

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА,
ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

МАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Від витоків до початку
XX століття

УДК 792.2(477)“0/18”

ББК 85.33 (4Укр)

М-34

Редколегія

Р. Пилипчук (відповідальний редактор)

М. Сулима, О. Шевчук, О. Красильникова

Матеріали до історії українського театру. Від витоків
М-34 **до початку ХХ століття** / НАН України, ІМФЕ
ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2016. – 280 с.

ББК 85.33 (4Укр)

*Затверджено до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства,
фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(Протокол № 10 від 13 жовтня 2016 р.)*

РОЗДІЛ І

ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

І.1. Прототеатральні форми сценічного мистецтва: ігри та обряди, літургійне дійство та скоморохи.

Театральні елементи в іграх та обрядах. Виникнення театру пов'язане з формуванням принципово нових взаємин між тими двома типами поведінки – грою та ритуалом, які властиві не лише людині, а й цілому живому світові. Коли ритуал передбачає відтворення дій за наявними наочними взірцями, то в грі витворюються, з одного боку, системи умовностей, незалежні від конкретних взірців, а з другого – пошукові схеми, що дозволяють відкривати нові можливості для діяння. Проте саме після того, як гра стає знаряддям експериментального дослідження світу, його випробуванням, з неї починають розвиватися зародкові форми театрального мистецтва як необхідної протипаги для незмінно відтворюваної ритуалістики. Ці ігрові видовищні елементи формуються в надрах самих обрядів, закладаючи в них внутрішню суперечливість, як рушії подальшого розвитку та виокремлення театральних видовищ як самостійних форм творчості.

Гра як розвага, сакральне дійство і спосіб осмислення світу, наслідування людьми один одного, тварин чи навіть природних явищ, схильність до відтворення в жестах і мові побаченого і відчутого – усе це властиве суспільству на всіх етапах його розвитку. В Україні також з давніх-давен зберігалися театральні елементи в народних обрядах та іграх, синтетично поєднаних з піснєю і танцем.

Однак початок театру можна пов'язувати не з обрядом і не з будь-якою грою взагалі, а тільки з естетичною функцією обрядового дійства, з драматичною грою, тими елементами обряду, видами ігор, у яких наявне образно-художнє відтворення діяльності людини, стосунків між людьми¹.

¹ *Возняк М.* Початки української комедії (1619–1819). – Л., 1920; *Белецький А.* Старинный театр в России: I. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе южной Руси-Украины. – М., 1923; *Кисіль О.* Український театр. – К., 1923; *Волошин І. О.* Джерела народного театру на Україні. – К., 1960; *Лужницький Г.* Історія українського театру // ЗНТШ. – Т. 121. – Нью-Йорк; Париж, 1961; *Курочкін О. В.* Новорічні свята українців: традиції і сучасність. – К., 1978.

Під кутом зору створення специфічної ігрової моделі світу сучасним театрознавством розглядаються елементи театрального мистецтва в українській різдвяно-новорічній, весняній, весільній та поховальній обрядовості минулих століть, ясна річ, лише тією мірою, якою вони дійшли до XIX–XX ст., а отже, якою вони зафіксовані новочасною наукою².

У різдвяно-новорічній обрядовості використовувалися всі найтипівіші види фольклорної театральної народно-драматичної творчості в межах ритуалістики, насамперед колядування, тобто поздоровлення і побажання, здебільшого колективні, що висловлювалися перед Новим роком у формі величальних пісень групою колядників (переважно молоддю). Колядки мали магічну функцію: побажання всій сім'ї, господареві, господині, членам їхньої родини, усієї сільської общини здоров'я, щастя, добробуту, багатства. У цих святкових обходах застосовувалося рядження, тобто маскування й переодягання, для перевтілення в яку-небудь істоту, що досягалося цілою системою засобів (костюм, бутафорія, грим, образне слово, жести, манера поведінки тощо). Водночас саме магічне покликання визначало демаркаційну лінію, що відмежовувала ці ритуальні дії від прототеатральних форм гри, спрямованих на дослідження світу та розкриття раніше невідомих, нових його можливостей і властивостей.

Сягаючи своїм корінням доісторичної давнини, рядження в українців мало типологічну спільність з народно-святковою системою інших народів, де виявлялася подібність масок, одягу, реквізиту і поведінки рядженого. Такими були зооморфні образи – «коза», «кобилка», «ведмідь», «баран», «бугай», «півень» та ін., що були пов'язані з тотемістичними уявленнями давніх слов'ян. Найпоширенішою формою рядження в східних слов'ян було ходіння з «козою» в супроводі хорového співу та колективного виконання окремих магічних дій. Подекуди цей обряд переріс у самостійне, розгорнуте дійство, яке іноді пов'язувалося з театралізованим обрядом «Маланка». Тобто відбувався процес набуття обрядом нової якості, його наближення до протилежної йому за регулятивними конвенціональними механізмами гри, де міфологічні персонажі втрачали сакральну подобу, збагачувалися побутовими деталями та діяли відповідно до умовностей гри, а не самих лише ритуальних програм. «З розширенням кола персонажів-масок відбувалися певні зміни в співвідношенні пісенної і драматичної частин обряду. В той час, як перша відходила на задній план, забувалася пантомімічна традиція виконання колядки, друга набувала самодостатнє театральне навантаження. Процес театралізації обряду йшов через розвиток сюжету і становлення діалогової форми. Так увійшла у виставу і стала дуже популярною, зокрема, сцена продажу кози. Вона є логічним продовженням архетипного сюжету “смерті-воскресіння”, осмисленого в плані побутової колізії. [...] Драматизований мотив “випасання кози”, цілком

² Бойко-Блохин Ю. Первісні зародки театрального дійства та старовинний театр на Україні // Бойко Ю. Вибране. – Гайдельберг, 1990. – Т. 4; Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст. – К., 1992; Баканурський А. Украинский фольклорний театр: от истоков до народной драмы. – О., 1993; Курочкін О. Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок). – Опішне, 1995.

імовірно, також ґрунтується на якомусь давньому міфологічному базисі. Відоме загальноіндоевропейське уявлення про потойбічний світ як пасовище, де один з богів випасає душі мертвих. [...] Подібні театралізовані сценки, які є довільною імпровізацією довкола міфологічного сюжету, наочно характеризують перехід народних масок із стадії магічного ритуалу в стадію художньої творчості. Втрачаючи свою первісну знакову функцію, вони отримували підкреслено естетичний розвиток, використовувалися все більш як звичайний театральний реквізит»³. Щоправда, ніхто сьогодні не скаже, на якому саме історичному етапі завершилося поступове згасання містичного ставлення до обряду й переростання його у своєрідну прототеатральну гру: чи було це у XIII–XVI ст., чи пізніше. Це саме стосується іншого різдвяно-новорічного обряду – «Маланки», який також мав сакрально-міфологічне підґрунтя, акумулювавши «ідеологічні стереотипи різних епох – архаїчні уявлення, вірування, пережитки магічних церемоній з циклу календарної, шлюбної та ініціальної звичаєвості»⁴.

Обряд «Маланка» («Меланка», або «Миланка») відбувався 31 грудня, у день Святої Меланії, а другим персонажем виступав Василь, день якого припадав на 1 січня. Згідно із цим обрядом, ряджені розігрували в хаті, куди вони приходили, комедійні сценки, що вже мали не так обрядовий, як ігровий характер. Парубок, переодягнений у молодицю «Маланку», пародіював жіночу роботу, причому всі рухи суперечили встановленій логіці: усе вона перевертає, розливає воду на долівку, сміття підмітає від порога до середини хати, мокрою ганчіркою протирає піч, а глиною обмазує меблі і начиння. Створювався образ, діаметрально протилежний народному ідеалові жінки-господині, інакше кажучи – образ «перевернутого світу», властивий фольклорним дуалістичним уявленням про повсюдне зіставлення антитез. У цьому полягала виховна функція обряду, де ряджені в карнавально-сатиричній ігровій формі утверджували норми народної моралі. «Гнучка і багатогранна модель образу травестованої “Маланки” давала широкий простір для різних сценічно-ігрових інтерпретацій. В одних випадках хлопець, що виступав у цій ролі, усіяко демонстрував свою легковажність, кокетував, чіпляючись із поцілунками й обіймами до всіх стрічних. В інших – тримався підкреслено суворо або вдавав, що соромиться і ніяковіє. “Суворо-сором’язливий” тип поведінки позначає здебільшого ті варіанти, де “Маланка” виступає в парі з “Василем”, представляючи наречених – “княгиню” і “князя”. Саме в тих випадках ряджені імітували й пародіювали весільний ритуал з його яскравою атрибутикою»⁵. Обряд «Маланка» пропонував його учасникам вільну імпровізацію поведінки.

«Основні персонажі, як правило, групувалися попарно: Меланка (молада) – Василь (молодий); “баба” – “дід”; “циган” – “циганка”; “жид” – “жидівка”. Одночасно кількість дійових осіб видовища не була канонічно регламентована й багато в чому залежала від творчих спроможностей його потенційних учасників. Формотворчий принцип “Меланки”, який базувався на

³ Курочкін О. Українські новорічні обряди. – С. 80–81.

⁴ Там само. – С. 97.

⁵ Там само.

імпровізації в широкому розумінні цього слова, допускав як випадання якоїсь ланки, так і заміну її чи доповнення іншими»⁶, а це вже закладало можливості для подальшого розвитку в напрямі сценічної гри, незалежної від ритуалу.

У колядках, які належать до різдвяно-новорічної обрядовості, часто трапляються весняні реалії, оранка, сіяння і т. ін., що дає підстави вважати їх походження дуже давнім, ще з тих часів, коли календар на Русі починався навесні, і коли, відповідно, відзначався початок нового року.

У весняній обрядовості українців виділяється цикл хороводів (танків) та ігор, який представляє окремий тип народно-драматичної творчості та виходить далеко за межі як обрядовості, так і гри. Цей тип репрезентований передусім тими звичаєво-обрядовими піснями й іграми, які на Наддніпрянщині, Поділлі та Волині мають назву «веснянки», а в Галичині – «гаївки» чи «гагілки», хоча трапляється ще цілий синонімічний ряд локальних назв. Відмінність лише в тому, що гаївки співаються переважно в час Великодніх свят, а веснянки (включаючи гаївки) – від ранньої весни аж до Зелених свят. І веснянки, і гаївки співали дівчата на вулицях, на цвинтарі або ж на вигоні за селом. «За часом виникнення і за своєю функцією всі веснянки і гаївки діляться на дві групи: старовинні, архаїчні своєю обрядовою функціональністю хороводи та співи з пантомімою, іграми й танками (їх збереглося менше), і новіші ліричні та жартівливі пісні, співані дівчатами “на злобу дня” як пісенний супровід до старовинного за походженням – кривого танцю чи кривого колеса або й просто на вечірніх сходинах десь на вулиці. Всі вони разом були своєрідним поетично-музикальним компонентом найдавнішого народного свята – свята весни, що тривало від раннього пробудження природи до літньої робочої пори. [...] Веснянки й гаївки, що зберегли в собі багато старовинних елементів, виконували в глибокій давнині важливу магічну функцію: в танках і хороводах, супроводжуваних простими за змістом співами, люди розбуджували бадьору енергію, життєрадісний настрій, прагнучи передати їх і навколишній природі, розбуркати своїми імітаційними рухами й діями її сили до нового життя, вплинути на неї в бажаному напрямі. Вся синкретична цілість веснянок і гаївок (коли слово, мелодія, міміка, танкові рухи й драматична дія ще не розчленовані) підпорядковувалась в первісно-общинну добу практично-магічній меті: прикликати весну, прогнати зиму, виворожити урожайне літо, напроорокувати дівчатам і хлопцям щасливе обрання пари і весілля. [...] Весна з відродженням навколишнього життя, з її сонцем, грозою, буйним розквітом рослинності робила такий могутній вплив на уяву людини, що людина обожнювала сили природи, схилялася перед ними, запобігала їх ласки, цим творячи своїм божествам гімн певними обрядами. Чарівними діями вона прагнула привернути навколишню природу на свій бік, полегшити свою працю»⁷.

Веснянкові та гаївкові ігри поділяються на два типи – хороводні ігри, де дійство має словесно-музично-хореографічну форму, і власне драматичні

⁶ Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат... – С. 18.

⁷ Дей О. І. Звичаєво-обрядова поезія трудового року // Ігри та пісні: весняно-літня поезія трудового року. – К., 1963. – С. 16.

ігри, де дійство обмежується словесно-пластичною формою. Ці ігри відтворюють дію, яка зображується, передбачають перевтілення учасників дійства в певний образ і супроводжуються пісенним або словесним діалогом. В ігрових піснях слово і дія органічно пов'язані між собою, являючи єдине ціле. Поза грою ці пісні не могли існувати, їхня жанрова специфіка зумовлена ігровим, «драматургічним» виконанням.

Серед танків та ігор хліборобського циклу виділялися ті, що славили родючість землі й весняну працю. У них виявлялося наслідування хліборобських рухів під час оранки, сівби тощо (хороводи «Просо», «Мак», «Огірочки», «Грушка», «Льон», «Хміль» («Укріп») та ін.). Предметом зображення був і тваринний світ («Перепілка», «Козлик», «Зайчик», «Качурик», «Журавель», «Бичок» та ін.).

Чимало українських хороводів побутового характеру (теми кохання, родинні взаємини тощо) також мають діалогічну форму і систему відповідних рухів, що символічно відтворювали поведінку звірів і птахів або людини в ставленні до них. Проте центральне місце серед усіх весняних дійств посідає тема кохання: за влучним висловлюванням дослідника весняної обрядовості Є. Анічкова, «кохання царює й панує у весняних піснях».

Так само, як веснянки і гаївки, драматичний елемент містили й русальні пісні, пов'язані з християнським святом Трійці і виконувані під час переходу весни в літо, а саме впродовж русального тижня, що розпочинався в Зелену, або Клечальну, неділю і в якому четвер називали «русальним (у гуцулів – навським) Великоднем». Русальні ігрові пісні, що збереглися до XIX – початку XX ст., сягають корінням сивої давнини, принаймні в давні пам'ятках трапляються згадки про веселі ігри та «сатанинські» пісні під час русалій.

Драматичний елемент був присутній також у піснях купальського циклу, тобто в тих, що приурочувалися до літнього свята Івана Купала, яке походило з доісторичної доби. Комплекс цих ігор переростав у величну містерію-виставу «Купало», яка відбувалася в ніч з 23 на 24 червня, або інакше – під язичницьке свято Івана Купала, яке з часом поєдналося з християнським святом Іоанна Хрестителя.

Подібне свято було поширене й серед інших слов'янських народів: у Польщі («Собутка»), Чехії («Купадло»), Болгарії («Іван-день»), а також у литовців, французів, англійців, скандинавських народів та ін. Відомості про побутування цього свята збереглися з XI–XII ст., але сама назва «Купало» згадується в Іпатському літописі під 1262 р., як і в пізніших, пов'язаних із цим святом, церковних заборонах «бісовських» ігриш на лоні природи. Відомо, що видатний український письменник-полеміст консервативного спрямування Іван Вишенський наприкінці XVI ст. вимагав від православних священників: «Купала на Крестителя утопите й огненное скакание отсечите». А польський поет і хроніст середини XVII ст. Бартоломей Зиморович, який жив у Львові, згадав про купальські ігри біля вогню, про пускання дівчатами вінків і ворожіння у збірці польських віршів «Sielanki nowe ruskie» («Нові руські селянки», Краків, 1663). Суть свята полягала в тому, що хлопці й дівчата ввечері напередодні Івана Купала (Іоанна Хрестителя), збиралися на майдані, де запалювали вогні, і влаштовували ігри, пов'язані із цим святом. Ігри

містили значний драматичний елемент. Приготування дійства починалося з придбання відповідного реквізиту, а саме – виготовлення спеціального дерева, трісок, дров на багаття, оздоблювання цього дерева, постачання продуктів на страву, і з виготовлення кулів та соломи, а подекуди опудала, призначеного на спалення. Приготовляли й відповідне місце дії: з п'яти дерев одне, найбільше, ставили посередині, а решту вкопували з чотирьох боків. Місцем дійства «Купала» був головний майдан у селі або вигін за селом, інколи – велика поляна в лісі над річкою. Починалося свято з так званого вшанування гільця. Запаливши на ньому свічки (берестяні, воскові чи березові), дівчата хором ставали навколо, співали і кружляли. Хором запитували, хором відповідали, хор переплітав діалоги окремих дівчат. Під час дійства горіло багаття. Дівочий хор мав елементи гумору, перегукувався з жартами парубків, які в такий спосіб намагалися звеселити дійство. Дівчата співали про Купала, світання, таємних духів, відьом, які загрожують добробутові хліборобських родин. Цих духів слід з'єднати та забезпечитися від них. Після виконання пісень усі сідали за стіл, де, крім їжі, було достатньо напоїв. Дія активізувалася, співи ставали гучнішими пісні – радіснішими, жартівливішими. Демони вже не повинні були загрозувати долі хазяїв, їхньому добробуту та життю.

Потім гільце розривали на шматки, різочки топили в річці чи палили в багатті, а попіл розвіювали. Інколи дівчата несли купальське гільце, оздоблене свічками, на цвинтар, співаючи пісень, у яких згадувалося про відьму. Набравши у фартухи землі зі свіжої могили, поверталися з гільцем до села, обходили його й висипали землю за селом та під ворітьми кожної садиби. Де є відьма, там вона мусила, на думку селян, стати напроти гільця. Після цього гільце топили в найглибшому місці. Насамкінець стрибали через вогонь і розкидали його на полях і по селу. Одні парубки брали недопалки дерева й бігли з ними в поле, ліс і розкидали довкруг. Інші стрибали через вогонь самі або парами (парубок з дівчиною), тримаючись за руки. Вдалі стрибки мали віщувати парі щастя, невдалі – недолю, нещастя, якщо ж хтось обпикався, уважалося, що його «обпече» або «обсмажить»⁸.

Ця образна реконструкція справді збагачує наші дотеперішні уявлення про купальське свято з його видовищними елементами, але мова має йти не про драму, не про театр як такий, а саме про обряд, ритуал, максимально насичений театральним елементом. Адже тут відсутні перетворення чи перевтілення в діючий об'єктивований образ (за допомогою маски, рядження, гриму): відьма, про яку йдеться, виступає не як художній образ, а як реальна сила, проти якої через обрядове дійство спрямоване заклинання.

Українське весілля – це також обрядове дійство, сповнене, щоправда, більшого за обсягом театрального елемента. «Весілля не можна ототожнювати з театром уже хоча б через його життєво-побутове призначення. Проте численні висловлювання в науковій літературі про драматичну природу весілля вказують на дуже суттєву його особливість»⁹. В етнографії вже давно

⁸ Лужницький Г. Історія українського театру // ЗНТШ. – Т. 121. – С. 159–161.

⁹ Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат... – С. 62.

усталилася думка, що весілля умовно поділялося на дії (сватання, заручини, весілля, пропій), характеризувалося поєднанням та взаємопроникненням трагічних і комічних елементів – смутку й жалю, сміху і жарту, об'єднувало багато дійових осіб (молоді, їхні батьки, свати, дружки і дружби та ін.). Весільна драма також поділяється на словесну і хорову частини. Драматичний елемент відтворювався в діалогічному стилі, полягав у наявності окремих, цілком самостійних і завершених сцен.

Попри варіантну природу весілля, воно мало спільні прикмети на всій українській етнічній території. Наприклад, гуцульське весілля, за спостереженням І. Волицької, виявляє цю спільність на всіх його рівнях: структурно-композиційному, образному, пісенному та словесному. Скажімо, у композиційному плані воно чітко поділяється на головні акти: сватання, заручини, власне весілля. Останнє у свою чергу розпадається на низку епізодів; кожен з трьох актів повторює в собі деякі мотиви попереднього. Заручини в розвинутішій формі відтворюють церемонію сватання; весілля, знову ж таки повторюючи мотиви попередніх актів, розгортається в багату й складну систему обрядів та символічних актів, які переплітаються ліричними картинками, жартиливими суперечками, жанровими сценками¹⁰.

Театральні елементи простежуються і в поховальній обрядовості українців, передусім у тій частині, що була пов'язана з народною вірою в необхідність «стерегти мерця» перед злими духами. Ці елементи з давніх часів законсервувалися в обрядовості Українських Карпат, на що вже неодноразово звертали увагу дослідники. Серед цих забав були й такі ігри, для яких «драматичне дійство, маска, перетворювання становили основні, визначальні для їхньої жанрової природи, ознаки»¹¹. Ідеться про забави з такими персонажами святкового рядження, як Ведмідь, Коза, Чорт, Смерть. Щодо Ведмеда, то траплялися ігри, які відтворювали полювання на ведмеда. Метою цих і подібних забав біля мерця було намагання протидіяти смертоносній силі і в такий спосіб заслужити собі допомогу від померлого.

Прикметно, що як весільні, так і поховальні обряди належать до так званих обрядів переходу, пов'язаних із посвяченням, утаємниченням (ініціацією), тож саме в них нагромаджуються ті елементи, які в подальшому складатимуть потенціал для розвитку основи театрального мистецтва – саме випробування слова й чину в сценічній грі.

Якщо припустити, що всі зразки української народно-драматичної творчості, які побутували до XIX–XX ст., існували й у XIV–XVI ст., то природним є висновок, що в Україні в ці часи існували первісні театральні форми як елементи театру в народних обрядах, а також розвинутіші, що виривалися за межі обряду й претендували на самостійне, незалежне від обряду життя. Театральні елементи в обрядах у театрознавстві мають ще одне визначення – джерела народного театру, тобто театру, який останнім часом отримав дефініцію «фольклорний театр».

¹⁰ Там само. – С. 96.

¹¹ Там само.

Скоморохи. Друга половина XIII – перша половина XVII ст. – період подальшого розвитку такого явища в нашій культурі, як діяльність скоморохів – лицедіїв-мімів, співаків, музикантів, танцюристів, клоунів, фокусників, акробатів, борців, дресирувальників¹². У середньовічних пам'ятках трапляються такі назви цих лицедіїв, як «ігрець», «судець», «світець», «сопільник», «плясець», «глушець», «глумотворець», «сміхотворець», «перелесник» та ін.

У ранніх письмових пам'ятках як синонім уживається слово «скоморох», етимологію якого остаточно не з'ясовано. Відомо лише, що воно грецького походження і колись означало «майстер сміхотворства», оскільки вперше зустрічається в «Хроніці» візантійського письменника першої половини VII ст. Іоанна Малали, переклад якої було здійснено в Болгарії в X ст. за царя Симеона (893–927) й, імовірно, прийшло на Русь в XI ст. із творами, перекладеними за її межами. В XI ст. або на самому початку XII ст. слово «скоморох» вжили принаймні три руські письменники: автор «Поучения о казнях божиих», укладач початкового літописного зводу, який увійшов до складу «Повісті временних літ», але найперше це слово з'явилося на Русі в «Словѣ о ведрѣ и казнях божиих» із «Симеонового Златоструя», запозиченому з Болгарії.

Характерно, що Нестор унікав слова «скоморох» у тих випадках, де воно було б доречним. У «Житті Феодосія» він описав випадок, коли ігумен Києво-Печерського монастиря Феодосій прийшов до терема князя Святослава саме тоді, коли там тривали розваги. Побожний старець зникновів, але не повернувся, а сів поруч з князем, демонстративно не дивлячись на веселунів. Нестор називає їх не «скоморохами», а безособово: «И се виде многия играючи пред ним [князем. – Р. П.], овы гусельные гласы испускающе, другия органные гласы поюще, и инем за марные писки гласящем, и тако всем играющем и веселящемся, якоже обычай есть пред князем». Без сумніву, тут описано подію, відображену на відомій фресці «Скоморохи», але в її первісному варіанті, відкритому три десятиліття тому в притворі Софійського собору в Києві (коли стало відомо, що на фресці є пневматичний орган і органіст). У ранніх пам'ятках, особливо в перекладах, трапляються слова з коренем «глум», зокрема «глумець». Це не випадково, бо, наприклад, у сербській та хорватській мовах словом «глума» позначають акторську гру, а словом «глумац» – актора драматичного театру, артиста, словом «глумица» – актрису, «глумити» – грати (роль на сцені), зображувати гоґось.

Слова «ігрець» і «глумець» у свою чергу були синонімами до поширеного в давніх пам'ятках німецького слова «шпільман»: «о шпильманех й о глумцѣх...», «ни шпильманом быти, ни позорищ глядати...», «шпильманить, рекше глуми дѣять й на видение челоуѣкы собирать»¹³. Для визначення поняття «театр» і «видовище» вживалися слова «игрище», «позорище», «виде-

¹² Фаминцын А. С. Скоморохи на Руси. – С.Пб., 1889; Волошин І. О. Джерела народного театру на Україні. – К., 1960; Український драматичний театр. – К., 1967. – Т. 1; Белкин А. А. Русские скоморохи. – М., 1975.

¹³ Срезневский Й. Материалы для словаря древнерусского языка. – С.Пб., 1903. – Т. 3. – С. 1598.

ние». Цікаво, що в сербській та хорватській мовах слово «позориште» й нині означає «театр».

Цікаво також, що в грецькій мові відсутнє слово, від якого могло б походити слово «скоморох» саме в такому значенні, яке побутувало в нас. Натомість поняття «скоморох» тотожне поняттю, позначеному в грецькій мові словами «мімос» (тобто наслідування і наслідувач, удавання, удавач), що означає «особливий вид вистави в античному театрі, короткі сценки побутового й сатиричного змісту» і «актор» – виконавець міму. Зважаючи на типовий для мімів короткополий одяг скоморохів і їхні гостроконечні шапки, на фресках Софійського собору в Києві зображено саме візантійських мімів, привезених до Києва, або ж одягнутих на їхній зразок наших лицедіїв.

Про побутування в Київській Русі та Україні XIII – першої половини XVII ст. скомороства свідчать згадки про них у билинах київського циклу, зображення на фресках згаданого Софійського собору в Києві (XI ст.), на пластинчатих браслетах з Києва та інших міст, на срібній чаші з Чернігова (XII ст.), на мініатюрах Радзивілівського літопису (XV ст.).

Скоморохи поділялись на осілих і мандрівних. Осілі виступали переважно на княжих забавах, масових ігрищах під час свят, весіллях тощо. Мандрівні об'єднувались у вагаги й переходили з місця на місце, відвідуючи далекі країни. Наприклад, великий італійський поет Лодовіко Аріосто в поемі «Шалений Орlando» (пісня XI, строфа 49), яку він писав у 1507–1532 роках, згадує про «русинів або литвинів», тобто про українців і білорусів, які виводили ведмедів по ярмарках. А це, як відомо, було пріоритетом скоморохів. Українські «ігреці» були відомі під цією назвою в Польщі, у свою чергу на українські землі заходили польські «йокулятори», «веселки», «ваганти», «куглярі», інакше кажучи – жонглери.

Комедійні сцени, іноді імпровізовані, скоморохи розігрували на майданах, посеред вулиць, на ярмарках просто неба, користуючись звичайними ширмами, за якими вони переодягалися, накладали на обличчя маски і гримувалися.

Джерелом мистецтва скоморохів була народна творчість. Вони виступали не тільки виконавцями, а й творцями усної поезії, музичного і танцювального фольклору. На жаль, до нас не дійшли в записах зразки їхнього репертуару. Можна лише припустити, що рядження було основною рисою як серйозної, так (особливо) і сміхової частин їхньої творчості. Основними жанрами скоморохів-лицедіїв мали бути пародії та фарси.

Народ любив скоморохів не лише за привабливість жанру, а й за демократичний зміст їхнього мистецтва. Нерідко в гострій, сатиричній формі скоморохи висміювали не тільки загальнолюдські вади, а й конкретну церковну і світську знать. Уже сам зовнішній вигляд скоморохів, їх короткополий одяг (що вважалося тоді гріхом), маски під час виступів (а православна церква боролася з «москолудством» з XI ст.), «бісівська» поведінка викликали незадоволення духовної та світської влади.

З часом, унаслідок посилення церковних і світських репресій проти скоморохів, на тій частині України, що ввійшла до складу Російської держави, скомороство зникає. Скоморохи зосереджуються на Правобережній Україні і в Галичині. Не випадково багато топонімів саме на цій частині українських

земель пов'язано зі словом «скоморох». Це й річка з такою назвою в Києві, і села – Скоморохи, Старі Скоморохи, Скоморошки, Скомороше та інші в Черкаській, Житомирській, Вінницькій, Тернопільській, Івано-Франківській та Львівській областях. У 60–70-х роках ХХ ст. було ліквідовано хутори з такими назвами в зазначених, а також у Волинській і Хмельницькій областях.

Традиції синкретичного мистецтва скоморохів зберігалися в народній культурі України до першої половини ХХ ст.

Літургійне дійство. З прийняттям християнства Київська Русь перейняла й елементи так званого церковного дійства. Із небагатьох зразків релігійної драми, що існували у візантійському культурі, в Україні був відомий аж до початку ХХ ст. один – «Умивання ніг», пов'язаний з Великоднем. Зміст цього дійства ґрунтувався на євангельському оповіданні про Тайну вечерю, під час якої Христос умив ноги своїм учням. Розігрувалася сцена в Страсний четвер посеред церкви. Роль Христа виконував архієрей, ролі апостолів – дванадцять, а часом і одинадцять священників, бо ніхто не хотів зображувати Юду Іскаріотського. Цей зразок церковного дійства є свідченням не розкритої до кінця в православному богослужінні тенденції звертання до принципу театралізації. Православний культ відзначався консерватизмом і не допускав гіпертрофії видовищних елементів, характерної для католицької обрядовості, та досить вільної інтерпретації релігійних сюжетів, властивої протестантській церкві.

Як відомо, ще в ІХ ст. католицька церква почала запроваджувати до церковного обряду видовищні елементи – інсценізації окремих євангельських епізодів і навіть цілі п'єси на релігійні сюжети. Створена в такий спосіб літургійна драма вже в ХІ ст. складалася з двох циклів – різдвяного і великоднього. Згодом різдвяний цикл почав втрачати культову основу: у драмах цього циклу почали з'являтися такі персонажі, як Ірод, волхви, пастухи, котрі розмовляли вже не латинською (офіційною мовою літургії), а народною мовою, залежно від країни, у якій ця подія нібито відбувалася. Унаслідок цього в ХІІ ст. літургійна драма переходить у напівлітургійну, зрештою церковні служителі виганяють її з приміщення храму на площу. У ХІІІ ст. з'являється нова її форма – так звана містерія, велика інсценізація на релігійні теми, що складалася іноді з кількох циклів. Через подальший відхід від релігійних догматів католицька церква також виставила її з власного подвір'я на площу.

Найбільшого розвитку містерія досягає в ХVІ ст. у Франції, Англії, Німеччині. А в католицькій літургії й надалі використовуються театралізовані дійства на основі канонічних текстів. Містерія, потрапивши під вплив служителів протестантської церкви, стає знаряддям для боротьби Реформації з католицизмом. У руках жонглерів, шпільманів та інших лицедіїв містерія дедалі демократизувалася. Не задовольнившись тим, що світські персонажі – волхви, вояки, пастухи – розмовляють народною мовою, організатори вистав для розвіювання нудьги, яку спричиняли довгі діалоги на релігійні та моральні теми, почали переплітати окремі акти містерій побутовими, комедійними за своїм характером, здебільшого імпровізованими сценами – так званими інтермедіями та інтерлюдіями.

Театралізовані елементи католицької церковної відправи, зокрема, через домініканські костели, кількість яких збільшувалася на території Польщі в XV–XVI ст., а отже, і на підпорядкованій цій державі українській території, проникають і до українського православного середовища у вигляді пасійних містерій, змістом яких було зображення страстей Христових. Принаймні навіть у Києві під 1629 р. повідомляється про затвердження пасій як ритуалу Петра Могили. Обряд пасій складається з читання євангельських оповідей про страсті Христові, гимнів і проповідей. У латинській церкві він здавна читається по неділях Великого посту і на Страсному тижні, а в нас – у перші чотири п'ятниці Великого посту. Драматичний елемент у сучасному розумінні цього поняття тут ще був дуже незначний. Майже водночас з пасійною містерією надійшов в Україну через Польщу відгомін іншої західноєвропейської містерії – різдвяної. Церковні міські братства, монастирі та школи мали бути захистом цього новітнього для тих часів мистецтва.

1.2. Початки мистецтва сценографії у фольклорних прототеатральних дійствах. Історія української сценографії (саме так позначається мистецтво театральних художників, або мистецтво оформлення сцени) розпочинається зі свого допрофесійного періоду. Прикметно, що цей період (так само, як і в інших культурах, коли йдеться про розвиток мистецтва оформлення сцени) нерозривно пов'язаний із джерелами національного театру. І це закономірно, оскільки на самому початку своєї еволюції (ще до того, як стати мистецтвом) (пра)сценографія, власне, ще не виокремлена із (пра)театрального дійства, уже тяжіла до репрезентації матеріально-предметної частини візуального образу (пра)вистави¹⁴, тобто всього того, що оточувало непрофесійного актора, як і того, що було на аматорові-виконавцеві (костюм, маска, грим) або ж у його руках (різного роду аксесуари – предмети реквізиту).

Саме те, що оточувало непрофесійного актора, пізніше (зі становленням науки про сценографію) отримало назву «простір сцени»: спочатку лише як місце для гри – природне (на пленері, майдані) або заздалегідь пристосоване (скажімо, у сільському помешканні). Тільки з часом простір сцени допрофесійної (української) сценографії почав набувати «статусу» місця дії: початково – для реалізації «сценарію» театралізованої народної гри (навіть якщо цей «сценарій» існував попервах і не закріпленим «на письмі», а лише в усній формі) і вже згодом – місця дії п'єси.

Причому місце дії такої п'єси (спочатку ще далекої від фахового рівня) могло бути не лише реальним, конкретним (скажімо, хата), але й узагальненим (наприклад, Небо) – уже на цьому, ще допрофесійному, рівні театру і невіддільної від нього (пра)сценографії, виявляючи спроможність втілювати складну символіку (зокрема міфопоетичну) образів як усної, так і писемної творчості.

У свою чергу костюм актора-аматора (виготовлений, як правило, аж ніяк не художником, хоч би і непрофесійним, а самим-таки аматором) був насамперед засобом ігрового втілення – рядження. Інакше кажучи, саме костюм

¹⁴ *Березкин В. И.* Искусство сценографии мирового театра (от истоков до середины XX века). – М., 1997. – С. 17.

був чи не найпереконливішим (і яскравим) «знаком» театральної умовності, уже другою чергою характеризуючи побутовими деталями як соціальне, так і матеріальне становище персонажа.

Такою ж мірою як і костюм, маска (інакше – машкара) була передусім засобом ігрового перетворення (маскування, і в цьому розумінні також рядження) актора-аматора або, якщо у формі гримування, – засобом надання персонажної характерності.

Аксесуари (предмети реквізиту в руках непрофесійного актора), привнесені у театральний простір навколишньої дійсності або витворені фантазією самого виконавця, який у цьому разі виступав водночас і художником-аматором, по-перше, слугували об'єктом гри для самого актора, а по-друге, мали на «сцені» побутове призначення (іноді набуваючи ще й узагальнено-метафоричного смислу).

Розрізняючи в мистецтві театральних художників три основні функції: ігрову (її окремі елементи – костюм, грим, маска, аксесуар – беруть безпосередню участь у грі актора, як і у творенні ним образу); визначення місця дії (передбачає організацію місця, де відбуваються перипетії вистави – професійної або непрофесійної), а також персонажну (коли пластичний образ втілює той або інший драматичний конфлікт), сучасна наука¹⁵ акцентує, що, як і кожна художня сфера, сценографія знаходить свої джерела у всьому, що оточує людину і твориться її ж руками. Якщо вести мову про «природне коріння» сценографії, то його слід шукати в найдавніших формах культури – у тих епохах, коли відповідно до законів семантизації мистецтво народжувалося (ще) до мистецтва, театр – до театру, а сценографія – до сценографії. Саме тому чи не найпершою її (сценографії) функцією є все ж таки персонажна; наприклад, коли навіть аксесуар (а не тільки аматор, який «обіграє» черговий предмет реквізиту) може виступати персонажем – матеріалізованим метафоричним утіленням персоніфікованого образу як у ритуально-обрядовому дійстві, так і в грі.

В обрядових іграх, хороводах, веснянках, поширених на території нинішньої України, завжди знаходили своє втілення як реалії побуту (господарські роботи), так і поетичне ставлення прадавніх людей до природи. Якщо зародки акторського мистецтва містилися в імітуванні («ілюструванні») трудових процесів (наприклад сіяння проса, льону, маку тощо), то зародки (пра)сценографії – у перевдяганнях та наряджаннях виконавців-учасників хороводів та ігор. Не меншою мірою візуальне перетворення (перевдягання, рядження) актора-аматора властиве й давній обрядовості, зокрема різдвяно-новорічній. Так, колядники користувалися цілою системою «засобів», включаючи й такі, які варто зрахувати тільки до специфіки (пра)сценографії, як-от: костюм, грим-маска, аксесуар.

Особливо яскравими, коли йдеться про рядження в українців, були так звані зооморфні образи (у цьому, до речі, простежується типологічна спільність тотемістичних уявлень у всіх східних слов'ян), а саме: Коза, Кобилка, Баран, Півень, Ведмідь та ін. Однією з найпоширеніших форм рядження в різдвяно-новорічні свята було ходіння з «козою», або «бісівською

¹⁵ Там само. – С. 18.

кобилкою», «турицею». Смісл означеної форми, що бере свій початок ще в язичницькі часи, – у прагненні словами, як і магiчними діями, забезпечити кращий урожай. З перебігом часу обрядова сутність ходіння з «козою» трансформувалася в суто театральну-ігрову, де вповні виявилися всі чинники (пра) сценографії, включаючи «перехід народних масок із стадії магiчного ритуалу в стадію художньої творчості»; втрачаючи свою первісну знаковiсть, «вони отримували підкреслено естетичний розвиток»¹⁶. Так само повною мірою виявилася чи не найперша функція сценографії, притаманна джерелам цього мистецтва, а саме персонажна, і вже потім – ігрова.

Наявність персонажної функції доводила, що вже сама Коза (Туриця) репрезентувалася насамперед художницькими, тобто сценографічними, засобами. Наприклад, «...голову Кози робили з дерева. До нижньої щелепи, яка була рухомою, чіпляли з кожущини борідку, випікали ніздрі, з білих гудзиків робили очі. Зверху свердлилися дві дірочки для рогів. Голову прикріплювали до палиці, яку виконавець прив'язував до пояса. Потім його накривали вивернутим догори вовною кожухом або клітчастим рядном. До кінця палиці з іншого боку прив'язували хвіст»¹⁷. Наявність ігрової функції сценографії підтверджували костюм Діда, який «водив козу», а також його грим-маска («Парубок, який грав Діда, надягав кожуха або драну свиту, на спину намощував горб із соломи, на голові в нього була кудлата шапка. Він робив довгу бороду та вуса із клоччя, підперезувався перевеслом»¹⁸), не кажучи вже про прикметні (хоча й нечисленні) аксесуари (ціпок, коса, ніж тощо). Поширення цієї спочатку обрядової, а згодом і народно-ігрової форми в Україні призвело до того, що Коза на рівні «фольклорної цитати» неодноразово вводилась у контекст драматургічних творів (наприклад, М. Кропивницьким у «Вій» за М. Гоголем або М. Старицьким в «Ой, не ходи, Грицю...»), а отже, і в їхні сценічні втілення.

Джерела театру, як і сценографії, простежуються й у давніх звичаях праслов'ян, і звісно, у тих народів, які формували праукраїнство, зокрема, у (давніх) звичаях, пов'язаних насамперед із зустріччю весни та вигнанням зими. Так, сільський художник-умілець виготовляв із соломи ляльку-опудало, яку потім топили, палили або рубали, співаючи при цьому пісень, танцюючи та виконуючи інші дії обрядового характеру, що мали незаперечний вигляд театралізованого видовища.

Притаманні українській фольклорній традиції веснянки та гаївки (як відомо, вони поділяються на два типи: хороводні ігри, де дійство має словесно-музично-хореографічну форму, і власне драматичні ігри, де дійство обмежується словесно-пластичною формою) також позначені реаліями костюмування, але, на відміну від різдвяно-календарної обрядовості, з ознакою прикрашання (скажімо, коли йдеться про так зване дівоче завітчування). Ця особливість цілком відповідала самою природою «декорованому» місцю дії – зеленому майданові, діброві, гаю або просто сільській вулиці, де зазвичай і відбувалися весняні (обрядові та ігрові) дійства.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Український драматичний театр. – Т. 1. – С. 19.

¹⁸ Там само.

Незважаючи на те, що у весняних іграх хліборобського циклу, таких як «Просо», «Мак», «Огірочки», «Льон», «Хміль» та ін.), а також в іграх, предметом зображення яких був тваринний світ – «Перепілка», «Зайчик», «Качурик», «Журавель» та ін., акцент робився на виконавській майстерності; виготовлення костюмів (а не просто використання етнографічних «зразків») і аксесуарів (не лише «опрацьовування» предметів побуту) посідало не останнє місце. Так, у багатоперсонажній народній грі «Соболь» використовували костюми, які хоча б однією, але характерною деталлю повинні були позначати професію учасників дійства – Судді, Шинкаря, Лікаря, Ката, Гайдука та ін. Що ж стосується власне аксесуарів, то народна фантазія (у згаданій грі «Соболь») часто утверджувала образне інакомовлення (наприклад, «сокиру» заміняв білий рушник, яким і «відрубували голову»).

Давно відзначена дослідниками національної культури театральність обряду українського весілля включала в себе, крім драматичної дії і різного роду пісень, монологів, пластичних рухів, танців, музики, пантомімічних ігор та ін., ще й складники, які беззастережно можна віднести до сфери (пра) сценографії. Основні перипетії «весільної драми» (зазвичай вона складалася з трьох «актів»: сватання, заручин і власне весілля) відбувалися насамперед у хаті молодої, як і в помешканні молодого, відповідним чином декорованих. Елементами «декораційного» оформлення були весільні рушники, хустки, стрічки, вінки, квіти, а особливо «весільне гільце», прикрашене колоссям, кольоровими стрічками, калиною, яблуками, фігурними «шишками», пряниками та іншими оздобами. Деякі складові оформлення «весільної драми» обігрувалися її ж учасниками. Скажімо, «героїня»-наречена мала «колупати піч», заздалегідь чисто вибілену і яскраво розмальовану, а «герой»-наречений (уже в реаліях іншого місця дії цієї-таки «весільної драми», а саме на подвір'ї, біля воріт) повинен був «давати викуп» за суджену.

Серед символічних аксесуарів, які фігурували в переддень весілля, під час «дівич-вечора», завжди були чоботи (взуття), які наречений підносив на тарелі нареченій; ця деталь, що мала уособлювати майбутню щасливу (тобто «взуту») долю молодої, була, як відомо, використана М. Гоголем у «Ночі перед Різдом». З-поміж дарунків молодому узвичаєною була ще й шапка, куди кидали даровані гроші; це також мало символізувати не тільки багату (щасливу) долю, але передусім ще й світлий розум.

Закінчувалася «весільна драма» відверто комедійною – театральною – сценою (це звалось «циганити»), побудованою багато в чому на рядженні весільних гостей, які перевдягалися циганами, циганками, дідами, бабами, дяками, старостами, солдатами, шинкарями тощо. Причому чоловіки нерідко вдягали жіночий одяг, а жінки – чоловічий. Потім веселим гуртом із музикою (крім інструментів, використовували ще й відро, рубель з качалкою тощо) ходили селом, співаючи, танцюючи, розігруючи жаргівливі сценки, у такий спосіб «заробляючи» («вициганюючи») віддяку грошима або харчами. Заходили й до хати, де щойно справлялося («гралося») весілля; тут, але тільки з дозволу молодих, як і їхніх батьків, виконувалися різні ігри, наприклад «Піп і Смерть», у якій передбачалося костюмування персонажів (серед них були Піп, Дяк, Козак, Півень та ін.). Найскладнішим у виготовленні (і в наступному обігруванні його

виконавцем) був костюм Смерті, який до того ж потребував умілого володіння традиційними для цього образу аксесуарами, зокрема косою або ножами.

Комедійна гра «Піп і Смерть», завдяки рядженню, гримуванню, як, зрештою, хоча й примітивному, але все-таки «оформленню»-спорядженню, мала неабиякий успіх у глядачів. У подібних іграх, зазначав О. Білецький, «...міст, перекинутий іншими іграми від обряду до драматичної вистави, перейдено і ми вже на ґрунті, де зароджується комедія»¹⁹.

У деяких народних іграх, які дійшли до нас з давніх-давен і які, не будучи «прив'язаними» до конкретної обрядовості, являли собою початки народної драми, елементи акторства і (пра)сценографії поєднані настільки, що можуть бути навіть представлені як цілісне мистецтво (точніше – його початкові форми). Так, у грі «Млин», що її можна характеризувати і як народну драму, власне «роль» Млина виконував актор-аматор, котрий лягав на ослин, опустивши додолу руки, у яких «таракхало» (дві дощечки або дерев'яні ложки). Виконавця накривали рядном, Мельник «пускав млина», тобто бив по спині аматора, схованого під рядном, і той починав «таракхати» (повільніше або жвавіше – залежно від перипетій). Враження насправді було таке, неначе працює дерев'яний млин. Контамінаційна форма репрезентації-«зображення» млина в цій народній драмі-грі вкотре унаочнювала ту реалію, що дві основні функції сценографії – ігрова і персонажна – утвердилися вже на етапі джерел досліджуваного мистецтва.

Відомо, що участь у численних іграх (у тому числі і весільних), а також у народних драмах залучалися й скоморохи. Тривалий час для ілюстрування їхньої мистецької діяльності, зовнішнього вигляду (включаючи костюм) й атрибутики (аксесуарів) наводилася відома фреска із Софійського собору в Києві. Однак лише наприкінці ХХ ст. було висунуто переконливу гіпотезу, що збережені зображення «розповідають про прийом візантійським імператором Костянтином Багрянородним княгині Ольги під час її візиту до Константинополя у середині Х ст.». Тож на цій фресці відтворено «придворний оркестр імператора, що грав на константинопольському іподромі під час прийому Ольги»²⁰.

Залишилися, проте, писемні свідчення про «спеціалізацію» скоморохів, а саме: водіння ведмедів, наряджання «бісівських кобилок» тощо, як і про використання ними певних аксесуарів – музичних інструментів: «трубы, бубны, сопели...», «домры, і сурмы, і гудки, і гусли...»²¹. Щодо зовнішнього вигляду скоморохів, то збереглося лише одне писемне свідчення про «личини», які вони «на себе накладали»²², тобто йдеться про наявність маски-гриму. Стосовно ж вбрання скоморохів можна лише припустити, що через бідність мандрівних акторів їхні костюми були подібними до одягу «низів»; хіба що в разі запрошення взяти участь у тій чи іншій народній драмі або грі запозичувалося дещо із селянського гардеробу: скажімо, довга біла сорочка (для

¹⁹ Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. – К., 1965. – Т. 1. – С. 283.

²⁰ Тоцька І. Музика. Театральні видовища // Історія української культури: У 5 т. – К., 2001. – Т. 1. – С. 830.

²¹ Український драматичний театр. – Т. 1. – С. 23.

²² Там само.

зображення Смерті) або старий кожух (для переконливості ролі «бісівської кобилки») тощо.

Видовища народної драми проіснували майже до кінця XVIII – початку XIX ст., будучи вельми популярними в народі, який не лише споглядав дійства, а й охоче брав у них участь, «підігруючи» виконавцям. Тому ці видовища від часу виникнення і протягом усього наступного періоду їхнього побутування перетворилися на складносюжетні, багатоперсонажні, яскраві у своєму оформленні й костюмуванні дійства. Згодом вони стали основою репертуару так званого театру балагана, тобто ставилися в спеціально побудованих закритих приміщеннях, і не один раз, а стільки, скільки того хотіла ярмаркова вибаглива публіка на Різдво чи Пасху (або коли йшлося про розважальні видовища).

Прикладом такої розвиненої форми народної драми може бути «Цар Максиміліан» («Трон») – чи не найпопулярнішою не лише в Україні, але й у Росії і Білорусі, виникнення якої датується рубежем XVI–XVII ст. У цій народній драмі перипетії, пов'язані з біблійним сказанням про Ірода, поєднуються із сюжетами різного походження про «неправедних владик» (інтермедійовані комедійними, побутового характеру сценками). Саме тому поряд із невідомими раніше (для жанру народної драми) персонажами, такими як: Максиміліан, Адольф, Аніка-воїн, Венера, Брамбеус (два останні – це так звані кумирчеські боги, яким не хотів поклонятися «непокірний син Адольф»), діють і відомі (Дід, Баба, Лікар, Кат, Смерть).

Вистава «Цар Максиміліан» («Трон») передбачала спеціально пристосоване місце дії із задалегідь виготовленими декоративними елементами, зокрема «троном» (оздобленим кольоровим папером, із «гербом» на узвишші), який мав свідчити, що перипетії відбуваються саме в царських покоях, а відтак це змушувало всіх виконавців мізансценічно обігрувати цю сценографічну деталь. Для вистави «Цар Максиміліан» спеціально виготовляли й різного роду аксесуари непобутового призначення, а саме: шаблі, пістолі, рушниці, мечі, щити та ін.

Більшість дійових осіб (вищеназваної народної драми) була вдягнена у «військову форму», прикрашену «медалями», «орденами»-«зірками», зробленими з картону й оздобленими кольоровим папером, а також «погонами», «еполетами», винахідливо змайстрованими з околоту або із солами. Вишуканішими, ніж вбрання в народних іграх, хоча не менш комічними, були костюми в постановках «Царя Максиміліана». Так, Діда одягали в кожух, підмощуючи на спину горб, або у свиту, на якій було «стільки лат, скільки в селі хат»²³, у кудлату високу шапку; своє обличчя виконавець гримував довгими рудими вусами, довгою бородою з клоччя або, як правило, робив маску з козушини та берести. Баба також повинна була мати на обличчі машкару, яка б недвомовно вказувала на вік персонажа, а її костюм складався зі старенької свити, довгої спідниці, темної хустки (або рядна) на голові. Смерть вбирали якнайтрадиційніше: довга біла сорочка, у руках коса; обличчя виконавця (або виконавиці) ретельно гримували крейдою.

²³ Український драматичний театр. – Т. 1. – С. 31.

Зразки козацького одягу (причому різних верств козацтва), а також зброї, як і іншого військового спорядження, були представлені ще в одній улюбленій українським людом народній драмі – «Лодка» (інші назви – «Шлюпка», «Отаман» тощо).

Головні персонажі «Лодки» – козацька старшина: Отаман та Осавул. Отаман був одягнений у сиву або чорну шапку, червону сорочку, а також свиту; у руках він тримав рушницю, за поясом – пістолі, а збоку – шаблю (справжню зброю не оздоблювали, а от бутафорську прикрашали кольоровим або «золотим» папером). Осавул був убраний у смушеву шапку, білу сорочку (наопашки) і білу свиту, озброєний лише пістолями (декорованими «срібним» папером). Інші персонажі – козаки, одягнені в традиційний український чоловічий одяг, – зі зброї мали не тільки шаблі та пістолі, а й господарське знаряддя: вила, коси тощо.

Коли йдеться про сценографічні аспекти розігрування згаданої народної драми, найцікавішим є втілення місця дії – власне самої лодки. Її не будували, а імітували учасники вистави, тобто одні вдавали, що гребуть веслами, інші ж повільно плескали в долоні, ніби це хвилі вдаряли у днище дерев'яного суденця. Отже, актори-аматори виступали рушійною силою (пра)сценографії вистави, розвиваючи й удосконалюючи ті її функції (персонажну та ігрову), що яскраво виявили себе у вже відомих народних драмах, як раніше – у народних іграх (зокрема, у згадуваних «Козі» та «Млині»).

РОЗДІЛ II

СТАРОВИННИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ДО УНОРМУВАННЯ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (XVI–XVIII СТОЛІТТЯ)

II.1. Шкільні декламації і діалоги. Доба Відродження в країнах Західної Європи започаткувала нову форму театру: у гуманістичних школах Італії, а згодом Німеччини, Франції, Іспанії та Нідерландів почали виконувати в оригіналах комедії римських драматургів Плавта і Теренція, трагедії Сенеки. Викладачі шкіл, починаючи із 30-х років XVI ст., на кшталт римських писали власні латинськомовні п'єси для школярів, які їх виконували з дидактичного метою за шкільними програмами. Як і автори середньовічних містерій, ці драматурги спиралися на релігійні сюжети, але опрацьовували їх інакше, вільно трактуючи теми і вдаючись навіть до вигадок. Однак якщо містерії були цілком вільними щодо форми, то шкільна драма зорієнтувалася на форму римської драми. Розквіт шкільної драми на Заході припадає на другу половину XVI – першу половину XVIII ст. Особливо активним цей процес був у школах, заснованих у країнах Західної та Центральної Європи новоутвореним 1534 р. для боротьби проти реформації єзуїтським орденом. Єзуїти зуміли перетворити шкільну драму на дійовий засіб пропаганди власних ідей, надавши виставам блиску і привабливості. Було витворено навіть своєрідний тип єзуїтської драми, теоретиками якої стали спочатку – єзуїт Ю. Ц. Скалігер (1561) у XVI ст., а згодом – Я. Понтан (1594), О. Донаті (1631), Я. Масен (1654).

На зразок церковного і шкільного театру західноєвропейських країн розвивався також польський театр, хоча й відносно обмеженому і спрощеному вигляді. У XIV–XVI ст. містерію в монастирях культивує домініканський орден. На початку XVII ст. католицька церковна влада забороняє виконання містерій у храмах. Проте, ще в другій половині XVI ст. цей вид театрального видовища був узятий під опіку й на ідейне озброєння єзуїтським орденом, який з'явився в Польщі в 1564 р., для боротьби з протестантами і православними. Єзуїти почали запроваджувати в Польщі, а також в Україні та Білорусі, інкорпорованих у складі Великого князівства Литовського до Польщі (1569), власні школи, у навчальних програмах яких театр посів значне місце. Єзуїтські колегіуми створюються у Львові, Луцьку, Кам'янці-Подільському (1608), Перемишлі (1610),

Вінниці та Барі (1613), Бересті (1615), Красноставі (1620), Острозі (1626), у багатьох містах Білорусі та Литви. За навчальними програмами в цих колегіумах викладалися поетика і риторика, тобто предмети, що опосередковано стосувалися драматичного мистецтва. Відомо про досить широкий латинськомовний репертуар шкільного театру цих колегіумів¹.

Питання про початок українського театру шкільного, ярмаркового та народно-містеріального типу через брак відповідних документів і досі залишається недостатньо з'ясованим. М. Драгоманов чи не першим висловив думку, що місцем виникнення театру в православному середовищі слід вважати «західноруські» (тобто українські й білоруські) землі, де історичні умови хоч і не сприяли збереженню політичної незалежності, проте в XVI – першій половині XVII ст. давали доволі простору для громадської й особистої діяльності, полегшували взаємини з культурно розвиненішими країнами. «Тут, де існували самоуправні муніципії з просвіченим міщанством, де церковні братства розвинулися в могутчі культурні корпорації, постали й перші руські друкарні, перші правильні школи – постав і правильний руський театр»².

Шкільні декламації. І. Франко припускав, що основним розсадником релігійної драми наприкінці XVI ст. стала Острозька академія (заснована 1576 р.). Другим після Острога осередком релігійної драми І. Франко цілком слушно вважав Львівську братську школу, засновану 1586 р. Про вистави в обох закладах освіти залишив свідчення І. Вишенський. У посланні «Порада, како да ся очистит Церков Христова», написаному після Берестейської унії, він із позиції православного ригоризму звинувачував українську шляхту і діячів православної церкви «в розширенню машкарского и комедийского набоженства»³, закликаючи очистити церкву «от всяких прелестей и забобонов еретических [...], латинских смрад пісней из церкви вигнати»⁴. У «Послании до честное и благоговійной старицы Домникии», написаному під час його перебування у Львові 1606 р., полеміст-консерватор написав: «И не відомость хулю художества, але хулю, што теперешніе наши новые рускіе философы не знают в церкви ничтоже читати, ни тое самое Псалтыри, ни Часослова [...] Латинских басней ученицы, зовемые казнодии, трудитися в церкви не хотят, толко комедіи строят и играют»⁵.

Це найдавніші писемні свідчення про існування й популярність драматичних вистав у православному середовищі України. А підтвердженням висловлювань І. Вишенського з кінця XVI – початку XVII ст. є друковані тексти шкільних декламацій, серед яких перша – «Просфонима: Привѣтъ преосвященному архієпископу кир Михайлу, митрополиту Київському й Галицкому и всея Росьсії, в братской школь Львовской съставленный. Єгда

¹ *Poplatek J.* Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce. – Wrocław, 1957; *Okoń J.* Dramat i teatr szkolny: sceny jezuickie XVII wieku. – Wrocław ; Warszawa ; Kraków, 1970; *Raszewski Z.* Krótka historia teatru polskiego. – Warszawa, 1977.

² Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство. – Л., 1909. – С. 106.

³ *Вишенський І.* Твори. – К., 1959. – С. 66.

⁴ Там само. – С. 55, 190–191.

⁵ Там само. – С. 190–191.

же в градъ Львовъ первѣ посвященном рукоположеніи бѣ. Генуарія 17 року 1591. Бо Львовъ в друкарни братской, року 1591». Цей панегірик написано від імені молодших і старших учнів Львівської братської школи на честь митрополита київського і галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 р. приїхав з Києва до Львова в церковних справах⁶.

Заголовок твору написаний грецькою мовою (просфонима – це «привітання», «похвала»); грецькою також написано пролог та деякі інші частини тексту. Складається «Просфонима» з двох частин. Крім прологу, який виголошував або співав хор, є монологи восьми «отроків», хорові партії трьох «ликів» і епілог. На титульній сторінці зазначено, що першу її частину гість «в церкви пред народом от дѣтей приєм», а другу – наступного дня, коли «в школу любезно посѣщающе приїде і тамо от нищєбѣдних молєніє к нему бѣ». Там уже декламували старші учні. Цікаво, що перший «отрок» просив у митрополита для всіх парафій дозволу подавати бідним школярам милостиню, коли вони йдуть до своїх батьків у віддалені місцевості: «Нехай нам не боронят толчи в своя пороги, алчуще просити, поневаж єсми убоги». Це означає, що традицію ходіння по селах і містах за милостинею «студеїв», відомих згодом під назвами «мандрованих дяків» і «пиворізів», започатковано не пізніше ніж наприкінці XVI ст.

Розглядуваний твір анонімний і становить досить ранній зразок старовинного українського поетичного панегірика, призначеного для колективного декламування, отже, такого, що мав ігровий, драматичний елемент і тому належав не тільки до поезії, а й до театру – раннього шкільного театру, що виник в Україні наприкінці XVI – у перші десятиліття XVII ст.

Декламації, згідно з тогочасними поетиками єзуїтського шкільного театру, поділялися на дві категорії – класні і святкові; їх виконували без сценічної атрибутики, однак в окремих випадках (за урочистих обставин) скупе сценічне оформлення допускалося (виконавці одягались у відповідні костюми реальних або алегоричних осіб, декламували з відповідними жестами біля картин або серед декорацій); вони могли мати форму привітань, надгробних промов, написів, послань, а до найбажаніших тем належали герби або їх елементи, якісь історичні або найновіші події, наприклад війна, укладання миру, обрання короля, коронація, зустріч або відправлення посольства, чиясь смерть, перемога, різні свята – Різдво, Великдень і т. ін.⁷

Наступним відомим конкретно датованим зразком української шкільної декламації був поетичний різновид панегірика – «плач» під назвою «Лянтатому князат Острозских над зєшлым с того свѣта ясєе освєщєным князятєм Александром Константиновичем, князятєм Острозским, воеводою Вольньским», авторство якого приписується відомому тогочасному друка-

⁶ Див. докладніше: *Пилипчук Р.* Початки українського шкільного театру в Галичині // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 1998. – Вип. 5. – С. 465–469; *Пилипчук Р.* До історії українського шкільного театру кінця XVI – поч. XVII ст. // ЗНТШ. – Т. 237. – С. 15–42.

⁷ *Резанов В.* К вопросу о старинной драме: Теория школьных «декламаций» по рукописным поэтикам. – С.Пб., 1913. – С. 39–40.

реві й письменникові Дем'янові Наливайку⁸, а дата виходу книжки локалізується між 2 грудня 1603 р. і 2 лютого 1604 р.

Структура твору, що є зразком декламації, містить елементи діалогу, тут є пролог, репліки «От небожчика до жоны», «До товаришов», «От отца до сынов», «До слуг», «До всѣх посполите», «О том, о ком лямент», «Ксюнже Януш до брата». Можна припустити, що цю декламацію виконували учні Острозької академії на похороні Олександра Острозького.

Анонімний «Плач, або Лямент по зестю з свѣта сего вѣчной памяти годного Григорія Желиборского» опублікований Львівською братською друкарнею 1615 р. Цей твір так само має окремі репліки. Очевидно, він написаний до дня похорону, а можливо, і до дня встановлення надгробка, тоді ж був продекламований «слугами і богомольцями, іноками общаго житія» в с. Рудники тодішнього Галицького повіту.

Доказом того, що ляменти, плачі й трени (це синонімічний ряд для визначення одного поняття) виконувалися публічно не тільки в тогочасному українському середовищі, служать одночасні видання латинських і польських творів цього жанру, що належали до репертуару єзуїтських шкіл. Такими були анонімні панегіричні вірші з нагоди похорону Миколи-Христофора Радзівілла (помер 10 січня 1614 р.), видані під назвою «Threnodiae in funere [...] Nicolai Christophori Radivilli [...] iuventute studiosa collegii Luceoriensis [...] conscriptae» (Львів, 1615). Вірші підписано іменами учнів, які їх декламували⁹.

Так само декламувалися латинські вірші «Vota, fausta omina gratulaciones D. Ioanni Andreae Prochnicki [...] a studiosa iuventute collegii Leopoliensis [...] dedicata» (Львів, 1615)¹⁰.

Такою ж декламацією був польськомовний «Dialog o obronie Ukrainy u pobudka z przestroga dla zabiezzenia in-cursiom tatarskim» Войцеха Кіцького (Доброміль, 1615), у якому є віршований діалог України із солдатом¹¹.

У 1616 р. у Львові окремою книжкою видано й виконано публічно «На рождство Господа Бога й Спаса нашего Ісуса Христа вірити, для утѣхи православним христіанам» Памви Беринди. Ці вірші, які склалися з прологу, промов семи отроків і епілогу, були обробкою традиційної різдвяної містерії. У присвяті зазначалося: «...которая то крез дѣток ест декламована». Тривалий час саме цей твір помилково вважався першим зразком української шкільної декламації, і саме ним розпочинався огляд репертуару українського шкільного театру¹².

⁸ Українська поезія: Кінець XVI – початок XVII ст. / Упоряд. В. П. Колосова, В. І. Крекотень. – К., 1978. – С. 381.

⁹ *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. – Л., 1981. – Кн. 1. – С. 37–38.

¹⁰ Там само. – С. 38.

¹¹ Там само. – С. 37.

¹² *Петров Н. И.* Киевская искусственная литература XVII и XVIII в. преимущественно драматическая. – К., 1911; *Резанов В.* К истории русской драмы экскурс в область театра иезуитов. – Нежин, 1910; *Возняк М.* Початки української комедії. – Л., 1919; *Белецкий А.* Старинный театр в России: I. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе южной Руси-Украины. – М., 1923; *Кисіль О.* Український театр. – К., 1925; *Антонович Д.* Триста років українського театру. – Прага, 1925; *Грицай М. С.* Українська драматургія XVII–XVIII ст. – К., 1974.

Наступним зразком декламації серед тих, що дійшли до нас, є «Вършъ на жалосный погребъ зацного рыцера Петра Конашевича-Сагайдачного, гетмана Войска его Королевской милости Запорозкого» Касяна Саковича, ректора Київської братської школи, виданий друкарнею Києво-Печерської лаври 1622 р. до дня похорону гетьмана. Цей твір витримано в жанрі «ляменту» з елементами декламації; його поетична форма свідчила про зародження в українській літературі нового літературного стилю – бароко. На титульному аркуші видання «Вършів...» зазначено: «Мовленые от его спудеев на погребъ того зацного рыцера в Киевъ, в недѣлю проводную» (серед двадцяти спудеїв-декламаторів був син або родич автора Іван Сакович та, мабуть, брат або син П. Беринди, на той час уже киянина, Лукаш Беринда). У цьому творі глорифікується особа гетьмана Сагайдачного як видатної історичної особистості, мужньої, відданої військовій справі; безкорисливого мецената, який опікувався розвитком освіти в Україні. Репліки виконавців сповнено філософськими розмірковуваннями про недовговічність життя і неминучість смерті, про долю людини. Помітні відгуки українських народних голосінь.

Одним із центрів українського шкільного театру в першій половині XVII ст. був Луцьк. Відомий факт, що вихованці єзуїтського колегіуму в Луцьку вітали там 1614 р. уніатського митрополита Йосифа Велимина Рутського не тільки латинськими віршами, а й українським діалогом, текст якого, однак, до нас не дійшов. 8 травня 1617 р. учні цього ж колегіуму виголосили в костелі орації польською й українською мовами на честь польського королеви Владислава. Заснування в Луцьку братської школи (1614) вищого типу спричинило проведення тут досить регулярних шкільних вистав. Зберігся зразок декламації, що виконувалася, мабуть, луцькими школярами, – «Лямент по святобливе зешлом велебном господню отцу Иоаннѣ Василевичу, презвитеру, именем церкви, православия восточного, братства Луцкого, воздвижения честного и животворящего Креста Господня», написаний ієродияконом Давидом Андреевичем, монахом Чеснохрестського монастиря, і виданий Павлом Домжив-Лютковичем у лютому 1628 р. в Луцьку.

Того самого року Павло Домжив-Люткович видав у Луцьку ще один зразок декламації: «Епикидион, албо Вършъ жалобный на погребение Василисы Яцковны» Степана Полумерковича, але цей твір до нашого часу не зберігся.

1630 рік приносить декламації водночас зі Львова і з Києва. «Вършъ з трагедии “Христос пасхон” Григорія Богослова», видані 23 березня 1630 р. вчителем львівської братської школи Андрієм Скульським у братській друкарні, були вільним компілятивним переказом уривків з трагедій Есхіла, Евріпіда і Ликофрона, а також з Євангелія та апокрифів і являли собою довгі оповідання вісників та плачі, з яких складалася візантійська містерія, приписувана перу Григорія Богослова-Назіанзина. Декламувалися ці вірші А. Скульського у великодню п'ятницю й на Великдень. «Вірші» А. Скульського є низкою побожно-лірично забарвлених риторичних велемовностей і пояснень смерті та воскресіння Христа.

Водночас у Києві Памво Беринда і Тарасій Земка за участю інших лаврських друкарів складають панегірик Петрові Могили «Імнологія, си ест пѣснословіе, албо Пѣснь през части писмом мовлена на день воскресения

господа нашего Иисуса Христа...». Того самого (1630) року його опублікувала друкарня Києво-Печерської лаври, і друкарі піднесли «пану пастиру, опекунови и добродѣви своему» на Великдень 1630 р. Але панегірик був не лише вручений, а й «мовлений», про що зазначено в заголовку друкарями, прізвища яких під кожною окремою мовною партією можуть означати не так їхнє авторство, як виконання.

Хрестоматійним твором стало також «Розмишляне о муцѣ Христа, Спасителя нашего. При тым веселяя радость з триумфалного его воскресенія» Йоаникія Волковича, видане братською друкарнею у Львові 1631 р. На титулі міститься докладна інформація про те, що ці вірші у Львові при братській Успенській церкві «през отрочат отправананы». У тексті при окремих репліках наведено імена деяких виконавців – дітей львівських міщан. На цьому творі так само позначився вплив грецької трагедії «Христос пасхон». Так само, як «Вірш» А. Скульського, п'єса поділяється на дві частини: «Смутньш тренї в смутньш день страстей Христа, спасителя нашего» і «Вѣршѣ на радостный день воскресенія Христа, спасителя нашего». Цей твір також має ознаки шкільної декламації, бо Й. Волкович, напевне, добре знав трагедію «Христос пасхон» і застосував той самий підхід до структури всієї першої частини «Розмишляня», замінюючи драматичне відтворення дії на епічний виклад вісників. Десять вісників виступають один по одному, їхні повідомлення є риторичною розробкою відповідних євангельських текстів, що наводяться як цитати або теми перед словами кожного вісника.

Ще одним зразком декламації був панегірик «Євхаристиріон, albo Вдячність ясне превелебнѣшому в Христѣ его милости господину отцу кир Петру Могилю...», виданий друкарнею Києво-Печерської лаври 29 березня 1632 р. Після розкішного барокового заголовка, у якому перелічено всі основні чесноти П. Могили, на титулі є напис, що може розглядатися і як продовження заголовка: «...од спудеев гимназіум его милости з школы реторикы... показаны. При вѣншованю свят хвалебных Вѣскресенія Христова, спасителя міру, повинне а упрейме отданая». Це віншування Петра Могили з нагоди Великодня студентами нещодавно створеного ним Київського лаврського гімназіуму «за гоиньи добродѣйства, соби й Церкви православной, в фундованю школ показаны» і цю вдячність, виражену в панегірику, йому ж «при вѣншованю... повинне а упрейме отданая», тобто після декламації належним чином і ласкаво, люб'язно, привітно, ввічливо подана. Автором твору гіпотетично вважається С. Почаський.

У 1633 р. лаврські друкарі знову привітали архімандрита Києво-Печерської лаври Петра Могила панегіриком «Евфонія веселобрячая» з нагоди висвячення його на митрополита Київського і Галицького (це сталося 28 квітня 1633 р. у Львові). На титулі зазначалося: «От типографов в той же святой чудотворной лаврѣ Печерской працюющих, при унижоном поклонѣ прудко дедикованая». Унизу титульної сторінки – дата виходу книжечки і, можливо, вручення її: «Лѣта Господня 1633. Юля 5 дня».

Цього ж (1633) року в лаврській друкарні вийшов польськомовний панегірик на честь Петра Могили «Mnemozyne sławy prac y trudów [...] Piotra Mohiły [...] na požądany onego wjazd do Kijowa od studentów gymnasium w Bractwie Kijowskim». Його декламували учні Київської братської школи.

Відтак настає майже десятирічна перерва в реєстрації творів, які можна було б уважати гуртовими декламаціями. Напевне, вони просто не збереглися.

У 1642 р. з'являється «Еуодія, албо Сладковонний дойзрѣлых в молодом вѣку его милости господина отца Арсенія Желиборского, з ласки Божой єпископа Львовского, Галицкого и Каменца-Подольского, духовных цнот запах» Григорія Бутовича, видана братською друкарнею у Львові 21 квітня 1642 р. Твір містить прозову передмову, віршований панегірик Арсенію Желиборському – «Проодон», три оди: на собор, до духовних і до батьків єпископа. На титульній сторінці зазначено, що під час відправлення урочистої служби в день Святого Георгія у львівській кафедральній церкві цей твір був самому єпископові «при унижоном поклонѣ отданный и дедикованный». Імовірно, що гуртове виконання твору все-таки відбулося.

Далі хронологічно йде збірник Кирила-Транквіліона Ставровецького «Перло многоцінное», виданий ним у Чернігові 1646 р. У цій збірці є декламації «Похвала на преславный день Рождества господа нашего Ісуса Христа» і «Похвала на пресвітлий день воскресенія Христова», у яких мовні партії розписано між окремими виконавцями з ремарками: «Мається мовити през п'ять отроков» і «Мається мовити поважне. През п'ять отроков». У передмові сам автор писав про призначення вміщених творів: «Также в школах будучи студенти могут собѣ с той книги святои вибирати вѣрши на свою потребу и творити з них орации розмаитиі часу потреби свои, хоч и на комедіях духовных», тобто на духовних виставах. Якщо ж узяти до уваги факт, що цей збірник мав підсумковий характер для попередньої творчості К.-Т. Ставровецького, то ці твори могли бути написані ще у львівський період діяльності письменника, отже, виконувались учнями братської школи у Львові наприкінці XVI – на початку XVII ст.

На увагу заслуговує і латинськомовний анонімний «*Majores illustrissimorum principum Korybut Wiszniewieckiorum in suo nepote principe D. Jarema Wiszniewieckiorum [...] redivivi ab auditoribus eloquentae in Collegio Mohilaneo Kioiensi comice cum eorum gestibus memorabilibus celebrati*», виданий 1 травня 1648 р. лаврською друкарнею в Києві. Видання містить текст вистави-декламації, виконавцями якої були слухачі класу риторики Київського колегіуму.

Інші зразки декламацій і діалогів, створених у Київському колегіумі в 30–40-х роках XVII ст., не збереглися. Про будь-які українські вистави другої половини 30–40-х років XVII ст. у Львові та Києві відомостей немає. Занепад цих шкіл спричинив занепад шкільних вистав.

Збереглося кілька зразків декламацій з кінця XVII – початку XVIII ст. на пасхальну тему. Це «Вѣрши на Воскресеніє Христова» Лазаря Барановича (опубл. 1674 р.)¹³, «Стихи на страсти Господни» Димитрія Туптала (70–90-ті рр. XVII ст.)¹⁴, «Вѣрши на Воскресеніє Христова» Петра Поповича-Гученського (друга половина XVII ст.)¹⁵.

¹³ Українська поезія. Середина XVII ст. / Упор. В. І. Кречотень, М. М. Сулима. – К., 1992. – С. 221–223.

¹⁴ Там само. – С. 311–318.

¹⁵ Там само. – С. 334–341.

З курсів поезики і риторики, які викладалися в українських школах у другій половині XVII ст., до нас дійшли тільки деякі, починаючи з 80-х років XVII ст., але й вони дають конкретне уявлення про той обсяг знань, які здобували студенти в галузі драматичної творчості та сценічного мистецтва. Написанням і розігруванням драматичних творів керував учитель поезики, хоча початки декламації, виразного читання викладав учитель риторики.

Незважаючи на те, що ці твори мали релігійно-дидактичний характер, тогочасна дійсність відбивалася в них у вигляді світських елементів, де були відгуки на окремі животрепетні питання сучасності. «Върши на Воскресеніе Христово» П. Поповича-Гученського – це декламації з елементами діалогу. Склалися вони з прологу, монологів двадцяти чотирьох отроків і епілогу. Якщо перші дванадцять учнів в урочистому тоні декламували вірші про муки Христа і його перемогу над дияволом, то з монологу тринадцятого отрока розпочинається пройнятий гумором діалог, у ході якого вони радяться, як боротися зі смертю. З монологу дев'ятнадцятого отрока розпочиналася нова тема, проведена в гумористичному, навіть сатиричному плані, – тема шкільного життя. У розповідях містилися не тільки картинки побуту школярів, а й сатира на тодішній шкільний режим. Один отрок просить воскреслого Христа, щоб росла кропива й зазеленіли ліси, аби в них можна було пасти телят, бо школа, як тюрма, набридли, особливо тому, що в ній «дяк на покуть, як ведмѣдь, сидит», забороняючи дітям погратися, виходити за межі шкільного подвір'я та караючи їх різками: другий також мріє, аби розвився ліс, щоб у ньому сховатися; третій – щоб утекти зі школи, бо воліє «пасти в полю корови і воли», а як батько буде знову до школи посилати, то нізащо не піде. Слова з монологу останнього отрока: «Мені зас маленкому писанки даруй-те» – дають підставу здогадуватися, що ці вірші виконувалися не в церкві, а на церковному майдані або й у приватних садибах.

Різдвяні вірші, що збереглися в так званому Дернівському збірнику, який відноситься до другої половини XVII чи початку XVIII ст. (знайдений у с. Дернів, нині – Кам'янка-Бузького р-ну на Львівщині), декламували двадцять сім учнів (збереглися монологи лише останніх шістьнадцяти). П'ятнадцятий отрок також розповідає про шкільний режим і просить милостиню. У цьому самому збірнику вміщено твір, що має вже розвиненішу драматичну форму, – «Дияліог во кратцѣ собранній, на персон седм, на двѣ части расположенній...». Спершу тут виступає хор, «красномовець» виголошує пролог, а далі йде діалог отроків на тему воскресіння. Першу частину закінчує «красномовець». Друга частина є розмовою Луки і Клеопи з «Євангелія» від Луки.

Серед інших творів, що належать до другої половини XVII ст., слід згадати «Dialogus de passione Christi» («Діалог про страждання Христові»), знайдений у с. Смереків (нині – Жовківського р-ну Львівської обл.). Пролог у цьому діалозі написаний по-польськи, а наступні п'ять сцен – по-українськи. Це дало підстави І. Франку висловити припущення, що діалог виконувався, а може, і був написаний 1660 р. в Жовкві, при дворі магнатів Собеських¹⁶.

¹⁶ Франко І. Мистерия страстей Христовых // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 334.

До другої половини, чи навіть до кінця XVII ст. належить ще один діалог, який має умовну назву «Банкет духовний» знайдений у василіанському монастирі в Підгірцях (нині – Бродівського р-ну Львівської обл.) у неповному списку. Твір складається з трьох частин: віршованого прологу, прозової розмови і віршованого епілогу. Зміст цього твору свідчить про те, що він мав проголошуватися за якоїсь урочистої okazji, можливо, під час річного іспиту, перед численною публікою, головним чином батьками й родичами. Про них і говориться в пролозі. Сама розмова складається із запитань і відповідей загального й катехізичного змісту. В епілозі є заклик, зокрема, і до неписьменних людей, віддавати дітей до школи, «би ся учили в школѣ шанувати родичов своих, як теж і Бога знати», бо тим часом, як сказано в епілозі, «всѣ ходят поволі, аж хіба сотый дасть хлопця до школы»¹⁷. Відомо, що 1689 р. відбулася вистава якогось діалогу у Львівській братській школі.

Незважаючи на те, що всі згадані декламації та діалоги знайдено на території Східної Галичини, вони перебувають у прямому зв'язку з театральною практикою передусім Київського колегіуму, де ці форми драматичної творчості були широко представлені й за шкільними правилами щомісячно задавались учням для вивчення напам'ять і розігрування в класах без будь-якої театральної обстановки, зважаючи на їх простоту, невеликий обсяг і нечисленність виконавців. Декламації та діалоги розносилися школярами по Україні під час вакацій, хоч могли їх створювати на місцях і колишні студенти.

Окремо в цьому ряду стоять зразки привітальних декламацій і похоронних планів (ляментів). Щодо останніх, то відомий з того часу твір «Гербы и трены при гробѣ и трунѣ того ж яснепревелебного его милости господина, отца и пастыра кир Сильвестра Косова, архієпископа, митрополита Київского, Галицкого и всея Россіи, екзархи святайшого апостолского Константинопольского трону, з свѣтом раздѣленного, на подѣление жалю, през музы коллегіуму Кієво-Могилеанского роздѣленые: На роздѣленіє Косовіанських гербов», опублікований анонімно Лаврською друкарнею в Києві 1658 р.¹⁸, а також «Плач о преставленіи великаго государя Алексея Михайловича» Л. Барановича (опубл. 1676 р.)¹⁹, що призначався для декламування тринадцятьма юнаками (чи то в Новгороді-Сіверському, де тоді жив і працював Л. Баранович, чи в Києві, де ця книжка надрукована).

Л. Баранович ще 1666 р. умістив у своєму збірнику «Меч духовный» вірш «На его пресвѣтлаго царскаго величества знаменіе», у якому ідентифікував Олексія, чоловіка Божого, з царем Олексієм²⁰.

Отже, уже в 60-х роках XVII ст. й у Києві з'являються такі зразки поетичних панегіриків, витриманих у формі декламації та в стилі бароко²¹, які пройняті духом сервілізму щодо російського царя.

У 1676 р. Лазар Баранович у листі до шкільного товариша Мелетія Дзика згадував, як вони наприкінці 30-х – на початку 40-х років XVII ст. виступали

¹⁷ Франко І. Банкет духовный // Там само. – С. 365–374.

¹⁸ Українська поезія: Середина XVII ст. ... – С. 66–96.

¹⁹ Там само. – С. 223–229.

²⁰ Українська поезія: Середина XVII ст. ... – С. 216, 217.

²¹ Кречетень В. І. Українська книжна поезія середини XVII ст. ... – С. 5.

у виставі трагедії про Йосифа, але цей факт свідчить, імовірноше, про польсько-мовні вистави, які практикувалися в Києво-Могилянському колегіумі в 40-х роках XVII ст.

II. 2. Містерії. Ярмаркові вистави. Інтермедії. Фарс. Балаган. Перша половина XVII ст. дала українському театрові зразки української духовної драми – містерії, пов'язаної з поетикою шкільного театру. До нас дійшли уривки таких містерій, знайдені в рукописних збірниках пізніших часів, і відкрите І. Франком «Слово о збуреню пекла», створене на Волині чи в Галичині на початку або принаймні в першій половині XVII ст. Цей твір, написаний народною мовою, – один із раних зразків старовинної української драми, на якому, за словами академіка О. Білецького, «немає нальоту шкільної ученості і який справляє враження справжнього народного театру»²². В основу сюжету драми покладено апокрифічне Никодимове євангеліє, зокрема другу його частину, у якій розповідається про народження, муки, смерть і воскресіння Ісуса Христа та його прихід до пекла й визволення звідти душ праведників. За приписами шкільної поетики зображення Ісуса Христа категорично заборонялося, він міг виступати тільки в якомусь алегоричному образі.

Ярмаркові вистави. Інтермедії. Фарс. До першої половини XVII ст. належать перші зразки української побутової драми – так звані інтермедії²³. У західноєвропейському середньовічному театрі це були комедійні, часто імпровізовані сценки, що розігрувалися між діями релігійної драми – містерії, а згодом, в епоху Відродження, між діями шкільної драми. В Англії інтермедії називались «інтерлюдіями», у Португалії – «інтреміш». Широко застосовувались інтермедії в італійській «комедія дель арте». Тісно пов'язаний з комедією французький фарс, німецький фастнахтшпіль. Інтермедії були на озброєнні шкільного театру єзуїтів, зокрема, на території Польщі, України й Білорусі. Оскільки українські школи першої половини XVII ст. ще не втворювали розвиненої багатоактної шкільної драми, то комедійні сценки могли розіграватися й поза школою, у виставах містерій і самостійно.

Найраніші відомі зразки комедійних сцен – це дві інтермедії, показані після другої і третьої дій польської містерії львів'янина, бакалавра вільних наук і філософії Якуба Гаватовича «Tragedia, albo Wizerunk śmierci przesiwiątego Jana Chrzyciela, prestańca Bożego» («Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоанна Хрестителя, посланця Божого») на ярмарку в містечку Кам'янець-Струмиловій (нині – Кам'янка-Бузька на Львівщині) 29 серпня 1619 р. і того ж року надруковані польською транскрипцією в м. Яворові (також на Львівщині) як додаток до вищезгаданої містерії.

²² Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні // Білецький О. Збір. праць: у 5 т. – К., 1965. – Т. 1. – С. 311.

²³ Возняк М. Початки української комедії; Белецький А. Старинный театр в России: I. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе южной Руси-Украины; Антонович Д. Триста років українського театру; Кисіль О. Український театр; Франко І. Русько-український театр (історичні обриси) // Річниця Українського театального музею. – К., 1929. – Вип. 1; Українські інтермедії. – К., 1960; Махновець А. Є. Інтермедії до драми Якуба Гаватовича // Рад. літературознавство. – 1962. – № 3.

Сюжет цих комедійних сцен ґрунтується на матеріалі української народної творчості та побуту: у першій з них є мотив народної приказки «купив ко-та в мішку», народні голосіння, вітання тощо; в основу другої покладено нар-одне оповідання про найкращий сон. Герої обох інтермедій – прості селяни, які спілкуються народною мовою, забарвленою нечисленними полонізмами.

У другій інтермедії виразно звучить соціальний мотив: селяни Максим і Грицько з Городка (на Львівщині) і Денис із Кам'янця-Подільського продали свої воли і йдуть найматися на «фліс», тобто на сплав. Максим каже: «Не буд-дем більше на шарварку по тіях волах робити. Ліпше на флісі служити». Роз-повідаючи свій сон, Грицько на першому місці серед різного «поспільства», яке він нібито бачив у пеклі, називає попів і панів.

Найвірогіднішою щодо авторства є думка, що належать вони різним укра-їнським авторам, які обробили сюжети, що побутували в народній творчості²⁴.

Відносно високий художній рівень обох найраніших українських інтер-медій забезпечив їм чільне місце в низці найкращих зразків цього жанру в театральному мистецтві всіх слов'янських народів.

Водночас із виставою й публікацією українських інтермедій до польської драми Я. Гаватовича було видано анонімну пам'ятку українського театру «Трагедія руська» (м. Раків, між 1609 і 1619 рр.).

«Трагедія руська» складається з прологу, трьох дій, названих іронічно «ка-фізмами» (з церковної термінології – «сидіннями»), й епілогу. Дійові особи спілкуються народною українською мовою зі значною кількістю полонізмів. Зміст цієї комедії ріднить її із численними зразками української народної твор-чості, у яких висміюються хтивий піп і зла попадя. Бурлескний стиль п'єси вказує на близькість її до народного театру та інтермедій, що виникли в захід-ноєвропейському середньовічному театрі й розігрувалися між діями містерії, а згодом – шкільної драми. За жанром це фарс у стилістиці польської рибалтів-ської драматургії («рибалтами» в Польщі називали тих, що в нас були відомі під назвою «мандровані дяки», «дяки-пиворізи», тобто колишні студенти-не-доуки, мандрівні філософи, дидакаси, напівдуховні, напівсвітські люди, які й були творцями своєрідного типу народної комедії на початку XVII ст.)²⁵.

Містерія «Слово о збуреню пекла», дві українські інтермедії до польської містерії Якуба Гаватовича і фарс «Трагедія руська» – це переконливі докази, що з кінця XVI ст. – у першій половині XVII ст. в Україні побутував не тіль-ки шкільний театр у початковій стадії (у вигляді декламацій), а й народно-ярмарковий та містеріальний театр, що істотно поширює загальний спектр українського театру на початках його існування.

На другу половину XVII – першу половину XVIII ст. припадає значна кількість зразків давньої української інтермедії²⁶, яка так само була явищем

²⁴ Гудзій М. К. Українські інтермедії XVII–XVIII ст. // Українські інтермедії XVII–XVIII ст.: Пам'ятки давньої української літератури. – К., 1960. – С. 15.

²⁵ Шевчук В. О., Яременко В. В. «Трагедія руська» – нововідкритий твір української драматургії початку XVII ст. // Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К., 1984. – С. 286–309.

²⁶ Возняк М. Початки української комедії (1619–1819). – Л., 1920; Українська інтермедія. – К., 1960.

шкільного театру й виконувалася між актами шкільної драми з метою розважити глядача, стомленого високими думками, що їх мала навіювати поважна драма. Розробляючи державно-політичні, суспільно-побутові й релігійні теми тогочасного життя України, інтермедії, завдяки народній мові, якою вони написані, були доступними для найширших кіл глядачів. Це були перші зразки демократичного театру в Україні.

З-поміж тих, що збереглися, хронологічно першою в межах другої половини XVII ст. є сценка «Татарин ловить німця», яка була показана 1663 р. між актами анонімної польської драми «Владислав Ягелло». До цього ж періоду належать «Интермедіум жид из русином», дев'ять інтермедій зі згаданого вище Дернівського збірника, а також «Играње свадбы» з драми «Алексій человек Божій». Сюжет у деяких з них дуже простий, в інших він узагалі нерозвинений. В основі одних лежать мандрівні анекдоти й казки, в основі інших – веселі бувальщини з народного життя, але всі інтермедії за своєю природою близькі до імпровізаційного театру різних народів – від грецького міма до італійської комедії масок. Шарж, гротеск, бурлеск, пародія, макаронічна мова були в інтермедії засобами комічного. Дійовими особами виступають українські селяни, козаки, цигани, євреї-корчмарі, німці, студенти. Зміст інтермедій зводиться в основному до суперечок, які здебільшого закінчуються бійками. Сперечаються іудей з християнином, батько із сином, німець з українським селянином, польський шляхтич з козаком, циган і єврей із селянином тощо.

Зі зразків української інтермедії першої половини XVIII ст. найкращими є по п'ять інтермедій до драм М. Довгалевського «Комическое дѣйствіе» і «Властотворній образ Человѣколюбія Божія» та до драми Г. Кониського «Воскресеніе мертвых». Усі вони мають ознаки тісної спорідненості з українським фольклором.

У кращих своїх зразках українська інтермедія була гострою політичною сатирою на окремі соціальні явища тогочасного суспільства; у ній звучали мотиви визвольної боротьби українського козацтва проти польської шляхти, взаємин українського народу з російським, викривалися «свої» й чужоземні гнобителі трудового люду – шляхтичі, орендарі, православні, уніатські й католицькі священники.

У практиці українського шкільного театру XVII–XVIII ст. інтермедії посідали підрядне місце щодо серйозної драми, але, за словами І. Франка, «значення їх для дальшого розвитку нашої літератури було далеко більше, ніж самих драм. На се склалися головню дві причини: інтермедія писана була мовою, близькою до народної, а не раз і чисто народною, і зміст свій, колорит, спосіб вислову черпала з окружаючого життя народного. [...] Симпатії і антипатії народні виявлялися тут вповні, в жартівливій формі не раз порушувано найтяжчі рани народного життя: притиски з боку панів, нещастя релігійних роздорів і т. ін.»²⁷.

Балаган. Із 60-х років XVIII ст. в Україні починає розвиватися інша форма народного театру – балаган. Цей вид театру поширювався в міському середовищі, здебільшого російськомовному, представниками соціальних низів – ремісниками, різночинцями з приказних службовців, заїжджими ли-

²⁷ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 305.

цедіями. Вистави театру-балагана відбувалися під час ярмарків, на майданах, у тимчасових дощаних приміщеннях, покритих брезентом. Виконувались інтермедії, у яких висміювалися багатії, крамарі, чиновники, пани, попи та ін. Багато спільного актори балагана мали з давніми скоморохами²⁸.

П.3. Шкільна драма. Давня українська драматургія генетично пов'язана з традиціями вітчизняної літургійної культури, європейською релігійною драмою, а також (у текстах інтермедій) з народним етнографічно-побутовим театром. І. Франко вважав, що «початки релігійної, літургійної драми» пошлюли у Візантії – «почасти під впливом деяких еретиків, особливо сект гностичних, котрі перші ввели в богослуження музику і драматичне оживлення і тим притягали маси народу, так що церков правовірна, щоб запобігти зростови тих сект, мусила перейняти від них те могуче оружжя; а почасти як противодійство світському театрові і циркові, котрого в самій Візантії і інших місцях ніякі закони, ніякі правила соборів, ніякі громи проповідників не могли ніколи цілком здушити й знівечити <...>. Ті “церковні дійства” зображували смерть Христа, різдво Христа, а також сцени із історії євангельської (в'їзд Христа на осли до Єрусалима) і старозавітної (історія Даниїла і Сусанни, історія трьох отроків в огняній печі і т. ін.²⁹». Зважаючи на думку І. Франка про «драматичну форму поучень деяких отців церкви» (передусім проповідей Кирила Туровського), сучасні українські дослідники наголошують, що й на теренах України-Русі проходили процеси, властиві цілому європейському середньовіччю, коли з літургії народжувалася літургійна драма. Згодом у католицьких храмах почали забороняти показ літургійних драм. Підставою для цього було те, що літургійні п'єси поступово посилювали видовищний бік церковного дійства, надто з використанням різноманітних технічних пристосувань (блоків для підняття / «вознесіння» персонажів на небо, люків для переходу / сходження персонажів до пекла тощо), зміст драми інколи передбачав наявність додаткових декораційних атрибутів, часто суто побутових, які неминуче вступали в конфлікт із сакральною-містичною службою Божою. Уведення до літургійних вистав вставних осіб з народу – воїнів, гінців, вісників, катів та ін. – було характерним прийомом для «містерій всіх країн і шкіл, від колективних англійських містерій до комедій Симеона Полоцького», – писав О. Веселовський³⁰. Водночас саме ця поступка церкви згодом призвела до виведення вистави з храму. Унаслідок цього літургійна драма перейшла на майдан, де отримала більший простір до розгортання дії, улаштування сцени, зрештою, і тематичного розширення свого репертуару.

Відтоді драматургія стає наймасовішою формою словесного мистецтва зрілого середньовіччя. Сприяло цьому й те, що до участі в театралізованих

²⁸ *Казимиров О.* Український аматорський театр: Дожовтневий період. – К., 1965. – С. 20–27; Український драматичний театр: Нариси історії. – Т. 1: Дожовтневий період. – К., 1967. – С. 56–59.

²⁹ *Франко І.* Русько-український театр (Історичні обриси) // *Франко І.* Збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 297–298.

³⁰ *Веселовский А.* Старинный театр в Европе. Исторические очерки. – М., 1870. – С. 110.

дійствах дедалі ширше залучалися миряни, а тексти почали складати не лише латиною, а й народними мовами. Так, у Франції між 1150–1170 роками було написано латинською і старофранцузькою мовами напівлітургійну віршовану драму на тисячу рядків «Дійство про Адама». У XIII ст. на зміну напівлітургійній драмі прийшов специфічний жанр – міраклъ (від фр. *miracle* – диво). Для розробки сюжетів міраклів використовували Життя святих, особливо Життя святого Миколи (1200 р. вперше було поставлено міраклъ Жана Боделя (бл. 1165–1210) «Гра про святого Миколу»; відомий поет Рютбюф (бл. 1230 р. – бл. 1285 рр.) створив «Міраклъ про Теофіла»³¹). Окрім міраклів, середньовічний театр успадкував від літературної драми містерії (від грец. *μυστήριον* – таємниця, таїнство) та драми пасійні (від лат. *passio* – страждання); перші розробляли сюжети з біблійних книг, а другі змальовували муки Ісуса Христа. Від повної загибелі духовну драму врятувала школа: «...езуїти були одними з перших керівників шкіл, що скористалися можливістю і залучили духовну драму як підмогу пропаганді і підтримку ґрунтовної лінгвістичної й проповідницької освіти. Досвідчені в мистецтві ефектно впливати на людську природу, вони оточили вистави блиском і пишністю світських торжеств, вдаючись до використання музики й сценічних ефектів»³². У езуїтських школах драматичні вистави продовжували своє життя, оскільки вони перетворилися на один із практичних видів навчання. Драму розглядали як заняття, де учні комплексно перевіряли й закріплювали знання, одержані з інших дисциплін – поетики, риторики, філософії. Тексти діалогів і драм писали професори риторики разом з учнями, найкращі з них ставили на шкільній сцені. Як правило, кожний колеґум мав власну пишну прибрану сцену. Згаданий навчальний план діяв у всіх езуїтських школах Речі Посполитої. Перебуваючи під опікою колеґіумів і користуючись усебічною підтримкою ордену езуїтів, шкільна драма в XVI ст. набуває значного поширення в Польщі, а незабаром приходиться і в Україну.

Історики української культури, ведучи мову про зародження української драматургії та театру, називають кілька дат. Пропонувалося пов'язати початок українського театру з відкриттям братських шкіл та академій: у 1576–1580 роках засновано Острозьку академію, 1585 р. – школу Львівського братства. Суголосно до цього прочитується розповідь у хроніці Бартоломея Зиморовича «Потрійний Львів» про драматичні вистави, які давали школярі на честь архієпископа Яна Деметрія Соліковського в червні 1583 р.³³ Також, як згадувалося, 1591 р. гурт учнів братської школи з нагоди відвідин Львова митрополитом Михайлом Рогозою представив «Просфонимус» (від грец. *Προσφώνημα* – привітання). Дата її видання збігається з написом на ставищенському вертепному коробі, де зазначено – «Року Христового 1591 збудований»³⁴. Найчастіше вчені згадують «Писаніє до всѣх обще, в Лядской земли

³¹ История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1984. – Т. 2. – С. 586–589.

³² Веселовский А. Старинный театр в Европе. Исторические очерки... – С. 172–173.

³³ Зиморович Б. Потрійний Львів або хроніка міста Львова // «І». Культурологічний часопис. – 2003. – Ч. 29.

³⁴ Див.: Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1982. – Т. 36. – С. 199 (тут у роботі «До історії українського вертепу XVIII в.» І. Франко піддає сумніву цю дату, бачену польським етнографом Е. Ізопольським на одному з вертепів).

живущих...» (1596) та послання до «благоговійної старици Домникіи...» (1606) Івана Вишенського, де звучить осуд новомодних вистав, що є безперечним свідченням їх побутування в Україні на межі XVI–XVII ст. Часто історики театру посилаються на театралізовану зустріч митрополита Рутського в Луцьку в 1614 р. Були пропозиції вести відлік часу існування давньої української драми від 1619 р. – того року відбулася ярмаркова вистава за п'єсою Якуба Гаватовича. 1609–1619 роками датується не так давно відкрита «*Трагедія руська*»³⁵.

При визначенні дати зародження українського драматичного мистецтва доцільно з двох понять – «театр» і «драматургія» віддати перевагу останньому. Вона ж починається з декламацій і діалогів, які належать до найпростіших видів драматичного дійства. Проте перш ніж стати таким дійством, вони мали пройти довгий шлях розвитку, зазнати змін і трансформацій. Виникнення декламацій та діалогів пов'язується ще з античними часами – тоді декламацією (від лат. *declamatio*) називалося виголошення урочистих (також навчальних) промов, а словом «діалог» (від лат. *dialogus*) позначалися філософські бесіди в гуртках, школах та інших аудиторіях. Декламації й діалоги готували і заздалегідь (у випадку віршованого тексту), і спонтанно (у разі звичайної промови). Окрім декламацій, форми урочистих промов набувають також віршовані оповіді про важливі події, панегірики, ляменти та інші твори.

Формування декламацій і діалогів дослідники пов'язували то із зародженням літургійної драми, то з певними елементами літургії (зокрема, з почерговим звучанням півхорів), то з діалогами, які під час храмової служби коментували пантомімічні сценки – своєрідні ілюстрації важливих євангельських епізодів.

Разом з учительною літературою з візантійської книжності українським письменством було запозичено традицію складання еротопокритичних діалогів: загальновідомими творами цього типу були «Бесіди трьох святих», «Пандекти Антіоха».

У складі «Ізборника Святослава» 1073 р. зберігся діалогізований уривок догматичного писання Теодорита Кирського про Святу Трійцю. Такі діалоги у формі запитань та відповідей допомагали християнським проповідникам поширювати своє вчення серед іновірців. Можливо, саме про подібні твори мовиться у «Просфонімі»:

Антіхристов пріход близко чуйте,
Противу вопросов отвѣты готуйте.

Подавала приклади діалогізованих творів і середньовічна писемність, як-от чеський віршований діалог «Суперечка Душі з Тілом» (XIV ст.). Побутували діалоги про розлучення душі з тілом і в українському фольклорі. Так, М. Грушевський наводить промовистий текст, у якому «душа з тілом та й розставалася», ведучи таку розмову: – Чом же ти, тіло, чом ти не терпіло?

³⁵ *Kawecka-Gryczowa A. Tragedia Ruska // Pamiętnik teatralny. – 1973. – Z. 2. – S. 273–289 + XV. (Передрук зі вступною статтею та коментарями В. Шевчука і В. Яременка у зб.: Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К., 1984. – С. 286–300).*

// – Чом же ти, главо, умом не зносила? // – Чом же ти, тіло, постів не постило? // – Чом же ти, душе, неділі не читала? // – Будеш же ти, тіло, в сирій землі пріти. // – А ти будеш, душе, у огні горіти³⁶. І. Франко вказував на практику поширення шкільних діалогів, «в котрих в формі питань і відповідей рекапітулювалися здобутки цілорічної науки або оброблювалися певні питання, котрими інтересувалася публіка, присутня на екзамені»³⁷.

Отже, в Україні наприкінці XVI – на початку XVII ст. декламації та діалоги мали своєрідні комунікативні функції.

Докладніше уявлення про природу декламацій і діалогів дає нам «Poetyka szkolna» («Шкільна поетика», XVII ст.)³⁸. Зазначимо, що тут охарактеризовано й такі драматичні жанри, як трагедія, комедія, комікотрагедія та трагікомедія. Що ж до діалогу, то він визначається тут, як «прозова драма, яка складається з обміну двох чи кількох осіб запитаннями й відповідями про громадські й приватні справи, а також театральні, після Лукіана, без сценічної обстановки і без використання великої кількості елементів поетичної вигадки». Декламація розглядається як особливий вид літературно-драматичного твору, що за обсягом має відповідати одному акту драми, діленому на сцени й виходи, і тривати не більше півгодини. «Poetyka szkolna» радила показувати декламації щомісяця, а також під час процесії на свято Тіла Господнього та вранці й увечері біля гробу Господнього. Не варто, зазначено там-таки, складати декламацію у формі драми, а також одягати виконавців у костюми, достатньо надати цьому дійству урочистості. Першу в навчальному році декламацію рекомендувалося писати вчителю, тексти ж інших могли складати учні; до показу допускали найвдаліші учнівські витвори.

Тематика декламацій була досить різноманітною. У них оспівували події, свідками чи учасниками яких були викладачі та спудеї («Poetyka szkolna» такі декламації називає спорідненими або близькими). Учні класу риторики писали й декламували подяки, привітання, ляменти, панегірики, а учні класу поетики – оди, елегії, поеми, присвяти, послання тощо. Декламації, які щось тлумачили або містили певну пораду чи осуд будь-кого й будь-чого, належали до розряду абстрактних або віддалених. У таких декламаціях описували герби засновників гімназії, події, що відбулися в Європі чи вдома, наприклад, війна, підписання миру, вибори короля, коронація, перемога в битві чи будь-яка подія зі світової історії. У формі декламації оспівувалися риторика чи поетика, свята, що припадали на той чи інший місяць.

Писали й декламації підсумкові – у них зводили в один текст сюжети декламацій, виголошених протягом навчального року (щось на кшталт магістрала у вінку сонетів).

На час написання «Poetyky szkolnej» декламація пройшла три етапи свого розвитку. Застарілою вважалася декламація, виконання якої передбачало

³⁶ Грушевський М. Історія української літератури. – К., 1994. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 239.

³⁷ Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси). – С. 302.

³⁸ Резанов В. К вопросу о старинной драме. Теория школьных «декламаций» по рукописным поэтикам // Известия отделения русского языка и словесности Императорской академии наук. – 1913. – Т. 18. – Кн. 1. – С. 1–40.

почергове виголошення учнями школи промов чи віршів. Поширення набула декламація, що складалася зі вступу, після якого до глядачів виходили кілька дійових осіб і виголошували тексти перед сценою, а на сцені пантомімісти показували відповідні живі картини (такою декламацією зазвичай розпочинався новий навчальний рік). Дедалі частіше на сцені ставили одноактівку на вигаданий чи історичний сюжет. Від власне драматичного дійства таку декламацію відрізняла фінальна моралізаторська промова чи вірш дидактичного змісту.

Найпростіші декламації, позбавлені будь-якої вигадки, склалися зі вступу (у ньому окреслювалася тема) і основної частини (її озвучували кілька виконавців, котрі сиділи або стояли на сцені чи за кафедрою). Новіший різновид декламації складався зі вступу, основної частини та епілогу. Тут передбачалася певна видовищність, тому основна частина охоплювала кілька сцен, що супроводжувалися показом військових трофеїв, тронів, гербів, монументів та різних зображень (царських дворів, лісу, руїн, убитих тощо).

Епілог виконувався кількома декламаторами, які вступали в дискусію, виголошені в епілозі тексти відповідали змісту декламації. Декламація, у якій брали участь головна дійова особа і другорядні персонажі (одні з них чинили перепони головній дійовій особі, інші приходили їй на допомогу), нагадувала вже одноактну драму. Порівняно з повноцінною драмою вона була позбавлена заплутаних сюжетних ходів і завершувалася моралізаторською промовою.

Декламації писалися прозою чи віршами: у віршованих декламаціях переважав шестистопний ямб, зрідка – гекзаметр. «Poetyka szkolna» радила писати декламації 13- чи 11-складовим віршем, співані фрагменти – восьми-складовим або й меншим віршем, допускалися катрени з перехресним римуванням і чергуванням восьми-складників у першому – третьому рядках та семискладників у другому – четвертому рядках.

Частину тексту декламували напам'ять, листи, описи пригод, майстерно зроблені оповідання, ділові папери зачитували; під час декламування великого значення надавали інтонації, жестам та сценічним діям (аби виконавці не стояли на сцені «нерухомими пеньками»).

Час виконання декламацій і їхній рівень були пов'язані з церковними святами. Так, декламації, в яких мовилося про страсті Христові, виконували у дні Великого посту. Вони поділялися на урочисті й прості. Урочисті мали форму трагедії, склалися з двох частин – першу частину завершувала героїчна поема, елегії чи короткій вірш, у другій показували страждання Сина Божого. Прості декламації виконували під розп'яттям або й на порожній сцені. Декламації на тему «гробу Господнього» виголошували на Страсну седмицю: коротку – вранці, довгу – ввечері. В обох звучали нарікання, плачі, слова співчуття розп'ятому Ісусу Христу, демонструвалися засоби катування Сина Божого – терновий вінець, бичі, стовп, хрест, спис та інше, бажаною була присутність на сцені одного зі старозавітних персонажів (прообразів Ісуса Христа) – Давида, Даниїла, Йони, Йосифа, Ісаака чи когось із мучеників, сповідників, відданих постраждалому Ісусу; доречними були алегорії: головні з них – Людина, Грішник, Душа, Блудний син, чи ті, що допомагають головній дійовій особі звернутися до Христа – ангели, Боже Милосердя, Божа Милість, Божа Любов та ін. У дії брали участь Скорбота, Справедливість, Помста, а також

персонажі, які перешкоджали чи відволікали головну дійову особу від звертання до постраждалого Христа – Мир (тобто земний світ), Пристрасть до миру, Гріхи (Гордощі, Скнарність та ін.); недоречними вважалися персонажі й алегорії, котрі могли викликати сміх у залі – Юда, Демон, Смерть; не рекомендувалося випускати на сцену виконавця із хриплим, грубим чи просто неприємним голосом.

За бажанням викладача півгодинна декламація могла набути або діалогічної форми, проте без будь-якої драматизації та без сценічної обстановки, або її виконання супроводжували алегорії – ангели, генії царств і частин світу, в супроводі співу чи без нього. Уранішня декламація мала вступ, картину (тепер сказали б «задник»), історичну чи старозавітну постать, діалог та епілог – отакий, власне, вигляд і мала зразкова декламація. Ранкова декламація часом виконувала роль прелюдії до декламації вечірньої, яка вже більше нагадувала драму з виходом персонажа священної історії чи алегорії. Коли виходив старозавітний персонаж, п'єса ділилася на дві частини – протагис, де він виступав, і аподозис, тобто звернення до розп'ятого Ісуса Христа.

Теорію декламації було викладено і в поетиці «*Vicollis Parnasus*» («Двовершинний Парнас»), де декламації також діляться на прозові й віршовані.

За змістом декламації поділялися на політичні (коли на сцені виступали алегорії богів, міст), зображальні (з елементами пантоміми), тіньові, алегоричні, емблематичні (коли на сцені з'являлися емблеми й символи, намальовані чи вирізьблені), індуктивні (вони ілюструвалися прикладами), іронічні, наслідувальні (з відтворенням манери відомого поета чи оратора), картинні (вони тлумачили виставлені на сцені картини), моральні (оповідали про звичаї та усталену мораль), почуттєві (відтворювали збуджений стан людини).

Пильний погляд на поетику, за якими розвивалася драма в католицьких (польських) колегіумах, допомагає нам наблизитися до початків української драматургії – декламацій та діалогів, які в добі раннього бароко функціонально також були підпорядковані завданням школи, де драму використовували дієвим засобом розвитку ораторських і комунікативних практик.

Анонімна (вже згадана) «*Просфонима. Привѣт преосвященному архієпископу кир Михайлу, митрополиту Київському и Галицкому и всяя Россіи, в братской школѣ Лвовской составленный, егда же в градѣ Лвовѣ, первѣе посвященном рукоположеніи бѣ. Генуарія 17 року 1591*» («Просфонима. Привітання преосвященному архієпископові пану Михайлові, митрополитові Київському, Галицькому і всієї Русі у братській школі написане з нагоди перших відвідин міста Львова після посвячення й рукопокладення. Січня 17 року 1591») має кілька атрибутів декламації: 1) нагода, за якої її виголошено, – рукопокладання митрополита; 2) безіменні виконавці-отроки; 3) майданчики для виконання – церква і школа. Вітальні слова, написані нерівноскладовим віршем, спершу виголошують найменші («малые») учні, їх змінюють п'ять отроків («первый лик», тобто перша ява), потім вісім отроків («лик вторый»), потім ще п'ять («третій лик»), після цього читається молитва. По молитві виголошується текст «От старѣших». Спершу архієпископа вітають у школі, а потім звучить «Моленіє от нищих», яке декламують два отроки, далі лунає звертання «Ко всѣм обще». До «Просфоними» введено й рядки, написані грецькою мовою. Як бачимо, декламація-панегірик – це складний поліфонічний твір, що

засвідчує радість від зустрічі з високим гостем, під час якої звучать і віршовані рядки, і спів, і слова молитви.

У 1614 р. уніатського митрополита Вельямина Рутського вихованці Луцької єзуїтської школи вітали декламацією, що складалася з латиномовних віршів, промов та україномовного діалогу, отож можемо вважати її ще одним поліфонічним твором, призначеним для прилюдного виконання.

До найраніших зразків належить декламація **Памва Беринди** «*На Рождество Господа Бога и Спаса нашего Исуа Христа вѣршѣ для утѣхи православным христіаномъ*» (Львів, 1616). Тут у посвяті єпископові Єремії Тисаровському «...през дѣток ест декламована», тобто спеціально написана для учнів школи львівського Ставропігійського братства. Твір складено силабічним віршем староукраїнською мовою. У Пролозі, який виголошує перший отрок, мовиться про спасительну місію Сина Божого. В основній частині шість отроків по черзі переповідають головні події Різдва: народження Ісуса у вертепі, спочинок Дитяти в яслах, прихід до новонародженого пастухів. Третій отрок звертається до своїх товаришів і запитує, чи немає серед них самовидців цієї події. Четвертий отрок відповідає, що самовидців немає, проте є той, хто з ними спілкувався, отож від імені того, хто спілкувався із самовидцем події, говорить п'ятий отрок (його монолог містить 172 рядки), після чого співають «Славу в вишних Богу»; шостий отрок згадує астрологів, сьомий – про дари трьох царів. В епілозі розповідається про винищення Іродом немовлят і звучить заклик радіти й славити велике свято – Різдво Христове.

Усі ознаки декламації мають уже обговорені «*Вѣршѣ на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного...*» («Вірші на смутний похорон славетного лицаря Петра Конашевича-Сагайдачного...») **Касіяна Саковича** (1622 р.).

Додамо, що твір складається з передмови та Епілогу, панегіричної частини, яку, очевидно, декламували дев'ятнадцять спудеїв. Текст написано тринадцятискладником, «партію» четвертого спудея – дев'ятискладником.

Поєднання елементів вистави з декламацією запропонував глядачам **Андрій Скульський** у «*Вѣршах з трагедіи “Христос пасхон” Григорія Богослова*» («Вірші з трагедії “Страждання Христа” Григорія Богослова», Львів, 1630).

При написанні твору Андрій Скульський орієнтувався на візантійську драму Григорія Богослова (Назіанзина) «*Χριστὸς πάσχων*» («Страждання Христа»), що датується XI–XII ст. У першій частині твору, відповідно до її назви («Трагодія Христос Пасхон в П'яток Великій, по вложеню Плащениць в Гроб» – «Трагедія “Страждання Христа” у Велику П'ятницю, після покладання Плащаниці в Гріб»), дія відбувається у Велику П'ятницю, у другій частині – у Великодню неділю. Вступ до першої частини називається «Димигорія Трену утерп'яна муки Христовы» (від грец. *δημιγορία θρήνου* – журлива промова, голосіння). Заклучний фрагмент озаглавлено «От зебраня всѣх». Учасники дійства (один за одним) виголошували тексти, складені силабічним віршем.

У творі звучать: журлива промова, Плач Матері Божої («Лямент Матки Збавителевы над Сыном еи»), далі промовляють Іоанн Теолог (Богослов), Йосип, Никодим, Симон Киренійський (йому випало нести хреста на Голгофу), Марія Магдалина та жінки мироносиці (Лик Мироносиць), тобто

основні учасники подій, пов'язаних із розп'яттям і воскресінням Ісуса Христа. Окрім євангельських персонажів, Андрій Скульський виводить на сцену алегорії (Димигорія трену, Плач Матері Божої). Усі вони переповідають відомі євангельські події: схоплення Ісуса, суд у Каяфі, триразове відречення від Учителя апостола Петра, знуцання над засудженим, допит у Понтія Пилата, несення Ісусом хреста на Голгофу, розп'яття на хресті, муки розп'ятого Сина Божого, Його смерть на хресті, зняття тіла з хреста, загортання тіла в плащаницю, покладення тіла в гроб, плач пречистої Панни – Матері Божої. Другу частину твору – «Вършѣ на пресвѣтлый день воскресенія Христова» – виконували на Великдень. У ній були Пролог та Епілог, а також розписані за ролями партії для трьох учнів. Вірші написано в традиційній поетиці риторичного богослов'я і християнської екзегези. Автор розкриває тему Воскресіння Ісуса Христа з мертвих і оспівує цю величну й радісну подію.

Кілька декламацій входять до книжки **Кирила Транквіліона Ставровецького** «Перло многоцѣнное» (1646): «*Похвала на преславный день Рождества Господа нашего Иисуса Христа*», «*Похвала на пресвѣтлый день Воскресенія Христова*» (обидві декламації читали п'ять отроків, і завершувалися вони прозовими ораціями). Написано ці твори характерним для Кирила Транквіліона Ставровецького нерівноскладовим віршем:

А Сын Божій, на землю пришедши,
сылу божества своего обявляет,
Сам нас з невольѣ бѣсовской визволяет
И сынами Божими з милости свои учиняет,
И дверь до царства небесного нам отворяет,
И ласкаве вѣрных сынов своих тамо призывает.
Таковым та дары нам Сын Божій дарует,
Которій [з] неба дя збавеня нашего на землю странствует.

Із доби раннього бароко приходять до нас і перші зразки діалогів. Так, у складі Києво-Михайлівського збірника, датованого кінцем XVI – початком XVII ст., збереглася «*Бесіда старця з молодиком*». Молодик ставить запитання, а Старець дає на них відповіді. Молода людина хоче збагнути, що саме спонукало Старця зректися світу і жити самотою в пустелі. Спершу йде коротка відповідь Старця: ним керувало бажання мовчки й самовіддано служити Ісусові Христу. Можливо, Старець був послідовником ісихазму. Молода людина також хоче стати на цей шлях. Відповідь Старця містить короткий катехизичний зміст: для цього потрібно вірувати в Бога, ревно молитися, поститися, очистити думки і помисли, не печалитися, уникати земних насолод і т. ін.

У формі діалогу написано й вірш «*Лѣкарство пустынножителем и честно инокующим на помыслы грѣховнии*» («Ліки від гріховних помислів для пустельників і правдивих ченців»), що входить до збірника Кирила Транквіліона Ставровецького («Перло многоцѣнное»). Тема розмови: «Подвижник всегда повинен з грѣховними помыслами воевати». Автор у передмові до «Перла многоцѣнного» пише, що «в школах будучи студенти можуть собѣ с той книги святои выбирать вѣрши на свою потребу и творити з них орації розмаитіи часу potrzeby свои, хоч и на комедіях духовных», тобто передбачає читання вірша зі сцени. У його творі, що тяжіє до діалогів Душі з Тілом, розмова відбувається між Вожделѣнієм тѣла, Душею трудолюбною,

Умом, Вождельнієм грѣха, Душею розумною, Розумом і Душею. Як і в «Бесіді Старця з Молодиком», учасники діалогу Ставровецького сперечаються, що краще – аскетичне, «в тои смутной пустынѣ», служіння Богу чи «при котлах свиніих мяс сидѣти // И сладость свинского житія жрѣти». Розумна душа закликає Вождельніє грѣха тікати з Єгипту і йти «за Ісусом, предводителем нашим... спїшно в землю обѣтованную», яку Душа порівнює з «Царством Небесним».

Розум описує вічне царство Ісуса Христа і завершує свій монолог словами:

О пресвятый и преславный цару, Христе, боже мой,
О то ты просить плачливое раб твой.
Нехай ты всѣгда славять грѣшныи уста мои,
Поки през них ходять слова твои<...>
Даруй ми, Христе, Боже мой, желаемое получитьи,
И под десницею Твоею святою навѣки почити,
И тамо Тебе без уприкрения навѣки хвалити,
В едином божествѣ славимого с Отцем и
Духом Святым Твоим нынѣ и всегда и
вѣвѣки вѣков. Аминь.

Значного поширення набувають діалоги есхатологічного змісту, до яких належать «Преніє живота и смерти», «Діалог о смерти», «Рыцарь и смерть», «Разговоры душ с тѣлом», «Діалог о смерти» («Розмова о смерти человека со ангелом»), «Сказаніє о смерти нѣкоего мистра великого, сирѣч философа» невідомого польського автора XV ст., перекладене невідомим українським перекладачем у кінці XV ст., і його варіант – «Слово о лютой смерти, пред которою ся ниhto не может скрыты», перекладене невідомим українським перекладачем у кінці XVI ст. Перекладним вважається й прозовий «Діалог о смерти» (1629)³⁹. У діалозі «Сказаніє о смерти» (а також у «Словѣ о лютой смерти») бесіднують мудрець, магістр, лікар Полікарп і сама невмолима Смерть. Полікарп запитує свою співрозмовницю, звідки вона взялася, хто її батько й мати. Смерть відповідає, що вона з'явилася на світі тоді, коли Адам і Єва наважилися скуштувати забороненого плоду, отож її батько і мати – гріх, а потім вона каже: «Я в том яблокѣ была», яке надкусила Єва і дала вкусити й Адамові. Її коса січе всіх: старих і молодих, багатих і бідних; уникнути ж цієї коси може тільки той, хто служить Богу «в дни и в нощи». Душа і Тіло сперечаються, хто й за що відповідатиме, коли настане час усім разом постати перед Богом. Тіло з Душею обмірковують, чи вони утворюють «асамблею», чи є окремими субстанціями. Тіло доводить, що Душа владарювала над ним і «транжирила» його сили. Душа наполягає на єдності з Тілом і переконана, що «тартар воспримет» одночасно обох, а не кожного окремо.

Імовірно, у часи походів хрестоносців у європейських літературах з'являються генетично пов'язані з відомою збіркою східних казок «Тисяча й одна ніч» діалоги Воїна (Лицаря) зі Смертю. Цей популярний мандрівний сюжет за посередництвом польської літератури потрапляє в Україну, де його піддано як літературній, так і фольклорній обробці. В основі цих варіантів

³⁹ Про названі твори свого часу писали А. Брюкнер, А. Круазе ван дер Коп, Ю. Яворський, Я. Янів, Р. Дмитрієва та ін.

залишалася розмова досвідченого Лицаря з невмолимою Смертю, перед якою рівні всі – і бідняк, і лицар, і цар. Можливо, слухними є спостереження В. Гнатюка, який побачив сліди діалогу Воїна (Лицаря) і Смерті в розмові Ірода зі Смертю у вертепній драмі, зазначаючи, що народні обробки цього давньосхідного діалогу з'являлися аж до XIX ст.

На межі XV і XVI ст. перекладено старою українською мовою анонімні *«Архаггелови и Богородичны вѣщанія и отвѣты»* («Архангелови й Богородичні звістки й відповіді»), що виникли на візантійському ґрунті в VI–VII ст. Публікуючи текст у 1907 р., І. Свенціцький наголошував, що саме діалог робив «найприступнішими» хоч які складні матерії, адже він надавав можливість у ході обговорення спростити високі матерії, готуючи їх до сприйняття пересічним реципієнтом. У першій частині «Архаггелових и Богородичных вѣщаній и отвѣтов» Ангел намагається пояснити Марії місію, яку вона має звершити, – прийняти непорочне зачаття й народити Сина Божого. У другій дії розмова відбувається між Марією та Йосипом: тепер сумніви огортають Йосипа, який вважає, що його обраниця, «яко женщина зблудила», проте він готовий простити їй гріх, якщо вона зізнається, з ким саме це сталося.

Як бачимо, декламації й діалоги, найпростіші форми театрального дійства, відзначаються формальною різноманітністю та тематичною вагомістю. Автори декламацій і діалогів, удаючись до традиційних християнських сюжетів, розширювали сценічний репертуар, розробляли нові способи діалогізації будь-якого тексту, примножували досвід інсценізації складного євангельського матеріалу, а отже, невпинно наближалися до написання повноцінних сценічних творів. Саме діалоги й декламації прокладали шлях для подальшого розвитку шкільної драми, і саме вони створюються й поширюються в другій половині XVII – першій половині XVIII ст., коли повноправною господинею сцени стала шкільна драма. На цей час творці невеликих одноактних вистав, а ними були як учителі, так і учні (бурсаки, спудеї), могли спиратися на практичні поради, викладені в латиномовному шкільному посібнику, що прийшов із Польщі не пізніше другої половини XVII ст. Посібник підказував, що текст декламації чи діалогу дозволялося прикрашати «вигадками», дотепами, проте не варто було жартами порушувати загальну риторику й стиль твору, до того ж ужиті дотепи не повинні були ображати глядачів. Для декламацій не передбачалося також виведення алегоричних фігур, персонажів грубої чи нескромної поведінки, використання, як атрибутів дійства, зброї, будь-якої їжі і навіть музики чи танців. Обов'язковим було, щоб тексти декламувалися голосно, чітко і супроводжувалися виразними жестами.

«Вѣрши на воскресеніе Христова» («Вірші на воскресіння Христове»; датовані кінцем XVII – початком XVIII ст.) розраховувалися на виконання двадцятьма чотирма отроками, котрі по черзі розкривали від прологу до епілогу євангельську тему жертвовної смерті й дивовижного воскресіння Ісуса Христа в ім'я спасіння грішної людини. Тему прославлення воскреслого Христа доповнювала жартівлива суперечка виконавців-спудеїв зі Смертю (задля цього монологи 13–21-го отроків перетворені в менш пафосні тексти, наближені за стилем до грайливого настрою інтермедій).

Юні декламатори в бурлескно-травестійній тональності говорили про смерть і боротьбу з нею, про марність такої боротьби та про те, що краще «за-

живати цнот», аби потрапити до раю; про набридлу їм шкільну науку; мріяли про дні, коли вибуває кропива, у якій легко буде заховатися від учителя, а то й утекти зі школи до лісу, 21-й отрок радий був пасти корів і волів, аніж мучитися з уроками; 24-й отрок знову повертався до теми воскресіння Ісуса Христа й просив дарувати йому писанки. Ця фраза очевидно вказує на те, що такі декламації легко й залюбки складали спудеї, котрі з нагоди свята Великодня гуртами переходили від хати до хати, від села до села, збираючи добровільні дарунки за праведні труди на вітку громади.

Невідомий автор (за наведеним припущенням, П. Попович-Гученський) «Вършив на Воскресеніе Христово, ест вършов 14, и интермедію, и епѣлог» («Віршив на Воскресіння Христове, яких є 14, разом з інтермедією та епілогом»), як свідчить сама назва твору, вдався до поєднання декламації з інтермедією. Власне, 14 учнів декламували першу частину під назвою «Пролог на Воскресеніе Христово» («Пролог на Воскресіння Христове»), а далі розігрували інтермедію під назвою «Баба, дід і чорт». Завершувалося це дійство Епілогом, де також прославлялося Воскресіння Ісуса Христа.

У складі Дернівського збірника (датованого межею XVII–XVIII ст.) вціліли тексти *різдвяних віршів*, написаних для 12–27-го отроків. Як і вже згадані «Върші на Воскресеніе Христово», тексти «пожвавлює» оповідь 15-го отрока про шкільне життя-буття. У цьому ж збірнику зберігся «*Диалог, во кратцѣ собранній на персон седм, на двѣ части расположенній...*» («Діалог, коротко зібраний на сім осіб, на дві частини поділений...») ⁴⁰, що також досить близько стоїть до декламації. Поєднання в діалозі хорového співу, декламації (тут прямо зазначено, що «хлопята єден по другому вършѣ будут повѣдати») та двох діалогів, які відбуваються між Ангелом, Адамом, Євою і Лукою, Клеопою та Ісусом Христом, надає всій композиції твору певного поліфонізму.

У збірнику, датованому 1748 р., збереглися дві *декламації* – *різдвяна й великодня*. Пролог *різдвяної* декламації сповіщає, що цей твір покликаний «Рожденного вършами славити» й «слѣчне» (гарно) та «велегласно» проспівати Сину Божому величальну пісню. Дванадцять отроків розповідають про жертвну місію Ісуса Христа, про те, що він прийшов на землю, аби показати людині дорогу на небо. Восьмий отрок говорить:

Хто би з земних мешканцов не здумѣлс тому
рожденному на земли Слову предвѣчному,
которое на землю, яко Бог зступило,
абы створеня свое вѣчне откупило,
которое упало в хмури пекелніе,
страшливіе, глубокіе и барзо темніе!
Цар Спаситель Христос с Пани ся народил,
а род земній чловѣческій с темности свободил.
И свѣтом невечерним рачил освѣтити
И свое створеня в небѣ посадити.
Хвали ж его, чловѣче, яко Творца свѣта,
котрій прійшол для тебе во остатніе лѣта.

⁴⁰ Гординський Я. З української драматичної літератури XVII–XVIII ст. // Памятки української мови і літератури. – Л., 1930. – Т. 8. – С. 5–10.

В одному з перших бібліографічних покажчиків «Оглавление книг, кто их сложил», датованому кінцем XVII ст., під позицією 61 значиться *«Диалог, албо розмова человека хорого, албо умирающего с духом: о добром зистю з того свѣта, людем свѣтцким, а посполите тым, которые мало што доброго за живота робили, а с памятью умирають»*. Автором твору був Павло Домжив-Люткович (*Люткевич-Телиця*) (бл. 1570–1634 рр.). Як свідчить джерело, текст виходив друком у 1629 р., проте його й досі не виявлено. Певне уявлення про зміст цієї бесіди дає розширена назва твору: «Диалог, або розмова смертельно хворої людини з духом про добрий відхід із цього світу людей світських, а надто тих, котрі мало що доброго за життя зробили, і з пам'яттю [про те] вмирають».

У другій чверті XVII ст. чи на початку XVIII ст. свято Успіння Пресвятої Богородиці відзначалося декламацією, від якої збереглася частина «партії» п'ятого отрока й «партія» шостого отрока.

Після декламації звучало шість, а то й більше хорових тренів. Декламаційна частина написана тринадцятискладником, трени – сапфічною строфою. В успенській декламації згадуються діячі давньогрецької історії, літератури, боги Олімпу, персонажі міфів – Гомер, Птолемей, Парка, Демосфен, Александр Македонський, Геркулес, Цицерон, Мельпомена, камени, що характерно для барокового твору.

Про тривалий інтерес до декламацій і діалогів свідчать твори, датовані другою половиною XVIII ст.: анонімні *«Вѣрші на Воскресеніє Христово»*, а також діалог Івана Некрашевича *«Спор Души и Тѣла»* («Суперечка душі і тіла», 1773). Душа скаржиться на те, що змушена жити в «скверном тѣлѣ», диявол її повсякчас спокушає. Вона звинувачує Тіло в перешкоджанні їй ревно й нелюдською молитися. Тіло заперечує: воно без Душі мертве, отож Душа мусить володіти ним, мов інструментом. Душа каже, що вона переймається духовним, а от Тіло тяжіє до пияцтва, переїдання, ледарювання, плотських утіх, тож вона з великою радістю розлучилася б із Тілом, та не може, бо заперта в ньому, мов у в'язниці. Тіло переконує Душу в їхній нерозривній єдності, отож і каятися їм доведеться разом. Урешті Душа і Тіло, дійшовши згоди, творять спільну («согласну») молитву, яка їх має порятувати, коли вони постануть перед Божим судом.

Відомий *«Разговор Великороссіи с Малороссіей»* Семена Дівовича (1762) наповнює форму діалогу новим змістом: дві країни говорять про політичні права й привілеї українців, про рівноправність Малоросії з Великоросією, щоправда, – під владою спільного царя.

До форми діалогу не раз звертався Г. Сковорода, а в кінці XIX – на початку XX ст. – Леся Українка, І. Франко та ін.

З огляду на шлях, який пройшла європейська релігійна драма, і той рівень, якого вона досягла в XVI–XVII ст., можна констатувати, що єзуїти прикладом власних шкільних вистав заохотили діячів української освіти до запровадження подібних дійств у вітчизняних бурсах, колегіумах, зокрема в Києво-Могилянській академії.

На сьогодні опубліковано тексти 58 українських драм, які в XVII–XVIII ст. склали репертуар шкільного театру: його відкривають сценічні вистави, що поширилися в Галичині під впливом західноєвропейських містерій, вельми популярних у побожних прихожан Франції, Німеччини,

Польщі... Найчастіше виставлялися містерії на теми новозавітних історій про Ісуса Христа, апостолів, а далі – і святих подвижників християнського життя.

В українській медієвістиці ХХ ст. утвердилася традиція групувати шкільні драми в такій послідовності: декламації та діалоги, шкільна драма – різдвяна, великодня, міраклі, мораліте, історичні драми. До цього поділу додаємо *досценічну драму*, яка передувала постановці на сцені справжніх вистав. Саме феномен до сценічної драми становить вагомий аргумент на користь пріоритетного значення драматургії щодо виконавської театральної практики.

Перша з них – *«Архаггелови и Богородични вѣщанія и отвѣты»* («Архангелові й Богородичні провіщення і звіщення»), датована початком ХVІ ст. У творі діалог ведуть спершу Архангел і Богородиця, а потім – Богородиця і Йосип, розвиваючи відому євангельську тему Благовіщення. Автор творчо модифікував традиційний сюжет про народження в Діві Марії Сина Божого від Духа Святого, акцентувавши увагу на психології і драматургії стосунків Марії й Архангела, Марії і Йосипа. Другий твір – *«Сказаніе о смерті нікоего містра великаго сиріч філософа»* (датований 40-ми роками ХVІ ст.). Тут подано діалог Містра (майстер філософії) та Смерті про те, що Смерть народилася разом із першим гріхом людини ще в Райському саду, відтоді вона відбирає життя в кожного, хто народжується на землі. Ісуса Христа Смерть зуміла здолати лише на два дні, а третього дня Він воскрес. Тепер у Христа є Вічне Царство, де Смерть влади не має. Третім текстом досценічної драми вважаємо *«Слово о лютой смерті, пред которою ся ніхто не может скрити»* (що є перекладом відомого «Діалогу Полікарпа зі Смертю», здійсненого в кінці ХVІ – на початку ХVІІ ст.). Тут Мудрець бесідує зі Смертю і в цій розмові з'ясовує, що від гріхопадіння людини в Раю Смерть отримала від Бога силу й здатність відбирати в людей життя, що вона й робить із віку у вік.

Рукопис твору зберігся не повністю. Зазначимо також, що досі відсутні будь-які відомості про постановку цих творів на сцені.

До вірцевих *витворів цього жанру належить декламація «Брань честних седми добродѣтелей з седми грѣхами смертньми, в челоуѣцѣ путнику так всегда, яко наштаче в дни святія великія четиридесятниці, резидуочая. По чину седмиць єя имагинацѣю пиітическою и рифмом описанная 1737 года апреля 9 дня»* («Брань семи чеснот із сімома смертними гріхами, яка відбувається в людині повсякчас, а найбільше у дні святої великої Чотиридесятниці розгортається. За чином її седмиць поетично відтворена і римами складена 1737 року квітня 9 дня»).

На час написання твору його автор Йоасаф Горленко (Белгородський) був викладачем Києво-Могилянської академії. Текст декламації зберігся завдяки старанням одного зі студентів, котрий міг належати й до числа декламаторів «Брані...». Твір подає завіршований опис грандіозної духовно-моральної битви, що відбувається за душу людини між двома непримиренними таборами: перший становлять Смирненіє (Смирненія), Благоутробіє (Благородство), Кротость (Покірність), Цѣломудріє (Розсудливість), Пост (Піст) і Побожность (Побожність), до другого належать Гордость (Гордість), Лакомство (Жадібність), Зависть (Заздрість), Гнѣв (Гнів), Блуд (Розпуста), Обжирство (Ненажерство) й Лѣность (Лінь). На підтримку гріхів стає фарисей, «пихою надменній», на боці праведності виступає «митар смиренній» і, ясна

річ, покорністю долає гріховну пиху фарисея й далі закликає добродієвності готуватися до битви, передусім відмовившись від уживання м'яса, аби здобути легкість і силу:

Прежде же назначенна к оружию часа
Повелъ воем своим не вкушати мяса
Чрез цѣлую седмицу, чтобъ злегчившись тако
Лучше могли дѣйствовать. Грѣхи же инако
Позволили впиватись и гулять доволи...

Тобто гріхи дозволили своїм поплічникам доволі розважатися, щоб і в битві всі були веселі й вдоволені. Автор «Брані...» не приховує, а навпаки, показує силу й численність диявольського війська, що обступає людську душу зусібіч. Загін же, покликаний оборонити її, і кількісно менший, і обставлений услякими спокусами. Його повсякчас намагаються збити з аскетичної стриманості «блюдами изрядних всяких потрав». Вистояти душі та її оборонцям-чеснотам допомагають Любов, Святий Григорій, молитва, хрест і нарешті Свята Трійця, Бог Творець, Матір Світа, на адресу яких лунають слова подяки й хвали.

Українську драматургію другої половини XVII – першої половини XVIII ст. умовно можна назвати епоєю інсценізацій, оскільки саме в ці століття на сцену найчастіше переносяться старо- й новозавітні сюжети, агіографічні легенди. Автори численних західноєвропейських поетик радили для драматургічних обробок вибирати з Біблії не чільні, добре всім відомі, епізоди, а, сказати б, епізоди другого плану, які не поступаються проте, загальновідомим ні напруженістю думки, ні драматизмом сюжету. Однак українські драматурги не вельми зважали на такі поради, унаслідок чого глядачі бачили на сцені вистави, сюжети яких не містили особливих несподіванок і не відзначалися складною інтригою, цікавими перипетіями тощо. Давня українська драма (особливо в XVII ст.) ще не послуговується ускладненою фабулою, не звертається до розкриття характеру як схильності людини (за визначенням Арістотеля) до добра чи зла. Це була драма на канонічні теми – про народження Ісуса Христа, його смерть заради спасіння грішної людини, а канон накладав на автора певні зобов'язання і не дозволяв змінювати обраний євангельський сюжет.

Українська драма не знала всіх етапів розвитку, які пройшла драма антична й західноєвропейська. Автори драматичних творів, написаних у стінах українських навчальних закладів, просто взялися переробляти для шкільної сцени апробовані в європейських літературах жанри – драму, комедію, трагікомедію. Загалом, це були твори, які ще цілком належали середньовічній традиції, хоча між практикою й теорією драми вже намічався розрив. Укладачі українських поетик XVII–XVIII ст., пишучи про трагедію та комедію слідом за Ю. Скалігером, Я. Понтаном та ін., тлумачили основні настанови з теорії драми Арістотеля, Горация, а на практиці вправлялися в релігійній драмі, яка не завжди відповідала цим теоретичним настановам.

Орієнтація на трактати Арістотеля, Горация, Скалігера, Понтана виявилася в іншому: українські драматурги другої половини XVII – першої половини XVIII ст., ніби зважаючи на поради видатних теоретиків драми про поетичну виразність, яка має бути притаманною трагедіям і комедіям, замінивши гекзаметр тринадцятискладником, нескінченно вправлялися в майстерному во-

лодінні віршем, умілому використанні тропів, зокрема символічних фігур та алегорій тощо. Набагато менше уваги приділяли автори української шкільної драми розробці нових сюжетів, більш-менш гострих драматичних конфліктів, перипетій чи інтриг.

Драми різдвяного циклу. Найдавніша різдвяна драма, що входила до репертуару шкільного театру, «*Комедія на день Рождества Христова*» Димитрія Туптала, вперше була поставлена 1702 р. Твір складається з антипрологу, прологу, епілогу та 18 з'яв (явлень). Драма написана силабічним віршем староукраїнською книжною мовою, помітно зрусифікованою при переписуванні. У творі діють міфічні, біблійні та алегоричні персонажі.

Зміст драми традиційний – показ усіх найважливіших євангельських подій, які оповідають про втілення Сина Божого: пророкування приходу Месії, Спасителя, народження надзвичайного дитяти в Діві Марії, поклоніння пастирів, прихід волхвів, злі наміри царя Ірода щодо вбивства новонародженого Ісуса, винищення всіх немовлят за наказом Ірода та ін. Ряд міфологічних та алегоричних персонажів стають провідниками християнського віровчення, тлумачами важливих істин про марноту світу, що полонив грішну людину, яку й прийшов у світ визволяти Син Божий.

Композиційно це виглядало так: в антипролозі з'являється *Натура людская* (*Натура людська*) – алегорія прабатьків людства, символічна заміна Адама і Єви, які постраждали від «змія треклята», адже через нього закінчився Золотий Вік і настав Вік Залізний. У боротьбу за *Натуру людську* вступають антагоністичні сили: з одного боку – *Надежда* (*Надія*), *Покой* (*Спокій*), *Любов*, *Кротость* (*Покірність*), *Незлобие* (*Незлобливість*), *Радість*, *Фортуна*, з другого – *Брань* (*Битва*), *Ненависть*, *Ярость* (*Лютість*), *Злоба* (*Злість*), *Плач*, *Зависть* (*Заздрість*). Завершують цю боротьбу *Смерть* і *Жизнь* (*Життя*): перша погрожує сісти на престол, проте *Життя* стверджує, що це воно вирішує, кому вмирати, а кому жити вічно. Після короткого прологу, в якому викладена головна ідея твору, показано Ірода, який «*против самого Бога гордую си главу вознес*», зтим розпочинається основне дійство. Глядачі знову бачать алегорії – *Землю*, *Небо*, *Милість Божу*, *Милосердя*, *Вражду* (або *Заздрість*), які розмірковують про гріхопадіння Адама та Єви. *Земля* сподівається, що знову поєднається з *Небом*, що відновиться їхній «союз златый». *Вражда* ж хоче й далі насолоджуватися «*плодом... кривавим*», вона не хоче тріумфу *Милості Божої*. Далі на сцену виходять пастухи *Борис*, *Авраам* і *Афоня*, до них наближаються ангели; почувши новину від ангелів, вони вирушають до вертепу, щоб уклонитися новонародженому *Спасителю*.

Повертаючись на пастівник, пастухи сповіщають людям про народження Месії. Виходить «*Любопытство звѣздочетское*» («*Допитливість звіздарська*»), яке бачить, що на небі з'явилася «звѣзда... нова», і посилає слідом за зіркою волхвів. Дія переноситься до палацу царя Ірода, де з'являються *Трое Царів*, які прямують до вертепу, тримаючи дари *Спасителю* – золото, ладан і смирну. *Ірод* і його оточення дізнаються, що волхви не дотримали слова – не повернулися і не сказали, де знайшли новонародженого *Царя*. *Сенатори* радять *Іродові* винищити всіх немовлят. На сцені показують «убієніе отрочат неслышимое, но зримое». Від імені всіх матерів говорить *Рахиль*: вона розпо-

відає, яке це горе, коли «неповинних мечами люто убивают». До Ірода приходить Невинність (Невинність), щоб напоїти його кров'ю і слізьми.

Цар зі стогоном прокидається, слуги розповідають йому, що приходили два ангели і поїли його з двох чаш. Лікар констатує, що цар дуже хворий: від нього йде сморід. У страшних муках Ірод помирає і потрапляє в пекло. Завершується драма діалогом Смерті і Життя: вони кажуть, що Ірода покарано, а Натуру людську врятовано. Крѣпость Божія (Сила Божа) звіщає, що вона покарає кожного, хто повстане проти Бога.

Д. Туптало досить точно відтворив євангельський сюжет, водночас наповнивши його прецікавими знахідками. З особливою майстерністю він зображує пастухів. Кожного пастуха наділено індивідуальними рисами: Аврам – пристаркуватий, трохи горбатий, косоокій, дозволяє собі випити вина; Афона – підпасок, одягнутий «в старом шубюнку»; Борис – боязкий. Мова пастухів пересипана пестливими словами: «овечки», «алтынец», «старичок», «хорошенко», «робятки», «подушечка», «одѣялце», «вертепишко», «мяконко». Пастухи не раз звертаються прямо до глядачів.

Пишучи репліку Посланика від Трьох Царів, автор навмисне спотворює мову, чим підкреслює, що з Іродом розмовляє іноземець: «Ливан одна» – замість «ливан один», «друга смири» – замість «другий смиру», «третєя злото» – замість «третій злото», «моя господиня» – замість «мой господин» тощо.

З іменем Димитрія Туптала пов'язують ще одну драму, умовно названу «Ростовское дѣйство» («Ростовське дійство»). Від XVIII ст. збереглася лише програма, з якої видно, що твір виконувався в Ростові, що драма мала три дії, кожна була розбита на з'яви, перед якими звучав пролог, а на завершення дійства – епілог. У драмі фігурували: Благодат Божія (Благодат Божа), Гнѣв Божий (Гнів Божий), отрок Давид (прообраз Христа Спасителя), Человѣк (Чоловік), Злоба, Змій, Погординія (Пиха), Прелесь (Спокуса), Смерть, Голяд (Голяф), цар Саул, Віра, Чистота й ін. Дія у драмі розгортається так: на сцену виходить Чоловік, якого спокушає Лесьть дьявольская (Улесливість диявольська), що робить його «новосмертним». Потім показується Голяф, цар Іудейський Саул, Давид-отрок, який убиває Голяфа. Від удару блискавки гинуть дияволи. Схід сонця ознаменовує появу Ісуса Христа. Чоловік плаче, але в яслах уже дитя – «предвічне сонце», воно запалює «сердце Человѣческое» і «Человѣк паки на первом престолѣ обрѣтається», тобто Ісус Христос звільняє людину з пекла. Задіяні в сюжеті персонажі допомагали показувати на старій новозавітній паралеліх вселенську місію Сина Божого, через якого йде до людей Божа любов і ласка.

У складі поезики «*Hortus poeticus*» («Сад поетичний») Митрофана Довгалецького збереглося «*Комическое дѣйствие*» («Комічне дійство»), датоване 26 грудня 1736 р. У творі розробляється євангельський сюжет про народження Ісуса у Вифлеємській печері, наміри царя Ірода, дії Декрету Божого та Чоловіколюбства Божого. Драма має пролог і чотири з'яви. Написана вона силабічним віршем староукраїнською книжною мовою. Тут діють біблійні старо- та новозавітні персонажі, застосовується низка алегорій. Вирізняє цю драму пролог, у якому звучить тема біблійного Шестоднева – творення Богом величного й гармонійного світу задля людини; ідеться також про гріхопадіння праотців і про милостивий викуп людей жертвою Сина Божого. Далі гля-

дачі бачать зустріч Трьох Царів з Іродом, його шаленство від непослуху Трьох Царів, підбурювання Гніву, аби умертвити немовлят. З'являється Декрет Божий, він прикликає Смерть і наказує їй убити Ірода. Челов'колюбіє Боже (Людинолюбство Боже) і Давид із пророками розмірковують про рятівну місію Сина Божого і закликають веселитися з цього приводу. Лунають канти, присвячені Різдву Христовому.

«*Дїйствіє на Рождество Христово...*» («Дійство на Різдво Христове...») – анонімна драма XVIII ст. – складається з десяти з'яв, написаних силабічним віршем староукраїнською книжною мовою. Дія розпочинається зі з'яви Гріха, який сповіщає, що це він спокусив Адама і може, коли захоче, будь-кого за-напасти. Мерці нагадують Душі Благодатній про її колишню красу. Душа просить Милосердіє простягнути їй руку допомоги. Прабатько (тобто Адам) волає до Бога і просить визволити його з пекла. Надія сповіщає, що Бог незабаром пошле «сына собезначална», який усіх врятує. Про це ж говорять і старозавітні пророки Варлаам та Ісайя. Відбувається зустріч Ірода з волхвами та книжниками. Волхви, віддавши дари маленькому Ісусу Христу, не повертаються до Ірода, хоча й обіцяли – вони «тайно во своя страны отидоша». Зрозумівши це, Ірод звертається за порадою до Злості, Заздрості, Коварства (Підступництва) й Убивства, які за підказкою диявола намовляють Царя винищити всіх немовлят. «Плаче дщєрь Сіонская». На сцені з'являються Власть Божія (Влада Божа), Смиреннолюбіє (Смиреннолюбність), Незлюбіє (Незлюбивість), Благочестя; вони говорять про перемогу Життя над Смертю, про перемогу над дияволом, над супостатами, про державу, якою «люди... мудрѣ могут управляти». У драмі автор розвиває тему гріхопадіння Адама і Єви, від якого приходять у людське життя смерть, а також тему спасіння, що його Бог дарує людям в образі народженого на землі Сина Божого.

Збереглася ще одна анонімна різдвяна драма, датована XVIII ст., текст якої починається словами: «*Пролог. Неизслѣдныи божіи совѣт...*» («Пролог. Незбагнений Божий задум...»). Твір відкриває прозовий пролог, у якому роз'яснюється місія Сина Божого на землі. Тут виголошують свої монологи Премудрость Божія (Премудрість Божа), Ветхий Вѣк (Ветхий Вік), Вавилон і Єгипет: Премудрость говорить про свою всесильність, Ветхий Вік, Вавилон і Єгипет вихваляють час «храмов премногих» і «многобожіє». Хвалебну пісню Ветхому Віку співають і сім мудреців. Благовістіє закликає Ветхий Вік «радость... на печал... преложити», бо з'явиться єдиний Бог, який «Творит се чюдным своим истинным свѣтом, Просвѣщает очи их божественным свѣтом, Мрак многобожія в них далече прогонит, Єдина в Троицѣ Бога себе прозвати клонит». Ця звістка, а також слова, сказані Ехом (Луною) про народження Ісуса Христа, стривожили жерців, Аполлона, адже всі розуміють, що «отрок еврейски» прожене всіх «в пецелныя пущи» («пекельні пустки»). І справді, після цих слів «жерцы падшаго бога износят вне на погребеніє с плачем». Натомість радіють Європа (Європа), Азія, Африка й Америка – вони прославляють Христа. Прославляє Сина Божого й Давид. У творі звучить традиційна тема гріхопадіння людини в Раю і порятунку її Сином Божим, який утілюється через Приснодіву; велич і значення цього подвигу засвідчують усі континенти світу.

«*Діалог 1-й. Разговор пастырей*» («Діалог 1-й. Розмова пастухів»), що зберігся у складі збірки латинських риторик, датується серединою XVIII ст.

Як у «Комедії на день Різдва Христова» Д. Туптала, пастухи Авраам, Борис, Афоня, а ще Свирид та Овдій стають учасниками епохальної події – їм випало побачити новонародженого Сина Божого. От вони загнали «овечок гарненко в кошару», посідали вечеряти і розмовляють. Свирид з Овдієм беруться тлумачити гріх прабатьків: райські яблука в них стають кислицями, Євін гріх вони прирівнюють до котячої шкоди – псування страви, наслідки покарання прабатьків – це оскома. На запитання Овдія, чи скоро настане відлига, Свирид відповідає:

А як же! Гетто так каут святяги книги,
Это, каут, народится отроча само с своєю волѣ,
Що й визволит нас из сей неволѣ
Прирва по головам дѣдькам даст добра чоса
И старшому анциболу утре добре носа.

Овдій висловлює бажання скоріше діждатися цих часів. Обравши інтермедійну тональність, невідомий автор «Розмови пастухів» демонструє неабияку майстерність, укладаючи в коротеньку сценку найосновніші віхи старо-ї новозавітної історії. Пастухи Свирид і Овдій народною мовою ведуть бесіду то про світські житейські справи, то про біблійних героїв – Адама, що згрішив і цим «запер всѣм людем до рая границу», і про надзвичайне дитя, яке, на сподівання пастирів, «визволит нас из сей неволѣ» і «старшому анциболу утре добре носа». У словах пастухів виразно звучать інтонації інтермедій, почасти цей діалог нагадує і про вертеп, до якого Різдяна драма потрапила на хвилях своєї великої популярності в найширших верствах православного населення.

Отже, обираючи для інсценізації різдвяний сюжет, українські драматурги винахідливо уникають схожості й, здавалося б, неминучих повторів. Наповнюючи свої твори кантами, прозовими вставками, вільно оперуючи версифікаційними засобами, уплітаючи деталі, вихоплені з життя, вони виносили на сцену живі, динамічні вистави, які мали з боку глядачів заслужену прихильність.

Драми великоднього циклу. Достоту популярним і в середньовічній європейській літературі, і в драматургії польських єзуїтів, і в українській шкільній драмі XVII–XVIII ст. був великодній сюжет. Саме від середньовічних містерій переходять у великодні драми традиційні євангельські мотиви, поєднані зі старозавітними прообразами. Українська великодня драма поставала під впливом польської драми єзуїтів, але часто робила самостійні кроки у творчому осягненні сакрально-канонічного матеріалу.

У драмах великоднього циклу розробляються відомі євангельські сюжети – арешт Ісуса Христа, суд над ним у Пілата, відречення апостола Петра, знуцання над Сином Божим, допит у Понтія Пілата, шлях на Голгофу, розп'яття, хресні муки, смерть Ісуса, зняття тіла з хреста тощо. Попри євангельську тематику, автори майже не вводять до великодніх драм власне євангельських персонажів (так, як це зробив 1630 р., наприклад, драматург Андрій Скульський). У великодній драмі діють переважно алегорії – Єстество Человѣческоє (Натура Людська), Благодать Божа, Милість Божа та ін. Вони допомагали «формульно» розкрити тему спасіння грішної людини, показати її трагічний шлях від Райського саду до пекла, звідки її визволяє, шляхом добровільної самопожертви, Ісус Христос. Алегоричні персонажі відтворю-

ють на сцені події, що в євангельському тексті тривають по кілька років, по кілька десятиліть. Окрім того, залучаючи алегорії, драматурги оминали заборони, котрими церква не дозволяла виводити на сцену Бога, Матір Божу, Сина Божого. Масштабні події біблійної всесвітньої історії, панівні ідеї Старого й Нового Завіту – створення світу, райське життя, гріх прабатьків, визволення їх із пекла, яке сталося в моменти смерті й Воскресіння Ісуса Христа – усе це в шкільній драмі показували, задіюючи алегоричні постаті.

До найдавніших великодіяних драм належить анонімне *«Дійство на страсти Христови списанное»* («Дійство, на страсти Христові написане»). Драму складають пролог, епілог, три акти, розбиті на окремі сцени. У творі діють міфічні, біблійні, алегоричні персонажі й звичайні люди – загалом 70 осіб.

Спіраючись на пролог, у якому йдеться про «смутную годину», «ярьость єдиноутробных братій», злість і задрість, яка їх полонила, М. Петров робив припущення, що цей твір писався в епоху Руїни (І. Франко вказував на Національно-визвольну війну 1648–1657 рр.). Уже в перших сценах першого акту богиня ворожнечі Еринніс (Еринніс) разом із фуріями намагаються полонити, «скоренити» Любов. Ілюструють цю ідею старозавітні історії вбивства Каїном Авеля та злий задум синів Якова щодо Йосифа. Богиня ворожнечі Еринніс торжествує.

За допомогою ікон (до цього прийому автори шкільних драм звертатимуться не один раз) та інсценізацій старозавітних епізодів невідомий автор показує, як Любов, тобто Ісус Христос, «страждет и умирает».

Виставлені на сцені ікони відтворюють важливі євангельські епізоди, актори ж розігрують епізоди, пов'язані зі старозавітними персонажами (Соломоном, Авраамом, Мойсеєм, Іовом). Насамкінець алегоричний персонаж Плач, голосячи, закликає весь народ ридати, «за тя бо ест жертва», нагадуючи, що Спаситель безневинно постраждав за кожного з присутніх.

Драму *«Царство Натури Людской...»* («Царство Натури Людської...») невідомий автор написав 1698 р., того ж року її поставлено в «кієвских Афинах», себто в Києво-Могилянській академії. У драмі показано, як Природа Людська, тобто перша сотворена людина, царювала в Едемі, адже їй Всемогущая Сила вручила Царство Райське, Розкіш і Волю, доки не заповзався Люцифер зірвати з людини той царський вінець і занাপастити все людство. Злість Люциферова намовляє Прелесть (Спокусу), а та призводить Натуру Людську до гріхопадіння. Далі драматизм дії посилюється: на сцені між Гнівом Божим і Милосердям точиться боротьба за долю грішника, якого врешті вигнано з Раю. Та Злість Люциферова не вгаває: вона підмовляє Неволу віддати Натуру Людську «во образъ юдейском» у рабство до Фараона. Як відомо, з єгипетського полону ізраїльських людей вирятовує Мойсей. Злість, бачачи, що її задум не здійснився, насилає на Натуру Смерть...

На жаль, повний текст «Царства Натури Людської...» не зберігся. Проте можна здогадуватися, що твір закінчується визволенням Натури з пекла, як і обіцяно в пролозі. Хронотоп драми охоплює період від днів творення світу і, щонайменше, до часу приходу у світ Спасителя, який перемагає Смерть, долаючи владу Люцифера. Цей апокрифічний сюжет було занесено в Україну сектою богомилів. Текст п'єси складений силабічним віршем староукраїнською книжною мовою.

Подібна сюжетна схема лежить і в основі драми невідомого автора «Свобода, от вѣков возделѣнная Натурѣ Людской...» («Свобода, споконвіку жада на Натурі Людській...»), про що можна судити за програмою 1701 р., оскільки сам текст утрачено. Отож колізія твору відома – Натура Людська не вбереглася від Гріха, чим наклікала на себе Гнів Божий. За грішницю заступаються Милосердіє і Благодать. Ісус Христос віддає себе в жертву заради визволення людини, про що мав повідомити глядачам Іона, випущений із пащі Кита. На сцені мали б діяти біблійні пророки Ісайя і Даниїл, персоніфіковані алегорії, окрім уже названих, Роскошь (Розкіш), Мир, Совѣт (Рада), Ангел-хранитель, Фортуна, Час, Суєта, Смирення та ін.; а також богиня злаків Церес, поганський бог Іовіш, Фурія та ін.

У силабічній віршованій драмі «Мудрость Предвѣчная» («Мудрість Предвічна»), написаній у 1703 р. староукраїнською книжною мовою, промовляють головним чином персоніфіковані алегорії: сама Мудрість Предвічна, Душа, Розум, Воля, Гордість, Заздрість тощо. Кілька персонажів позначено іменами Воїн, Свідок 1-й і 2-й. У творі ідеться про Мудрість Предвічну, яка створила Душу й пустила її у Вертоград, заборонивши пробувати плід із древа пізнання, бо «єго же вкус смерть <...> породит». Проте до Душі приходять Безум, Ненажерство, Розпушта й інші гріхи, які підбурюють її на непослух. Персоніфіковані чесноти (Працелюбство, Терпіння, Милосердя тощо) намагаються втримати Душу від помилкового кроку, та все марно: Мудрість віддає Натуру, що згрішила, у руки Смерті. Далі на сцену виходять персонажі-втілення добра і зла, перші (Розум, Мир, Віра, Справедливість та ін.) обмірковують, яким чином можна врятувати Душу; а такі, як Вражда, Безум, Підступність, усіляко шкодять цьому. Коли ж Любов висловлює готовність за всяку ціну вирятувати Душу, то її хапають воїни, учиняючи над нею суд. І тоді Вражда погрожує розіпнути Любов «на крестѣ, як на лютнѣ струни». Любов, тобто сам Спаситель, погоджується із цим, кажучи: «...хочу, пригвожден, за Душу умерти». Мешканці пекла у відчаї – вони зрозуміли, що їхньої сили не стане, аби здолати Любов, яка є сутністю (тілом) Ісуса Христа.

Автор драми трактує Мудрість Предвічну як алегорію Святої Трійці, від якої постав і тримається світ. Душу автор трактує як алегорію людини, що через гріх відпала від Бога. Задля викуплення грішної людської душі Любов (власне Ісус Христос) добровільно йде на розп'яття.

Відповідно до канонів єзуїтської поезики невідомий автор 1706 р. звіршував староукраїнською книжною мовою драму «Торжество Естества Человѣческаго...» («Торжество Людської Природи...»). Дія тримається того ж таки біблійного сюжету про гріхопадіння людини, її вигнання з Раю, а головне – жертви Ісуса Христа в ім'я спасіння Людини. До представлення позірно простої і водночас надзвичайної колізії залучені згадувані в інших драмах персоніфіковані алегорії, старозавітні персонажі, історичні діячі – усі вони «марковані» чи прихильністю до людини, чи ворожістю. Зауважимо, що тут діють не лише алегорії, як-от Натура Людська, а й алегорія алегорії, наприклад, Плач Натури Людської. Сценки за участю Авраама, який має намір віддати в жертву сина Ісаака, чи шістьох синів Якова, котрі продають Йосипа «во землю чужду», прочитуються як прообрази майбутніх євангельських подій.

«Торжество Людської Природи...» від раніше розглянутих драм відрізняє авторська увага до власне євангельських тем. Дія у драмі відбувається на Голгофі, де розп'ято на хресті Спасителя. Тут Йосиф із Никодимом знімають тіло померлого з хреста, кладуть у гріб, тут апостоли здійснюють «цїлованіє послѣднєє Милости Божієй», тут Ревность Матерня (Вірність Материнська) плаче над поховальним ложем, яке охороняє «сонмище єврейское», оскільки їудеї не вірили у воскресіння померлого. Коли ж Милість Божа «востает от гроба», перелякані воїни падають на землю. Плаче апостол Петро, пригадуючи своє трикратне нічне зречення Учителя. Марія Магдалина шукає Ісуса, і Він відкривається їй в образі «Вертоградаря» (Того, хто доглядає Вертоград, тобто Садівника). Милість Божа звільняє Натуру Людську від вічної смерті. Віра, Надія і Любов (алегорії жінок-мироносиць) приходять до поховальної нечери віддати останню шану померлому, проте знаходять гріб порожнім. Ісусові учні Лука й Клеопа прямують в Еммаус, дорогою їм з'являється Милість Божа, яка сповіщає апостолам про те, що «видѣхом Господа воставша». Перемога Христова, оточена «чотирма животними» – символічними зображеннями чотирьох євангелістів, торжествує на небесах (зазначимо, що Матвія традиційно зображують в образі ангела, Марка – в образі лева, Луку – в образі тельця, Іоанна – в образі орла).

Низку анонімних великодіяних драм уриває «Трагедокомедія» ієромонаха Сильвестра Ляскоронського (або Ляцкоронського; ?–1754), ректора Києво-Могилянської академії (1746–1751), викладача поетики й риторики, отже – знавця теорії віршування. Драматична колізія твору, написаного в 1737–1738 рр., розгортається навколо Чоловіка, якого Бог посадив у Раї, прикрасивши діадемою слави. Люцифер (Люципер) розпочинає свої ошуканства, аби Чоловік таки позбувся Ласки Божої. Співіснування в одному часопросторі персонажів Старого й Нового Завіту допомагає авторові проводити головну тезу про гріх перших людей перед Богом і милостиве прощення грішників. Спасителя (Ісуса Христа) представлено у творі алегоричним образом Избавлення (Визволення), яке виводить Натуру Людську з пекла, знову завітчує її райською діадемою і садовить на «вишнім престолі». Перед епілогом автор подав ще антиепілог, а в ньому, за тодішнім етикетом, оспівав монарха Петра I.

Розпочинається «Трагедокомедія» суперечкою Люцифера й архангела Михаїла; перший прагне довести свою вищість над Творцем, архангел Михаїл попереджає самозванця, що Вишній «испразнит величество» («скасує велич»), тоді Люцифер скликає на підмогу демонів. Виліплена із землі людина за намовами Задрості, Спокуси врешті-решт куштує заборонений плід. Радісний спів демонів, грім і блискавки супроводжують грішника в його падінні аж до пекла.

У «Трагедокомедії» С. Ляскоронського також з'являються біблійні персонажі – Мойсей, Іона, апостоли Павло й Петро, Божа Мати, Йосиф і Никодим... В епілозі Натуру Людську звільнено з пекла, орел перемагає лева, Орфей акомпанує хору, що виконує фінальну величальну пісню. Ще одна анонімна *великодія драма* (без назви; написана, очевидно, на початку XVIII ст.) збереглася в бібліотеці Ніжинського інституту. Цей твір привертає увагу не так суперечкою, що точиться поміж традиційними алегоричними персонажами (Мудрістю цього світу, Буйством, Ревністю Божою,

котрі один поперед одного з'ясовують, хто ж із них може претендувати на вищість), як цікавим діалогом незвичних алегорій – Еллінства (поганства), Ветхості (старозавітного юдейства), Благодаті Нової (християнства) і Віри; зрозуміло, перевагу віддано християнству. Показовим є те, що вибір таких алегорій наближує дію драми до тогочасних реалій, зокрема непростих між-конфесійних діалогів і полемік, якими позначене релігійно-культурне життя XVII–XVIII ст.

Драму «*Властотворний образ Человѣколюбія Божія*» («Властотворний образ Людинолюбства Божого») написав професор Києво-Могилянської академії Митрофан Довгалецький. В академії драму було поставлено в 1737 р.

Як і в інших творах цього циклу, алегоричні постаті (Совѣт Божий – Рада Божа, Правосудіє Господнє – Правосуддя Господнє, Милость Божія – Милість Божа та ін.) опікуються долею людини, щойно сотвореної з «персти земной», адже її гріх вразить усе людство. Інші персонажі, алегоричні втілення людських слабкостей і недоліків, Спокуса, Диявол і Смерть усіляко підштовхують людину до прірви гріха і загибелі. М. Довгалецький залучає до дії, окрім Мойсея, Йосифа, виведених на сцену в подібних драмах інших старозавітних персонажів – Авеля, Симеона Богоприємця, устами яких озвучено важливе прохання до Бога, щоб Він не допустив над ними «злу бѣсу владѣти». Дізнавшись про намір Милості Божої простити гріх, содіяний Чоловіком, Авель від імені всіх бранців пекла висловлює Милості подяку.

Низку авторських великодніх драм у певному сенсі продовжує драма «*Образ страстей міра сего*» («Образ пристрастей світу цього»), адже ще на початку минулого століття М. Петров висловив припущення про те, що автором цього твору був Мануїло Козачинський (Михаїл), автор історичної драми «Урош V». До аргументів учений залучив помічену ним подібність між монологом Палляса у драмі «Образ пристрастей цього світу» і монологом Паллади в драмі «Урош V», а також те, що в обох творах діють Фарисей і Митар, Багач і Лазар⁴¹. Поділяє це припущення і В. Шевчук⁴². І хоча міграція образів із драми в драму була звичайною справою, а драма «Образ пристрастей цього світу» мало чим відрізнялася від інших зразків шкільної великодньої драми, тема пристрастей і гріхів саме цього світу зумовила появу в ній таких суто земних, навіть історичних персонажів, які раніше не бралися до уваги. Так, у творі з'являється мудрий Соломон, до якого за порадою приходять цариця Савська (ці поради дратують Нерона), недосконалий світ висміює Геракліт, грішний світ оплакує Демокріт; на сцену виходить і сам Світ у гордості й славі, його супроводжують Плоть, Диявол, Многобожје (Багатобожжя), Отступство (Зрадливість); з таким Світом на прю стають Атлас, Мужність, Надія; Купця від розбійників рятують Милосердя і Людино-

⁴¹ Петров Н. И. Очерк из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киевская искусственная литература XVII–XVIII вв., преимущественно драматическая. – К., 1911. – С. 286–287.

⁴² Шевчук В. О. Воскресіння мертвих. Українська барокова драма: Антологія. – К., 2007. – С. 470, 472–473.

любність... У другому акті з'являється Астроном, який розглядає планети, що «зряться з'яло украшени»; до нього підходять Росія, Палляс (від Палладій – пещар, чи Палладій – преподобний), Аполлон, Тул'ф'уш (Марк Туллій Цицерон) і Арістотель, до Росії приєднуються її Сини, із яких третій виявляється неслухняним, схильним іти на поклик Бахуса.

Урешті-решт до дії долучаються й сили добра – Любомудріє, Премудрість, Смирення і Чистота, Віра, Любов і Надія, Єдинomisліє (Однодумність) і Благоустроєніє (Благоустрій); Ангел сповіщає, що Ісус Христос «Смерть смертію в живот претвори во в'їки». Ангели виходять «со образами страстей Христових» – з бичем, різкою, поворозкою, гвіздком, кліщами, молотком, списом, губкою, драбиною, вінцем, смужкою волячої шкіри. 13-й ангел виходить із хрестом і завершує драму головними тезами: Ісус Христос усі гріхи світу на себе прийняв, перетерпів страждання на хресті, воскрес із мертвих, вознісся на небо і сидить одесную Бога, і «хрест в руці його – то меч неподоланний».

Великодня драма, попри традиційні сюжетні ходи (найчастіше прив'язані до євангельських оповідей про Спасителя світу), усе ж відкривала перед її творцями певний простір для авторського художнього втілення досить складних релігійно-філософських тез. Чимало цьому прислужився потяг барокової літератури до культурних надбань давньої Греції і Риму, звідки у власне християнські сюжети потрапляли персонажі їхньої історії, філософії, міфології тощо. Виконання приписів тогочасних поетик, за якими не можна було виводити на сцену Ісуса Христа чи Богородицю, призводило до надто строкатого набору алегоричних персонажів, які своїми іменами висвітлювали найголовніші морально-повчальні положення християнського вчення. На відміну від інших різновидів шкільної драми, великодня драма (принаймні ті тексти, що збереглися) інтермедій не мала. Натомість мала урочистий музичний супровід: як свідчать роз'яснювальні ремарки та словесні записи, музичні номери в драмах мали заголовки «п'їніє», «кант», в окремих випадках – «cantus», іноді зазначалося, що співає хор⁴³. Є підстави вважати, що на сцені шкільного театру виконувалася й інструментальна музика.

Міраклі. Для подальшого розвитку української шкільної драми особливо важливими були твори про святих, так звані міраклі (від лат. *miraculum* – чудо, диво). Як сюжети різдвяної і великодньої драми походили від Святого Письма, так сюжети житійної драми виростали з агіографії. Міраклі обробляли Життя святих, де описувалися численні дива, самовідданість Христовій науці та приклади надлюдського терпіння в муках, яких зазнавали святі за віру, церкву, за власні переконання. Давня шкільна драма має три таких твори: про Богородицю, про преподобного Олексія, чоловіка Божого (жив у IV ст. в Римі), про святу великомученицю Катерину (жила в єгипетській Александрії в кінці III – першій половині IV ст., її мощі віднайдені в VI ст.).

Анонімна драма про Олексія, чоловіка Божого, написана в 1673 р., а поставлена, імовірно, 17 березня 1674 р. в Києві. Твір складають: пролог-предисловіє, дії 1-ша і 2-га та заключна частина «Нав'їршеніє р'їчи» («Завершення твору»).

⁴³ Докладніше про це див.: *Корній Л. П.* Історія української музики. Частина перша (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). – К.; Харків; Нью-Йорк, 1996.

Оповідь про Олексія, чоловіка Божого, зародилася в Сирії в V ст. й дуже швидко поширилася Європою, про що свідчать її латиномовні, німецькомовні, англомовні та інші обробки.

Українська версія цього сюжету постала на основі двох варіантів легенди: перший опублікований у книзі Петра Скарги «Żywót św. Alexego pisany od Symeona Metafrasta i innych» («Житіє св. Олексія», 1579), другий – «Житіє и жителство преподобнаго и богоносного отца нашего Алексія челоувѣка Божія» Агапія Критського («Житіє і проживання преподобного і богоносного отця нашого Олексія, чоловіка Божого») – опублікований у перекладі в Ан-фологоні (1660).

За легендою, що стала мандрівним сюжетом, Олексій, син римського сенатора Євфиміяна, під час власного весілля залишає наречену, батьківський дім і вирушає в мандри, аби віддати своє життя на служіння Богові. Через тридцять чотири роки він повертається додому і, ніким не впізнаний, ще сімнадцять років живе в батьковому дворі «в худой кущи» (тобто в блаженській халабуді), терплячи голод, холод та ще й знущання слуг. І лише з його передсмертної записки всі дізнаються, ким насправді був той прибулда.

Український драматург ділить драму про Олексія, чоловіка Божого, на дві дії, кожна дію – на «видки» (яви). У першій дії архангели Рафаїл і Гавриїл сперечаються щодо переваг шлюбного й безшлюбного життя, на цю ж тему розмірковують Юно (Юнона), Щастя (Фортуна), Чистота (Віртус, у нього в руці терен) і Убозство (з лілеєю в руці). За допомогою цих алегоричних фігур драматург відображає сумніви, роздвоєність Олексія. Після цього на сцені з'являються батько Олексія, сенатор римський Євфиміян і його дружина Аглаїс. Батько і мати, посилаючись на свій вік, умовляють сина одружитися, зайнятися господарством, стати сенатором. Син повідомляє, що «малженского стану не хоче приймати» («не бажає одружуватися»), проте батьки наполягають на своєму, і син скоряється (зауважимо: цей діалог достоту нагадує розмову Наталки з Терпилихою в п'єсі «Наталка Полтавка» І. Котляревського, певну схожість мають також інші перипетії обох творів, що, звісно, свідчить не так про можливий вплив одного твору на інший, як про типовість і життєву достовірність зображуваних ситуацій). Коли батьки Олексія виходять, на сцені з'являється архангел Михаїл. Його слова про те, що жити краще «в убозстве и в цноте», впливають на остаточне рішення Олексія: під час весілля юнак іде з дому, по дорозі обмінюється одягом зі Старцем і вирушає в «град Едес», аби повністю присвятити себе молитві. Убитий горем батько, вслухавши розповідь Старця, посилає слуг на пошуки сина.

Із другої дії глядач дізнається, що батькам не пощастило розшукати Олексія. Плаче невтішна Олексієва наречена, батько не втрачає надії побачити сина, та коли Олексій урешті приходиться до нього в дім, він його не впізнає. Батько запрошує Олексія до столу поїсти, але той відмовляється – йому досить хліба й води. Відчуваючи наближення смерті, Олексій пише листа, адресованого батькам і нареченій. Олексія ховають із почестями, душа його перебуває на небі, «меж херувимами».

Драма про Олексія, чоловіка Божого, вирізняється новаторськими знахідками. Заслуговує на увагу сцена вмовляння Олексія одружитися, яка повторюється тричі поспіль. Коли його вмовляють архангели, потім алегоричні

персонажі, то це відбувається за взірцями власне шкільної драми; коли героя вмовляють батьки, то тут ніби «апробуються» засоби реалістичного показу дійсності. Автор чи не вперше в епізоді «Играніє свадбы», яка за сюжетом відбувається в Римі, виводить на сцену сімох українських мужиків, котрі своєю поведінкою нагадують персонажів інтермедій, а також героїв «Енеїди» І. Котляревського (йдеться про відомий опис перебування запорожців на землях царя Латина, тобто в Італії). У драмі про Олексія, чоловіка Божого досить правдоподібно показано слуг: вони порушують розпорядження Євфиміяна, самі з'їдають смачнішу страву, а старцям та Олексієві віддають сухий хліб... В епізоді пошуків Олексія автор використав прийом звертання дійових осіб до глядачів.

Дослідники вказують на зв'язок драми про Олексія, чоловіка Божого з російською драмою «Гудифъ» (1673) – і там, і там у пролозі звучать рядки про царя Олексія: «Который в Бозѣ, ѿ в святых маючи надѣю, // З неприятелем креста Христова дѣло зачинает, // Але, яко Константин, нигды не проиграет», – натякаючи цими рядками на тогочасні турецькі напади на Україну.

Окремо слід відзначити поліметризм «Олексія, чоловіка Божого»: у драмі можна знайти і тринадцятискладник, і сапфічну строфу, і нерівноскладовий вірш, і прозовий лист Олексія.

До зразкових міраклів належить «Комедія на Успеніє Богородици» («Дійство на Успіння Богородиці») Дмитрія Туптала, створена наприкінці XVII ст., вона зараховується до українського періоду його діяльності. Як і кожен бароковий твір, «Дійство на Успіння Богородиці» прикметне композиційною складністю, значними часовими зміщеннями тощо. Виставу починає мандрівка юного Якова з Ханаану до Месопотамії, де він має поборитися з Рахїллою; Яків розповідає родинні обставини щодо вибору нареченої, навіть звертається за порадою до глядачів та запрошує їх на майбутнє весілля. Уві сні юнак бачить драбину, що сягає небес, вісуючи причетність його роду до появи діви Марії, покликаної об'єднати небо і землю.

У другій яві з монологів таких алегорично-символічних персонажів, як Вість, Пустельник, Плач Церковний, Утіха, Спів, Вравіє (гілка фінікової пальми, що зазвичай пов'язувалася з Божою Матір'ю), троє Ангелів та ін., висновуються розповіді про смерть Матері Божої та її відхід у Царство Боже.

У драмі звучить, опрацьована ще в Євангеліях, тема невірності юдеїв – один із них намагається перекинути труну з тілом померлої. Та навіть такий зухвалець дістає прощення, шойно увірвав в Ісуса Христа і Діву Марію. Повторюється тут і євангельський мотив невірючого Хоми; його не було на похованні, тому Хома й не повірив у смерть Богородиці. Церква вітається тим, що Богородиця не полишить людей, а буде з небес наглядати за ними завжди. На доказ цього Благоутробіє (алегорія Матері Божої) опікується грішником, заступається за нього перед Гнівом Божим, а також обіцяє його захищати на Суді Божому. Завершується драма загальним прославленням Богородиці, перед нею схилиється Влада, їй підносять дарунки, які символізують різні грані людського життя – церкву, владу, військо, господарство тощо. Водночас звучить прохання про опіку й захист вірних їй людей – «землежилцов» (мешканців землі), які просять у неї захисту «от злых агарянов // И от невѣрных прочих поганов!» (як на реалії I ст. н. е., під агарянами можна розуміти із-

раїльтян або ж арабів, а як на час написання драми, це звертання могло бути натяком на турецькі напади на Україну).

У роботі над цією драмою Д. Туптало спирався на різні джерела, зокрема на твори Іоанна Богослова, Іоанна Солунського, Овідія. Драматург демонструє неабияку письменницьку вправність, використовуючи у творі й сапфічну строфу, і тринадцятискладник, і восьмискладник та інші віршові розміри, чергуючи розлогі монологи й короткі репліки, неодноразово залучаючи до дії музичні твори. Часто автор удається до розриву двовірша, а то й одного рядка між двома персонажами, що позбавляє віршовану мову певної штучності й одноманітності.

У 1703/1704 навчальному році в стінах Києво-Могилянської академії було показано виставу під назвою «*Declamatio de S. Catharinae genio*» («Декламація про дух св. Катерини») про святу великомученицю Катерину. Її авторами були спудеї, серед них, імовірно, брати Михайло, Василь та Іван Мокрієвичі (принаймні вони твір переписали), а ще Левицький, Волчанський, Хомінський, Дашкевич, Черняхівський, Галаховський, Сеньютович, Іляшевич, Новицький та ін. Можливо, що драма писалася під керівництвом Іларіона Ярошевського (чи Ярошевицького), який того самого навчального року викладав в Академії курс риторики.

«Декламація про дух св. Катерини» написана польською мовою, ремарки подано латиною. Літературними джерелами твору могли бути житія великомучениці Катерини, подані на сторінках «*Zywotów świętych*» Петра Скарги, у працях Агапія Критського, в Анфологоні, у Четьїх мінеях Димитрія Туптала. Вважається, що автори драми про Катерину найбільше орієнтувалися на Житіє святої Катерини, викладене в Анфологоні (один з аргументів полягає в тому, що й там, і там цісар носить ім'я Максентій). У названих джерелах ідеться про розумну й освічену красуню Катерину з Александрії, до якої вже сваталися найбагатші князі, проте вона висловлювала наполегливе бажання служити тільки Ісусу Христу. Як у драмі про Олексія, чоловіка Божого, «Декламація про дух св. Катерини» розпочинається з того, що до дівчини ввісні приходять Amor Terrestris (алегоричний персонаж Земне Кохання), умовляючи її вийти заміж, а дівчина стає на коліна перед іконою Матері Божої. На ранок Катерина оголошує, що піде під вінець, але її обранець має бути юним, мудрим, вродливим, багатим і знатного роду. Eremita (Пустельник) підказує Катерині, що бажаного нареченого вона може знайти в пустелі. Він дає дівчині ікону й радить молитися. Усні Катерина чує спів янголів, а потім до неї з'являється Amor Coelestis (Любов Небесна) і передає перстень, що символізує її прилучення до Христової віри.

У другій дії глядач бачить цісаря Максентія, оточеного сенаторами-підлабузниками. У супроводі Любові, Віри й Надії в палаці з'являється Катерина – вони прославляють єдиного в Трійці Бога, славлять Ісуса Христа. Розгніваний цісар наказує дівчині зректися християнської віри, коли ж Катерина відмовляється це зробити, її кидають до підземелля. Максентій збирає до себе вчених і красномовців, котрі спроможні вступити в диспут з Катериною. До дівчини ж у підземелля являється архангел Михаїл із трьома ангелами, обіцяючи їй допомогу. Урешті й філософи визнають свою поразку. Тоді цісар кличе Катерину на бенкет, він готовий віддати їй половину царства, проте

дівчина несхитна. Осаженілий Максентій наказує шмагати Катерину нагайками, велить закувати її в кайдани і вкинути в підземелля. Та хоч би що з нею чинили, за день на ній не було й знаку тортур. Услід за Катериною християнами стають дружина Максентія Августа, Порфирій і ще двісті вояків Максентія. Цісар наказує відрубати голову і дружині, і Катерині, а коли ж над дівчиною здіймає меч – театральна завіса падає.

«Декламація про дух св. Катерини» відтворює складні перипетії, показує яскраві особистості, здатні відстоювати свої погляди, приймати нелегкі рішення. Усі основні події твору відбуваються на землі. Хоча поруч із реальними героями діють і алегоричні постаті, роль умовно-символічних образів мінімізована – вони виконують функції «внутрішніх монологів», з їх допомогою на сцені показані сні, втручання Божественних сил тощо. У більшості ж епізодів глядач бачив на сцені цілком реальних людей – дівчину, яка прийняла християнську віру, цісаря, його дружину, сенаторів, філософів, воєначальників та воїнів.

Перед авторами міраклів відкривалися широкі можливості, адже життя святого, як правило, ділилося на два етапи – один охоплював період до прийняття рішення присвятити себе беззастережному служінню Богу, другий включав у себе події, що відбувалися з людиною після повної відмови від мирських клопотів. Обидва етапи змальовували реальне життя (чого майже не допускала, скажімо, великодня драма), реальну людину, яка стала на шлях святого, а також її оточення, середовище, у якому вона живе і творить подвиги. Християнські легенди зафіксували і моменти болісних вагань у житті преподобного Олексія та великомучениці Катерини, і моменти остаточного вибору життєвого шляху, були також епізоди фізичних і духовних випробувань, що давало певний простір для ускладнення конфлікту, інтриг і перипетій, на яких будувалася драма. Водночас п'єси, в основу яких покладено агіографічні легенди, так само, як і великодні та різдвяні драми, і далі лишалися, так би мовити, творами без таємниць. Історії християнських подвигів преподобного Олексія та великомучениці Катерини (не кажучи вже про Житіє Пресвятої Богородиці) належали якщо не до загальновідомих, то принаймні поширених, що й позбавляло сюжет агіографічної драми будь-якої таємниці. Не додавала цікавості п'єсі й певна подібність сюжетних вузлів. Так, і преподобний Олексій, і великомучениця Катерина стояли перед однаковим вибором: або подружнє життя, або служіння Богові. Хоча в драмах про Олексія та Катерину (може, навіть більшою мірою – у драмі про Катерину) можна знайти сцени, де відбуваються події, умовно кажучи, шекспірівського рівня: це й весілля у драмі про Олексія, чоловіка Божого, під час якого головною героїєю зважається на крок, що покладе край його власним сумнівам, але зробить нещасними його батьків і його наречену; це й напружений диспут між головною героїнею і вченими людьми у драмі про Катерину; це й умовляння під час бенкету, аби Катерина відмовилася від християнської віри, за що вона – у разі згоди – могла одержати від царя Максентія половину його царства, натомість пережила тортур, які мали б зламати волю дівчини. Однак, хоч би якими напруженими й драматичними були ці сцени, все одно вони не становили несподіванок для глядачів. Проте житійна драма посилено сприяла розвитку української драматургії в її прямиванні до реалістичної драми.

Мораліте. Драма-мораліте (від фр. *moralite* – від лат. *moralis* – моральний <*mores* – звичаї) – середньовічна п'єса повчального характеру з алегоричними дійовими особами. У європейській літературі драматизовані повчальні твори поширюються з XIV ст., хоча витoki цього жанру дослідники вбачають ще в поемі Пруденція «Психомахія» (IV–V ст.), де показане протистояння християнських чеснот (Правої Віри, Чистоти, Терплячості, Покірливості) та поганських неподобств (Розпусти, Гніву, Пихи), що асоціюється з біблійними застереженнями – не вбий, не чини перелюбу, не жадай чужого майна, не вкради, не свідчи неправдиво тощо.

Євангельські сюжети набули значного поширення як у європейській, так і, пізніше, в українській давній драмі, зокрема в драмі-мораліте, особливо – історія про багатія і бідного Лазаря. Використання цього сюжету лежало в річищі розвитку релігійно-дидактичного жанру *exemplum* (прикладу), що був досить популярним у європейській середньовічній прозі, у тому числі в проповідях. Найімовірніше, драми-мораліте, як і прозові короткі оповідання (*exemplum*), були «тими елементами проповіді, які найяскравіше виявляли її моралізаторські завдання: направити людину на шлях істини, благочестя, відвернути від гріха»⁴⁴.

Відома євангельська притча про багача й бідного Лазаря лягла в основу анонімною драми-мораліте «*Ужасная измѣна сластолюбиваго житія с прискорбным и нищетным, в евангелском пиролюбѣцѣ и Лазарѣ прежде изображенныя...*» («Дивовижна заміна ласолобного життя на скорботне й нужденне, за допомогою євангельського бенкетаря й Лазаря колись зображена...»); твір написано в кінці XVII ст. в Україні, поставлено в Москві в листопаді 1701 р. Уся драматургія твору спирається на змістові й візуальні антитези, досить характерні для барокової стилістики. Так окреслено й головну думку твору: над Сластолюбцем на волосині зависає меч, бо любов до «сластей» (до розкошів земних) «во ад вселяєт», а над убогим Лазарем, який лежить «на гноищи», на волосині висить вінок, і Милість Божа «за живот убогий дає свѣт премногий» (тобто за бідкування й терпіння в земному житті у вічному житті Господь дарує Лазарю блаженство).

За непогамовану хіть і зажерливість, скупість і немилосердність до бідної зголоднілої людини, за безневинне вбивство дворянина Пиролюбєць (Бенкетар) випиває отруєне вино і помирає. Гніву Божому показують дошку з гріхами померлого, Істина вирішує, що багач «достоин смерти, конца не имущей».

Прочитавши ж дошку, на якій записані всі діяння Лазаря, Божий суд вирішує, що «ему достойна радость за труд безмѣрна». Антитегично заряджені й сцени, які відбуваються з багатцем-сластолюбцем у звичайному житті й уві сні (прихід Іова), герої зустрічаються на цьому й на «тому» світі, от тільки становище їхнє різко змінюється: у земному житті бідний Лазар голодує й страждає, у потойбіччі, де судилося душам їхнім зустрітися, багатій терпить муки, кається, що прогнівив Бога, просить Лазаря охолодити йому язик.

У цій виставі поміж діями виставляли інтермедію.

⁴⁴ *Набитович І.* Універсум *sacrum*'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму). – Дрогобич; Люблін, 2008. – С. 190.

У коротенькому анонімному творі під назвою «*Умирающому чоловіку полезне увѣщаніє*» («Помираючому чоловікові корисне напучення»; початок XVIII ст.) без будь-яких передісторій зображено смертельно хвору напівпритомну людину, до якої з'являються біси, готові забрати душу до пекла. На захист хворого, для його підтримки й розради приходять Віра, Надія, Любов і навіть цар Давид, приходять і ті, хто колись навіть не сподівався на диво, але був прощений і помилуваний – це Розбійник, розп'ятий разом із Христом, і Блудниця, що омивала ноги Ісусу Христу; їхня місія – донести хворому й глядачам важливий висновок: за будь-яких обставин треба «горѣ очи возвести» і вірити в милосердя Боже.

Невелика драматична композиція, датована XVIII ст., увійшла в історію шкільної драми під заголовком «*Боротьба Церкви з дияволом*». Її дійові особи – представники різних народів нехристиянського віросповідання – Жидовин (Єврей), Турчин (Турок), Татарин, Козьлбаш (Перс), Вашкирець (Башкир), Мордвин, Арапик (Араб) – виголошують репліки, якими заявляють про готовність воювати і фізично знищити християнську церкву. На їхньому боці виступають Диявол і Демон. На захист християнської церкви приходять Архангел Михаїл, ангели і християни. На сцені відбувається битва, пізніше в змагання за душі загинувших християн вступає Диявол, однак ангели відвойовують їх і підносять до Раю. Моральна наука тут очевидна: вірним воїнам християнської церкви вготоване вічне життя, а на адресу церкви Архангел звичає: «Врата адова тя не одолѣют, // Врази исчезнут твои і истлѣют». Текст цього твору був живим відгуком на неспокійні часи церковних полемік і міждержавних воєн.

Дейно-тематично близькою до щойно згаданої композиції є «*Трагедо-комедія о награжденіи в сем свѣтѣ пріисканних дѣл, мзды в будущей жизни вѣчной*» («Трагедокомедія про нагороду на цім світі за здійсненні справи і воздаяння в майбутньому житті вічному»), яку написав у 1740–1741 роках викладач поетики в Києво-Могилянській академії Варлаам Лащевський (бл. 1704–1774 рр.). Відкриває драму монолог Церкви, де перелічено її митарства, починаючи від часів Авеля, названо ворогів і відступників до Лютера й Кальвіна включно, а також тих синів церкви, які спокусилися маєтностями, золотом, владою і залишили її напризволяще, отож і живе вона «в мірѣ сем, аки посередѣ пустини». Про поширення плотських утіх на землі та перевагу матеріального над духовним говорить персонаж на ім'я Мир – символ мирських насолод. Благодать Божа вітшає Церкву й докоряє Мирови, Церква переконана, що на грішників чекає «гибель», а на праведників – «небесна слава». Перед глядачами розгортається історія двох сестер – Агафії (Благочестивої) і Фавлії (Злочестивої). Якщо Благочестива радіє, що має тіло, «от вѣсѣх нечистот себе соблюдшее цѣло», то Злочестива проклинає день свого народження, адже відступила від наказів свого батька, «християнскої вѣри чоловіка», і пішла на дорогу гріха, тому й змушена тепер повсякчас користуватися милом, косметикою, щоб хоч трохи очиститися й причепуритися.

Агафія бачить, що її сестру Фавлію палить «огнь неугасимій», що від неї сходить «тлѣнія смрад», а по всьому тілу не мушки, а рани розкидані. Фавлія розповідає, що любила різні ігрища, «танцы да плясы, музики», що поводилася, мов під час перезви (частина українського народного весільного обряду з елементами театралізованих, часто сороміцьких, ігрищ). Нині ж Фавлія вже

не танцює, не співає, а плаче, – вона просить Агафію допомогти їй. Агафія відповідає, що «нѣсть нѣкак... спасенія с аду». Ангел відправляє грішницю «во тартар и в мѣста плачевна», де її зустрічає диявол. Досліджуючи шкільну драму, В. Резанов зауважував, що Варлаам Лашевський, працюючи над діалогом Благочестивої і Злочестивої, орієнтувався на «Слово о злых женах», на його переробки, а також на окремі легенди з «Великого Зеркала». Завершує трагедокомедію розмова двох юнаків, які, посилаючись на «писанія», висловлюють думку, що ліпше йти праведним шляхом, хоч би яким вузьким і тяжким він був.

До кращих драм-мораліте належить трагедокомедія Георгія Кониського (1717–1795) «*Воскресеніє мертвых*» («Воскресіння мертвих», 1746–1747). Ідея твору закладена вже в назві: воскресіння очікує на того, хто жив «неповинно» (не чинивши зла), не воскресне ж той, хто кривдив ближнього. Про це саме в пролозі говорять і «коміки». У першій дії Землероб замишлюється над словами Священника про зерно, що не вмерло в землі, а «пооживало», допитуючись: «Чи так і з людським тілом»? Чи й «порох обернет в тѣло, в жили, в кости»? Та й чи всі люди воскреснуть? Священик відповідає, що все залежатиме від того, якою людиною була – чи пшеницею, чи половиною, чи була вона «невинною», чи злою. У наступній дії розповідається про ганебний вчинок судді Дюктита, який забрав у Гіпомена все майно, сподіваючись, що колеги-судді все вирішать на його користь. Терпіння і Вітиха, міркуючи над тим, як же Всевишній оцінить діяння Гіпомена й Дюктита, доходять спільної думки, що покривджений за життя Гіпомен «почієт в мирі», а на Дюктита чекає «гибель». Так і стається – на тому світі долю Дюктита вирішує диявол, а долю Гіпомена – ангел: Гіпомен «лучами сієєт», Дюктит мусить йти до пекла. До своєї драми Г. Кониський включає інтермедії, канти, що надає творові багатоголосного звучання, а також виявляє неабияку драматургічну майстерність. Впадає в око його вміння користуватися широким арсеналом художніх засобів при відтворенні на сцені побуту й обставин життя в Україні в середині XVIII ст., коли далеко не всі хотіли жити «как Бог велѣл». Так, в одному з епізодів з'являються слуги, які після смерті Дюктита нишпорять його покоями, шукаючи дармової поживи.

Ще ширшу галерею непривабливих людських вчинків відтворює діалог «*Исповѣдь*» («Сповідь», 1789) Івана Некрашевича (?–пл. 1796). Миряни, що прийшли до священника на сповідь, звісно ж, намагаються довести, що не грішать. Духівник терпляче вислуховує сповідників: ось чоловік зізнається, що лінується ходити до церкви, пиячить, марно присягається, ось жінка – їздить до ворожки, «кощунно» жартує на весіллях, ось дівиця ходить на вечорниці, на вулицю, ось діти брешуть, б'ються між собою тощо. Прихожани сповідаються, висловлюють надію на доброту отця, а насамкінець обіцяють більше не грішити, «щоб у небѣ зо Христом царствовать навѣки».

Кінцем XVIII ст. датована «*Komedyja unіtow z prawoslawnemi*» («Комедія уніатів із православними») Сави Стрілецького. На відміну від попередніх творів, ця драма написана прозою. У ній немає й прологу, притаманного шкільній драмі, натомість автор дотримується принципу єдності місця, часу й дії, як того вимагала класицистична теорія. На драму-мораліте «Комедію уніатів із православними» перетворює повчальний пафос, з яким вихваляються «возсоединенні» («возз'єднані», отже, добрі) священнослужителі і принижуються

священики, які лишилися вірними унії (погані священики); саме персонажі уніатів вносять у твір комічний струмінь. Використання співів, «арій» зближує драму з поширеними в кінці XVIII ст. комічними операми.

Обрана проблема – добровільний чи вимушений перехід священнослужителів з однієї конфесії в іншу – у постунійні часи мала для українців неабияку актуальність. Автор спирається на випадки, коли священики «возз'єдналися», тобто повернулися до православ'я, адже С. Стрілецький мав власний досвід – певний час був уніатом, потім повернувся в православ'я, у 1796–1799 роках викладав польську мову в Київській духовній академії. Імовірно, що деяких персонажів-уніатів автор списував із прототипів, що робило їх промовистими й виразними, як-от: уніатський церковний адміністратор Суррогат, котрий вихвалюється тим, що дванадцять років вивчав логіку, а ще підлеглий Суррогата Дзекан, який має вовчу вдачу, претендент на посаду каплана Аспірант, пройдисвіт, неук, майстер пишномовної пустопорожньої риторики. У цьому середовищі процвітає хабарництво й користоловство.

Іншими постають православні священики. Виїхавши до уніатських парафій з «возсоединительною» місією, православні священнослужителі беруться до наведення ладу, та все завершується жартами й спільною ходою всіх дійових осіб до церкви.

Недосконалість людської вдачі дещо по-іншому зображено в анонімно-віршованому діалозі «*Разговори души с тѣлом*» («Розмови душі з тілом», друга половина XVIII ст.). В. Резанов уважав цей твір вільним переказом латиномовної поеми «*Visio Philiberti...*» («Філібертове видіння...»), що набула поширення в XIV–XVI ст.⁴⁵ У драмі Тіло зауважує, що воно не дружить із Душею тому, що в них різне призначення: от прийшла смерть і Тіло має гнити в землі, а Душі належить «пектиса безсмертною». Душа заперече, вважаючи, що їм належало бути «асамблеєю», а не ворогами. Натомість Тіло «вверглося в грѣх всему миру явный». У «Могоричі», восьмирядковому додатку до «Розмов», співається: «Душа плачет, стогнет Тѣло, // Тужат обще, – то их дѣло. // Просят Творца, судію всѣх, // Да подаст им благий успѣх...».

Наведений діалог, хоча і в спрощеному форматі, але порушував вельми важливу для християнського вчення проблему єдності й взаємозалежності душі й тіла смертної людини. Як видно з діалогу, для тогочасного письменства ця проблема була досить важливою.

До обробки мотиву, започаткованого поемою «Філібертове видіння...», 1773 р. звернувся згадуваний вище Іван Некрашевич у драмі «*Спор души и тѣла*» («Суперечка душі й тіла»). Якщо в анонімній «Розмові...» діалог Душі і Тіла відбувається після смерті людини, то у творі Некрашевича суперечка точиться між душею й тілом людини при смерті. Примирення вони знаходять у спільній молитві: твір завершує «Согласная обоих молитва», власне переспівана тринадцятискладником молитва «Отче наш...».

Діалогічно-декламаційну форму має також анонімний «*Плач кievских монахов*» («Плач кievських ченців», 1786) та «*Прибавок к плачу кievских монахов*» («Додаток до плачу кievських ченців», 1792). Перший складається з

⁴⁵ Резанов В. І. Драма українська: Старовинний театр український: У 6 т. – К., 1929. – Т. 6. – С. 38–39.

тринадцяти монологів, написаних силабічним віршем старою книжною мовою, характерною для Київщини другої половини XVIII ст. Промови виголошують: архимандрит Зосима, повірений Орест, економ 1-й Єпіфаній, економ 2-й Ворсонофій, намісник Мелхіседек, еклесіарх Модест, ключар Гервасій, начальник Ближніх печер Ферापонт, начальник Дальніх печер Вісаріон, підскарбій (казначей) всіх печер Іоасаф, уставник правого криласа Варлаам, уставник лівого криласа Інокентій, соборний писар Андріян. Скарги монахів розкривають непривабливу картину життя в монастирі, де панують зовсім не аскетичні норми щоденного побуту. Переситу і розкошам монастирського життя кладе край один із указів, що позбавляв монастирі володіння селами і прибутковими латифундіями.

Історичні драми. Найвищим досягненням давньої української драматургії визнано історичні драми, насамперед трагедокомедія «Владимир» Феофана Прокоповича та «Милость Божія» невідомого автора. П'єси на історичні теми також писали Лаврентій Горка, Михайло Козачинський, Симеон Полоцький та інші автори. Історичні драми мали спільну ознаку – сполучення в одному художньому просторі твору містерійних образів і сюжетів з реальними історичними персонажами та подіями. Відповідно до барокової поетики й авторського світосприйняття історичним драмам була притаманна як естетична, так і дидактична функція. Дидактично-виховна функція драми передбачала її вплив не так на шкільну аудиторію, як на реципієнта в найширшому сенсі, оскільки в цій драмі образи й сюжети далекого минулого в душі барокового алгоризму подавали актуальні для автора й глядача проблеми громадсько-культурного життя тогочасної України. Розробка авторами сюжетів ранішої й пізнішої вітчизняної історії засвідчує зростаючий інтерес українства до власного минулого, а також демонструє відчутну взаємодію жанрів. Не випадково в драмах трапляються образи і сюжети, які попередньо були опрацьовані, наприклад, у літописах.

Одна з перших українських історичних драм – трагедокомедія «Владимир» («Володимир») Феофана Прокоповича – знаменувала собою новий етап у розвитку української шкільної драми. Твір написано 1705 р., поставлено третього липня цього ж року спудеями Києво-Могилянської академії.

На час написання «Володимира» її автор Ф. Прокопович (1677–1736) уже був професором Києво-Могилянської академії, де впродовж 1705–1716 років викладав поетику, риторичку, фізику, математику, історію, філософію, теологію. Свою освіту Феофан (на той час – Єлизар) Прокопович починав 1687 р. у стінах цієї ж Києво-Могилянської академії, звідки, не закінчивши курсу теології, 1694 р. вирушив здобувати освіту в інших вищих школах. На карті його мандрів значаться Володимир-Волинський, Львів, Краків, Рим, переїздом – Лейпциг, Галле, Єна. За ці роки мандрівний студент пережив багато чого – так, у Львові він став уніатом, у Римі працював у Ватиканській бібліотеці, згодом відвідав протестантські країни, де познайомився з провідними ученими-реформаторами. У 1702 році Єлизар Прокопович прибув до Почаєва, тут знову повернувся в православну віру, а за два роки в Києві прийняв чернечий постриг з ім'ям Феофан.

Здобути в Європі нові знання й досвід прислужилися авторові: при написанні трагедокомедії «Володимир» драматург орієнтувався не так на середньовічні містерії, як на трагедії й комедії Сенеки, Йосифа Симо-на Англієця, Плавта, Теренція, а також на драми італійські: ренесансні й протестантські. Автор урахував і теоретичні настанови, викладені в найпоширеніших поетиках Горація, Ю. Ц. Скалігера, Я. Понтана та ін., зокре-ма й у власному трактаті «De arte poetica libri III» («Мистецтво поетич-не у трьох книгах»); цей курс він читав у Києво-Могилянській академії в 1705–1706 роках. Вибір теми й сюжету для трагедокомедії «Володимир», а саме драматургічна розробка літописної історії хрещення Русі за рішенням князя Володимира Святославича, імовірно, має певний перегук і з власним досвідом драматурга, якому також випало, як мовилося, змінювати свою конфесійну належність.

У трагедокомедії Ф. Прокопович не копіює літописних подробиць вибору віри князем Володимиром, наприклад, зустріч його з представниками низки церков, відрядження до них своїх посланців тощо. Натомість автор виводить на сцену тих, із ким князь-реформатор на теренах власних володінь мав уступити в нелегке протистояння, серед них – насамперед поганські жерці (волхви) Жеривол, Курояд і Піяр, котрих підтримують пекельні сили – біс миру, біс хули, біс тіла. На боці цих сил опиняється й дух убитого Ярополка, який не лише сповіщає жерцям про задум Володимира щодо нової віри, а й спрямовує ці сили супроти нього як свого особистого ворога, від руки котро-го Ярополк прийняв смерть.

Трагедокомедія складається з п'яти дій: перша – пролог або протасис, друга – епітасис, третя й четверта – катастасис, п'ята – розв'язка або ката-строфа. Дія в п'єсі розгортається стрімко, немовби все відбувається протягом одного дня. Ф. Прокопович із великою майстерністю відтворює перебіг подій у переддень прийняття християнства: спротив новій вірі жерців-язичників із промовистими іменами Жеривол, Курояд і Піяр, підтримка намірів кня-зя з боку його синів Бориса і Гліба, обґрунтування переваг християнського віровчення з вуст Філософа, посланця Константинопольської церкви. Про-слухавши промову Філософа, Володимир зізнається, що він таки ж не годен збагнути одного – як-то можна вірити в невидимого бога?

Філософ пояснює князеві суть християнського вчення про сокровенно-го таємного Бога – всесильного Творця, єдину причину й початок усіх речей і явищ світу. Володимир знову звертається до синів. Борис каже, що почуте він сприймає, як нове вино, влите в його серце. Володимир відповідає сино-ві, що також відчуває радість із усього пізаного. З великого монологу Во-лодимира все ж зрозуміло, що в душі князя відбувається боротьба. Він зва-жує всі «за» і «проти», перш ніж промовити: «Творю волю божества твого» наказати «крушити кумиры» і – бездушні дерев'яні фігури. Вісник повідом-ляє Мечиславу про хрещення Володимира та прийняття ним у хрещенні імені Василій. Персонаж на ім'я Храбрый (Хоробрий) оголошує текст указу князя Василя-Володимира про знищення ідолів та повсюдне відтворен-ня зображень хреста. Завершує виставу Хор. Серед його учасників назва-но апостола Андрія та ангелів. Хор прославляє вікопомну подію хрещення Русі, князя Володимира, християнську віру, Печерську лавру, інші осередки

християнства, Києво-Могилянську академію, Київ, усю державу, царя Петра й гетьмана Іоанна – Івана Мазепу.

Трагедокомедія «Володимир» Ф. Прокоповича сповнена характерними для поетики бароко антитестичними протиставленнями й контрастами: поганству протистоїть християнство, нецтву – освіченість, темним силам – сили світлі, ретроградству – поступ, «невѣрю тми» – «свѣт евангельській».

Автор вивірено підійшов і до розподілу сценічного простору: щоб підкреслити приреченість поганства, його безперспективність, він розповідає про волхвів у двох діях, торжеству ж християнських ідей присвячує три дії. Відповідний розподіл наявний і в системі персонажів.

Образ головного героя – київського князя Володимира – відтворено в драмі найвиразніше. Це людина, яка розуміє, що вже не може жити по-старому, вона готова до рішучих дій, хоча її насторожує перспектива перемін, лякає новий шлях, на який вона ступає і веде за собою державу. Масштаб особистості героя характеризує саме рішення князя-язичника прийняти нову (християнську) віру. Цим рішенням Володимир порушував усталений порядок життя, запропонувавши своїм підлеглим подивитися на світ крізь призму морально-етичних цінностей християнства, отже, і по-іншому зрозуміти сенс людського буття. Образ Володимира несе на собі головне сюжетне й змістове навантаження.

Монологи князя не лише з'ясовують ті душевні муки й сум'яття, у яких визрівав доленосний намір, а й демонструють готовність шкільної драми переходити від показу умовних фігур, чітко маркованих певною ідеєю персонафікацій та алегорій, до прагнення виявляти внутрішній драматизм, психологію героїв (хоча образи історичних постатей все ще наділяються певними рисами символічного містицизму та месіанізму). В одному з монологів київський князь постає людиною, якій недоліки старої поганської віри й переваги віри нової відкрилися в незбагненому осяянні, пронизавши вогнем його єство, наділивши його «ім'ям християнським».

До певної міри статично подано іконографічні образи синів князя Володимира Бориса і Гліба, які запозичені автором із літописів та житій. Борис і Гліб уособлюють важливі християнські чесноти: синівський послух, покірність батьківській волі, готовність до прийняття християнства. З великою симпатією у «Володимирі» змальовано образ Філософа, який прибув до Києва з важливою місією привернути русичів до християнства, відкривши їм метафізичне вчення про трипостасного Бога. Філософ стримано й переконливо роз'яснює самому Володимирові і його оточенню духовну суть християнства, знаходячи для цього прості й дуже місткі образні порівняння. Так, нематеріальність, невидимість Бога він пояснює на кількох рівнях. Спершу він формує відповідь, користуючись логікою, а потім вдається до мови алегорій, пояснюючи, чому сокровений Бог не з'являється на очі смертних: адже й сонце засліплює людські очі, адже й на царський престол не всім дано дивитися. Про серйозність підготовки Філософа свідчить і те, що він, вирушаючи у важливу місіонерську мандрівку до Києва, вивчив «язик руський», на що звертає увагу князь Борис.

Галерею образів і в цілому відтворену картину киеворуського світу колоритно доповнюють образи тих, хто захищає поганство й протиставляється християнству, тобто поганських жерців (волхвів). Ці персонажі також мають чітко визначену функцію: їм належить умотивувати історичну безперспективність

поганства. Тому їх наділено рисами простакуватих любителів жертвоприношень тварин, від чого кожен має свою поживу – щедри м'ясні обіди, багато пиття тощо. Ці особи не обтяжують себе намаганням сприйняти чи бодай зрозуміти суть нової віри. Під час розмови з Філософом Жеривол запитує, «чи Бог готує собі їжу» і «яка його улюблена страва». Почувши від Філософа, що в християнстві найбільшою жертвою вважається «дух сокрушений», Жеривол розреготався, закликаючи присутніх подивуватися цій чудасії. Волхва вражає, що Філософ славить християнського голодного й бідного Бога, який ситий духом. Якщо образи Бориса і Гліба продовжують традиції агіографічної прози, то образи поганських жерців, вочевидь, інтермедійні. Новаторство Ф. Прокоповича виявляється в тому, що він, не додаючи до своєї драми інтермедійних сцен, забарвив виставу новим колоритом, зробивши жерців органічними й невід'ємними учасниками дійства.

Усе це разом створює об'ємну й досить цікаву картину життя нашого далекого минулого. Щоправда, в історичній драмі Ф. Прокоповича наявні й певні анахронізми. Так, у монологі Філософа звучить антиунійний пасаж; доленосні поради Володимирові дають його малолітні сини Борис і Гліб; язичницьких жерців названо «калугерами», тобто монахами; Жеривол має титул «велебный», хоча так в Україні XVII–XVIII ст. називали осіб духовного сану; ім'я Піяра перегукується з назвою католицького чернечого ордену (Піари)⁴⁶. «Знаки-анахронізми виконують у трагедокомедії відповідальну функцію, об'єднуючи в одне ціле різні рівні її змісту і сигналізуючи про можливості інакомовного тлумачення зображуваних подій»⁴⁷. Зрештою, ці анахронізми вкотре засвідчують намір автора використати давній сюжет як приклад одвічного протистояння релігій, надто актуального і для часів, коли створювалася драма. Крім того, на переконання багатьох дослідників твору, драматург мав на думці висвітлити давнім сюжетом сучасну йому добу, притаманні їй політичні колізії та вияви релігійного протистояння. Переконаливим доказом цього є той факт, що Ф. Прокопович трагедокомедію «Володимир» присвятив гетьманові Івану Мазепі.

Ім'я гетьмана згадується в розширеній назві, пролозі та епілозі твору (про це свідчить, зокрема, Крехівський рукопис, опублікований Я. Гординським).

Дослідники припускають, що п'єсу й поставлено на пошану гетьмана Мазепи – ктитора Києво-Могилянської академії. У творі наявні натяки на окремі сторінки біографії Івана Мазепи, який на той час, як колись і князь Володимир, стояв перед важким вибором, важливим і для нього самого, і для його країни. Можна помітити певні перегуки в поворотах долі, у виявах особистої вдачі гетьмана І. Мазепи і князя Володимира Святославича (убивство Володимирового брата князя Ярополка – арешт Семена Палія, сподвижника гетьмана Мазепи; плотські втіхи князя-язичника – гріховні стосунки гетьмана і його хрещениці Мотрони тощо). Ф. Прокопович, змальовуючи жерців,

⁴⁶ Піари – католицький чернечий ордер, заснований в 1621–1622 роках; займався навчанням юнацтва (Ordo Clericorum Regularium Pauperum Matris Dei Scholarum Piarum).

⁴⁷ Аветухович Т. Є. Київський період творчості Феофана Прокоповича // Українське літературне бароко. Зб. наук. праць / відп. ред. О. Мишанич. – К., 1987. – С. 185.

міг натякати на патріархальне київське та московське духовенство, представники якого не раз чинили спротив приходу нових, освічених церковних діячів, що спроможні були підтримати будівничу й меценатську діяльність І. Мазепи. Щоправда, у радянському літературознавстві переважала теза про возвеличення у творі реформаторських діянь Петра І. Підставою для цього була заключна пісня, яку співає апостол Андрій з ангелами, – у ній згадується Москва, а в останньому рядку – російський цар.

Присвячуючи «Володимира» І. Мазепі, Ф. Прокопович на прикладі історії київського князя демонстрував глядачам, як нелегко очільникам країни ухвалювати доленосні рішення. Ф. Прокопович навіть прямо звертається до гетьмана: «Дивися сам на себе у Володимирі, вдивляйся в виставу цю, немов у зеркало, на свою хоробрість, свою славу, на союз твоєї любові з монаршим серцем, твоє справжнє боголюбство, твою щирю до православної апостольської єдиної церкви вселенської віри нашої ревність і запопадливість» [переклад автора. – М. С.] – звертається, аби утвердити гетьмана у правильності ухвалених рішень, возвеличити його вчинки, піднісши їх до рішень, на які пристав колись князь Володимир Святославич.

Ф. Прокопович створив драму, яка не лише привернула увагу драматургів до національної історії, до її творців і героїв, діяння котрих не поступалися величчю й значенням подвигам іноземних кесарів, королів чи античних героїв, – трагедокомедія «Володимир» на довгі роки стала взірцем, який відкривав перед українською драматургією нові естетичні й мистецькі горизонти.

Автори шкільних історичних драм беруться за розробку тем з історії інших народів, зокрема історії ізраїльського народу, викладеної в старозавітних книгах Біблії.

У стінах київської Академії 1708 р. з'явилася трагедокомедія «*Іосиф, патриарха, своим преданієм, узами, темницею и почтенієм царскаго престола Христа, сына Божія, преданнаго, страждущаго и вознесшагося с славою прообразующій...*» («Йосиф, патриарх, який своїм зрадженням, узами, темницею і вшануванням царського престола Христа, Сина Божого, зрадженого, стражденого і вознесеного у славі, прообразує...»). Автор драми – Лаврентій Горка (1671–1737), відомий освітній і церковний діяч, відзначався глибокими знаннями класичних мов, літератури й філософії. У Києво-Могилянській академії в 1707–1708 роках, після Ф. Прокоповича, він читав курс поетики «*Idea artis poseos*» («Ідея мистецтва поетики»), до якої додав трагедокомедію «Іосиф, патриарха...», а також три інтермедії. Загалом положення своєї поетики Л. Горка проілюстрував не лише зразками з грецької та латинської літератури, а й творами польських поетів Відродження Петра і Яна Кохановських, Самуїла Твардовського й сучасних йому українських митців Феофана Прокоповича, Стефана Яворського, а також власними творами⁴⁸.

Для драматичної обробки Л. Горка обрав один з епізодів життя Іосифа – відомого старозавітного героя, зокрема обставини його перебування в царедворця Пентефрія (або Потіфара) (Бут.: 39–41). Йосиф господарює в домі начальника царської сторожі. Та одного разу, коли Пентефрія не було вдома,

⁴⁸ *Хижняк З.* Горка Андрій / Києво-Могилянська академія в іменах, XVII–XVIII ст. – К., 2001. – С. 146–147.

його дружина захотіла, щоб Йосиф ліг із нею. Вириваючись із її обіймів, юнак залишив у покої одяг, який хтива жінка показала слугам, а потім і чоловікові, звинувативши Йосифа в тому, що він нібито захотів «позабавлятися» з нею. Пентефрій повірив дружині й кинув Йосифа до в'язниці. Проте обставини повертаються на інакше: юнак розгадає фараонові сни, його випускають на волю, перегадом він стає важливою особою при дворі.

До слова, цей твір, як і драму «Володимир», присвячено І. Мазепі. У зв'язку із цим пригадуються деякі відомі події, що відбулися в Україні в час написання трагедокомедії «Йосиф, патріарха...». Восени 1707 р. Василь Кочубей та Іван Іскра написали донос Петрові І, у якому розповіли про переговори гетьмана І. Мазепи з польським королем Станіславом Лещинським та шведським королем Карлом XII. Петро І визнав цей донос наклепом. За його наказом у липні 1708 р. авторів доносу було страчено. Ця історія певним чином резонує з твором Л. Горки, де є згадки про успішне господарювання Йосипа, є наклеп, є і прощення Пентефрія.

Л. Горка вводить у трагедокомедію ряд алегорій: Зависть (Заздрість) спершу змушує братів убити Йосифа, а потім лютує від того, що Йосиф «не изгibl безчестно»; Сила Адова (Сила Пекла) допомагає Заздрості «душу з тїлом Іосифову... безчестно умертвити», Захищеніє Божое (Захист Божий) оберігає Йосифа, Совість хоче застерегти Пентефрія від хибного рішення у в'язниці Йосифа...

Окрім алегорій, у трагедокомедії Л. Горки діють також цар, сенатори, слуги, мудреці, астроном. Коментує події хор. Між діями розігрувалися інтермедії (на жаль, вони не збереглися). Трагедокомедія Л. Горки «Йосиф, патріарха...» насамперед цікава тим, що український драматург, продемонструвавши добре знання Святого Письма, вибрав такий біблійний сюжет, який досить промовисто перегукувався з реаліями українського життя. Тож і його інсценізаторський хист виявився у вмілому наповненні твору правдивими деталями та змістовними діалогами й монологам.

Услід за Ф. Прокоповичем розробляти питому національну тему взявся **невідомий автор** драми «Милость Божія, Украину от неудоб носимых обид людских чрез Богдана Зиновія Хмельницкаго, преславнаго Войск Запорозких гетмана, свободившая, и дарованньми ему над ляхами побѣдами возвеличившая, на незабвенно толиких его щедрот память репрезентованная в школах Киевских 1728 лѣта» («Милість Божа, що Україну від нестерпних кривд людських через Богдана Зиновія Хмельницького, преславного Військ Запорозьких гетьмана, звільнила, і подарованими йому над ляхами перемогами возвеличила, і в пам'ять про незабутньо великі його щедроти представлена в школах київських 1728-го літа»). Авторами драми вважали то Феофана Прокоповича, то викладачів поетики й риторики – Інокентія Неруновича чи Феофана Трофимовича. Твір присвячено 80-літтю початку Національно-визвольної війни під проводом Б. Хмельницького. Як і Ф. Прокопович, автор «Милості Божої...» створює драму, спираючись на весь попередній драматургічний досвід, водночас він суттєво оновлює жанрову структуру твору: мінімізує кількість алегорій та робить головною дійовою особою українського гетьмана Б. Хмельницького. У драмі діють персоніфікації – Україна, Вість і Смортьніє (Догляд). Винесена ж у назву алегорія – Милість Божа – на сцені

не з'являється. Її функції відомі з великодніх драм, одна з них – звільнення з пекла прабатьків та інших грішників. У драмі цю місію покладено на Б. Хмельницького – він звільняє свій народ від польського панування (отож «обида людськіє» в драмі асоціюються з пекельними муками). На початку твору в розлогіх монологіях гетьман розмірковує над долею українського люду, що немало потерпає від чужоземного владарювання: він говорить про непосильні податки, накладені на українців поляками, про їхні намагання «вести трекляту Унію» та про інші біди. Звертаючись до козаків, гетьман намагається переконати, що краще їм дотримуватися звичних «вольностей», а не бути «рабами в ляхов».

Сюжет драми відбиває літописну хронологію подій. Починається народна війна проти польсько-шляхетського панування. Збройні козацькі загоны очолює Б. Хмельницький. Кошовий запевняє гетьмана, що козаки готові «себе и матку нашу боронити». Україна у своєму монолозі висловлює сподівання на Божу поміч Богданові у справі визволення рідної землі, – як колись Господь допоміг Мойсееві звільнити «израильское племя» від єгипетського полону. Про бойові подвиги гетьмана і його війська оповідає Вість. У цьому монолозі згадуються: перемоги армії Хмельницького навесні 1648 р. в Жовтоводській і Корсунській битвах, а восени цього ж року – у Пилявецькій битві; як учасник тих подій згадується Максим Кривоніс, який брав участь у звільненні кількох західноукраїнських міст, зокрема йдеться про облогу Львова в жовтні 1648 р. У четвертій дії з'являється на сцені Б. Хмельницький зі словами вдячності Богові за допомогу й підтримку. Гетьмана прославляють Діти українські і Писар. У відповідь Б. Хмельницький закликає українців до згоди, просить їх пам'ятати, що перемога над ворогами здобувається залізом, тобто шаблею, а не золотом чи сріблом, що повагу викликає не той, у кого багато худоби, лісів, ставків, садків, хуторів, а той, хто відправив до пекла якомога більше ворогів, не той, хто займається купецькою справою або дбає про свій хутірець, а той, хто готовий збройно захищати себе і своє добро. Отож гетьман і закликає берегти зброю і навчати військової вправності дітей.

В окремому монолозі Україна складає Господу слова подяки за своє звільнення. Етикетно припасований до твору монолог Наглядання про «непреломимый щит» російських монархів Петра I і Петра II, котрі відтепер мали б захищати Україну від усіх ворогів. Згадано й Данила Апостола як опікуна Києво-Могилянської академії. Наприкінці хор співає хвалу Б. Хмельницькому.

Дослідники драми «Милість Божа...» відзначили, що образ Б. Хмельницького постає в ореолі краєвих рис ватажка повсталих мас і очільника країни. Він – рішучий, вріважний, справжній лицар, що над усе ставить козацьку честь і славу, покладається тільки на козацьку шаблю. Це справедлива й волелюбна людина, сповнена власної гідності, готова заради України, заради вільного життя на власній землі сплатити найвищу ціну. «Як добрий промовець, викладає він козакам лядські кривди, розпалює в них ненависть до ворога і веде їх за собою. У всіх своїх вчинках Хмельницький керується не особистими інтересами, а інтересами батьківщини. Вітчизна для нього – “бідна”, “козацкая матка”, яку треба боронити»⁴⁹. Перед глядачем постає ідеалізована велична фігура доско-

⁴⁹ Історія української літератури: У 8 т. – К., 1967. – Т. 1. – С. 482.

налого керманича, доброго гетьмана. Цей образ переростає в символ, що уособлює все козацтво, весь український народ і цілу Україну.

Вдало відтінюють образ гетьмана Хмельницького персонажі другого плану: Кошовий, Козаки (збірний образ), Діти українські (збірний образ), Писар. Представників польської шляхти, ксьондзів, шинкарів чи орендарів автор на сцену не виводить, про них лише згадує у своїх монологах Б. Хмельницький. Певна лібералізація російської імперської політики, зокрема, відновлення гетьманства, скасування податків, виділення маєтків козацькій старшині, так чи інакше вплинула на посилення в драмі наскрізної патріотичної ідеї, базованої не так на торгово-економічних успіхах українства, як на військовій доктрині озброєного козацтва, здатного оборонити свій край від будь-яких зазіхань. Дослідники драми справедливо наголошували, що «ідея патріотизму, відтворення героїчної сторінки в житті українського народу, віра в майбутнє України забезпечили драмі “Милість Божа...” чільне місце в давній українській драматургії»⁵⁰. Жоден із наступних драматургів XVIII ст. уже не зміг ні за обраною темою, ні за поданою ідеєю піднятися до рівня автора цього твору.

Історичну драму під назвою «*Трагедія, сирічь печальная повѣсть о смерти послѣдняго царя сербскаго Уроша Пятаго и о паденіи Сербскаго царства*» («Трагедія, себто печальна повість про смерть останнього царя сербського Уроша П'ятого і про падіння Сербського царства») 1733 р. створив Мануйло (Мануїл) Козачинський (чернече ім'я – Михайло (Михаїл); 1699–1755). На чолі групи випускників Києво-Могилянської академії 1733 р. М. Козачинський на запрошення митрополита сербського Вікентія Йовановича прибув до Сербії, де реорганізував у Карлівцях Сремських школу на зразок «Атен Могилянських», а переюгом став ректором цієї школи. У рік приїзду до Сербії М. Козачинський створив трагедію про Уроша V, яку 1734 р. було поставлено в Карловецькому шкільному театрі. Здобувши неабияку популярність, драма ввійшла до національної скарбниці давньої сербської літератури. В історії української літератури цей твір також посідає особне місце – уперше автор у пошуках матеріалу для драми звернувся до світської історії іншої країни. Через 65 років один із учнів М. Козачинського Йован Раїч підготував твір до друку, видавши його «причищений и исправленный» текст.

Розглядаючи п'єсу про Уроша V в контексті розвитку історії української літератури першої половини XVIII ст., відзначимо, що цей твір увібрав у себе всі найосновніші прикмети давньої шкільної драми.

Події у творі відбуваються від кінця XIV до першого десятиліття XVIII ст., тобто до часу, коли Сербія втратила самостійність. У драмі діють як реальні історичні особи (сербські королі Стефан Неманя, Стефан Урош IV Душан, князь Вукашин Мрнявчевич), так і алегорії та персоніфікації (Ласолобство, Славолюбство, Відчай, Марс, Заздрість та ін.).

Сюжет драми розгортається від того моменту, як Стефан Душан, відчуваючи наближення смерті, вирішує поділити царство поміж кількома князями, об'єднувати яких мав би князь Вукашин (він же – опікун Уроша). Та, підбурений Ласолобством і Сластолюбством, Вукашин замислює вбивство малолітнього спадкоємця сербського престолу, плануючи заволодіти троном.

⁵⁰ Там само. – С. 484.

Підступні плани руйнуються, князя наздоганяє справедливе покарання – у сьомому акті під час грози зловмисник гине («Вукашин громом убивається»). Не рятує Сербію від неволі навіть патріарх Арсеній III Черноєвич – країна опиняється під владою Австрії. У десятій дії глядач стає свідком суперечки про переваги меча й знання. Перевага – на боці освіти й мудрості, що тільки й уможливають перемогу над ворогом. М. Козачинський відтворив у драмі майже п'ятсотлітню історію сербської держави, акцентувавши увагу на найбільочіших проблемах багатостраждального народу, які, безперечно, резонують і щодо аналогічних проблем тогочасної України.

Після повернення із Сербії в 1738 р. М. Козачинський читає в Києво-Могилянській академії курс філософії й одночасно працює над новою драмою. 5 вересня 1744 р. під час відвідин Києва імператрицею Єлизаветою Петрівною в Києво-Могилянській академії була поставлена п'єса Мануїла Козачинського «*Благодутробіє Марка Аврелія Антоніна, кесаря римського*» («Милосердя Марка Аврелія Антоніна, царя римського»). Це була перша українська драма, в основу якої покладено епізод з античної історії.

У пролозі п'єси автор через низку діалогів (Благодутробія і Гніву, Істини й Милості, Світу й Правди) висловлює етикетну вірнопідданість імператриці Єлизаветі. Потому студенти показують на сцені анаграми, утворюючи імена Єлизавети й Петра; три гармати салютують на честь імператриці. На сцену виїжджає персоніфікований Київ на золотій колісниці, він проголошує вітання у зв'язку з відвідинами вельми шанованою гостею славетного міста, де князювали Рюрик, Ігор, Ольга, Володимир Великий, Ярослав Мудрий, Володимир Мономах, Мстислав... Далі Київ прославляє Петра I, Єлизавету Петрівну, а Дьоньки російські вітають імператрицю україномовною та польськомовною піснями. Студенти виконують танець із кубками та ще розігрують інтерлюдію.

Після цього починається дійство, присвячене давньому Риму. Марк Аврелій розповідає про свої завоювання, фельдмаршал Кассіуш попереджає кесаря, що кордони його володінь потребують надійної охорони, а один із його вождів, фельдмаршал Верус, не може впоратися зі своїми обов'язками, тому замість нього призначено Кассіуша. Та Кассіуш на дорученій йому території проголошує себе імператором і невдовзі, зазіхаючи на трон, розпускає неправдиву чутку про смерть Марка Аврелія. Ця зрадлива поведінка Кассіуша наводить Марка Аврелія до гірких думок про те, що неможливо зазирнути в людську душу... Про ненадійність світу розмірковують на сцені Геракліт і Демокріт... Карає самозванця Кассіуша той самий Верус.

Марк Аврелій наказує відрубану голову зрадника поховати з усіма військовими почестями й не переслідувати нікого з родини страченого. Музи співають про те, що імператриця, як і Марк Аврелій, здатна всім прощати, бо від природи наділена добротою. В епілозі вірнопідданих імператриці відображають Віра, Надія, Любов, Щирість і Веселість. Насамкінець лунає кант, складений ієромонахом Київської академії, префектом Михаїлом, у якому прославляється добра вдача Єлизавети Петрівни.

Перед глядачами вистави поставало яскраве видовище з танцями, інтермедіями, з виїздом на золотій колісниці персоніфікованого Києва, з ілюмінацією у фіналі. У підтексті цього дійства приховувався практичний сенс, адже саме у дні відвідин Києва російською імператрицею українсь-

ка старшина мала намір подати їй прохання про відновлення гетьманства в Україні. Київ у своєму монолозі якраз і говорить: «Се Єя Величество прийде обновити, // Аки бы первый княжеск престол сотворити» («Оце Її Величність прийшла оновити, // Неначе перший престол князівський створити» [переклад автора. – М. С.]

У 1744 році під час поїздки Єлизавети Петрівни в Україну козацька старшина, за підтримки Олексія Розумовського (таємно вінчаного з імператрицею), переконала її відновити гетьманство, тож 1750 р. на Глухівській раді Кирила Розумовського, молодшого брата Олексія, обрали гетьманом України.

Свою роль у цих політично-державних перетрактаціях відіграла й вистава «Благоутробіє Марка Аврелія...» М. Козачинського. Як бачимо, одна з особливостей драми, у якій традиційно діяли як реальні, так і алегоричні персонажі, виявилася в очевидному й цілеспрямованому залученні персони російської імператриці до п'єси, що розігрувалася на сцені; це залучення реалізувалося на трьох рівнях: імператриця постає і в прозорій аналогії «ідеальний римський правитель Марк Аврелій – ідеальна правителька Російської імперії», і як об'єкт етикетного панегірика, і як реальний державний посадовець – найважливіший глядач, на якого вся вистава й була розрахована.

Георгій Щербацький (1725–1754), випускник, а згодом і професор Києво-Могилянської академії, 1749 р. написав драму під заголовком «*Трагедокомедія, нарицаемая Фотій, то есть о отступлении западныхъ церкви от восточныхъ, учиненомъ наипаче во время Фотія, патріарха константинопольскаго, и о отвѣщеніи рымлян яко еретиковъ от общенія вѣрныхъ, дѣйствіями в Академіи кіевскойъ представленная 1749 года мая в 18 день, пречестнѣйшимъ іеромонахомъ Георгіємъ Щербацкимъ, бывшимъ на тотъ часъ учителемъ школы піитики*» («Трагедокомедія, найменована Фотій, тобто про відступництво Західної церкви від Східної, що сталося насамперед у часи Фотія, патріарха Константинопольського, і про відлучення римлян як еретиків від спілкування з вірними, дійством в Академії кївській представлена 1749-го року травня у 18-й день, найчеснішим ієромонахом Георгієм Щербацьким, тодішнім учителем школи піітики»); опубліковано драму 1877 р.

У творі порушено актуальну для України проблему стосунків між православ'ям і католицизмом. «Трагедокомедія, найменована Фотій...» розпочинається розмовою двох персонажів: Сатана перший вихваляється своїми досягненнями – він спокусив Єву, спричинив Всесвітній потоп; Сатана другий усе це глузливо коментує. Сатані першому сподобалася принесена з Риму звістка Філофея про те, що Папа Римський Миколай оголосив себе земним Богом, людиною, якій не страшні земні суди. Поведінка Миколая непокоїть як Філофея, так і грека Аретофіла, якому Філофей переказує цю новину. Співбесідники гадають, що патріарх Фотій зможе протистояти Миколаю. Про неподобства, що відбуваються в Римі (целібат, особливості дотримання посту, визнання походження Святого Духа не лише від Бога Отця, а й від Бога Сина...), Митрофан розповідає спершу двом простолюдинам, а потім – і самому Фотію; Філофей інформує Аретофіла про собор, скликаний Фотієм, де еретиків було піддано анафемі; Фотій висловлює переконання, що християнство буде врятоване в Києві й віддає хвалу архієреям, російським царям, зокрема Єлизаветі, а також архімандриту Йосифу й митрополиту кївському Тимофію Щербацькому.

Г. Щербацький, працюючи над «Трагедокомедією, найменованою Фотій...», урахував здобутки своїх попередників. Так, упізнається прийом, широко використаний у «Володимирі» Ф. Прокоповича та в анонімній п'єсі «Милість Божа...», коли про подію, що відбувається за сценою, глядачам розповідають її очевидці. Звертає на себе увагу прийом нагнітання напруги: різні дійові особи кілька разів розповідають про те, що відбувається в Римі, отож рішення, ухвалене собором, сприймається з полегкістю, а від безнадії рятує розповідь про державу, що давно і твердо стоїть на православній основі. Драматург не забуває нагадати, що саме на київських горах Андрій «вдрузил знаменіє Христа всесвятого // Крест, с пророческими такими словами: // “Возсіяет благодать над сими горами // Божія”».

Українська історична драма з'являється на початку XVIII ст. Її кращі зразки засвідчують найвищий рівень усієї давньої шкільної драми, яка, по суті, у середині XVIII ст. вже завершує шлях свого успішного розвитку.

У XVIII ст. вихованці Києво-Могилянської академії вдало імплантують кращі здобутки давньої української драми в культуру й освіту Росії, зокрема відзначимо «Комедію притчи о блудном сынѣ» («Комедію притчі про блудного сина», 1685) та драму «О Навуходносорѣ царѣ, о тѣлѣ златѣ и о трех отроцѣх, в пеши не сожженныхъ» («Про Навуходносора царя, про золоте тіло і про трьох отроків, в печі не спалених») Симеона Полоцького (1629–1680). В основі першого твору лежить відома євангельська притча, драма про Навуходносора розвиває не менш популярний старозавітний сюжет Книги пророка Даниїла (Дан.: 3).

На сцені Московської академії 1728 р. було зіграно виставу за п'єсою «Образ побѣдоносія торжественнаго подвигоположника, огражденнаго несомѣнною в Бога вѣрою, надеждою и любовію, іерусалимскаго царя Єзехія, через художество юности благородних отроков училищ Московской славено-греко-латинской академіи...» («Образ звятяги славетного зачинателя подвигів, захищеного безсумнівною в Бога вірою, надією і любов'ю, єрусалимського царя Єзехія, через мистецтво юності благородних отроків училищ Московської слов'яно-греко-латинської академії...») вихованця Києво-Могилянської академії Ісаакія Хмарного. В основі твору лежить історія старозавітного царя Єзекії, який разом з усім Ізраїлем потерпав від асирійської навали (2 Цар.: 18–20). Виставу було приурочено до відвідин Москви імператором Петром II.

Проблема престолонаслідування лежить в основі анонімної драми «Исторія Кира», в якій розповідається про прихід до влади царя Кіра II Великого, засновника персидської держави Ахеменідів. Драма Інокентія Одровонж Мигалевича «Стефанотокос» (1742), уродженця Львова, вихованця Києво-Могилянської академії, переказує історію біблійних персонажів Артаксеркса (Ахашвероша), Есфірі (Естер) та Амана (Гамана). Ще один (не так давно віднайдений) твір із цього ряду – «Діалог, в тѣрской семинаріи бывый іюля 8 дня» («Діалог, у тверській семінарії виголошений червня 8 дня»), автором якого, на думку В. П. Адрианової, міг бути Іван Лятошевич (між 1746 і 1748 рр.), також вихованець Києво-Могилянської академії⁵¹. Твір висвітлює окремі епізоди царювання Філіппа Македонського та початку військової діяльності Александра.

⁵¹ Адрианова В. П. Из истории театра в Твери в XVIII в. // Старинный театр в России XVII–XVIII вв. / под ред. В. Н. Перетца. – Петербург, 1923. – С. 3–142.

Отже, шкільна драма другої половини XVII – першої половини XVIII ст., як зазначав О. Мишанич, «відіграла позитивну роль в історії української літератури і театральної справи. Та особливе її значення полягає в тому, що вона дала поштовх до розвитку такого демократичного літературного жанру, як інтермедії (інтерлюдії) – невеличкі комічні сценки, що гралися в перервах між діями серйозних шкільних драм і повинні були розважати глядачів»⁵².

Інтермедії. Разом зі шкільною драмою в Україну прийшла інтермедія – маленька комедійна п'єса, що розігрувалася між діями (актами) основної вистави. У XV ст. інтермедія була складовою частиною містерії, звідки вона перейшла до шкільної драми, а згодом – до трагедії та комедії. Називалися ці короткі п'єси то інтермедіями (від лат. *intermedius* – проміжний, середній), то інтерлюдіями та пролюдіями (від лат. *inter* – між, *pro* – для, на боці і *ludus* – гра), то «междувброшенними забавними игральщами», то розривками.

Українські інтермедії XVII–XVIII ст. нагадували інші взірці цього жанру, що з'явилися в європейських країнах – італійські *commedia dell'arte* (комедія масок), іспанські *entremeses* (інтермедія, одноактна п'єса), англійські *interludes* (антракт, проміжний епізод), французькі *farces* (переносно – грубий жарт), німецькі *fastnachtspiel* (дійства на масниці). Поставлені побіч складних за змістом і за драматургією п'єс (часто наснажених сакральністю, богослов'ям, філософією), короткі, навмисно веселі, а то й анекдотичні сценки подавали кардинально інші приклади – ішлося про щоденну поведінку звичайних українців. Інтермедії вносили на сцену розмовну українську мову, при цьому вони зберігали найтісніший зв'язок із місцевим фольклором.

У країнах Західної Європи, а також в Україні напрацьована була й чимала теоретична база – майже кожна поетика містила розділ про комедію, трагедокомедію та трагедію. Так, у найдавнішій київській поетиці «*Liber artis poeticae... Anno Domini 1637*» («Книга про мистецтво поетичне... року Божого 1637») у розділі «Про комедію та трагедокомедію» зазначається про те, що комедія – це «поетичний твір драматичного характеру, який у дотепній і жартівливій формі зображає суспільні й приватні дії [людей] з метою напучення їх щодо правил життя»⁵³. Подібні визначення жанру інтермедії трапляються і в польській рукописній поетиці 1648 р. «*Poetica practica*» («Поетична практика»), і в рукописних поетиках українських авторів – «*Idea artis poseos*» («Ідея мистецтва поетики», 1707–1708) Лаврентія Горки, «*Idea artis poeticae*» («Ідея мистецтва поетичного», 1731), що читалася у Твері, «*Hortus poeticus*» («Сад поетичний», 1736–1737) Митрофана Довгалевського.

У польській поетиці 1648 р., написаній латинською мовою, інтермедію охарактеризовано всебічно й детально. Автор поетики, подавши загальну характеристику інтермедії, застерігав, що необов'язково «зв'язувати інтермедії зі змістом сюжету або дії комедії: вони можуть мати в собі дію зовсім окрему від

⁵² Мишанич О. В. Українська література XVIII ст. – К., 1983. – С. 9.

⁵³ Кречотень В. І. Київська поетика 1637 р. // Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVIII ст. – К., 1981. – С. 131.

дії комедії або трагедії»⁵⁴. Він також указував на драматургів, які обходяться без інтермедій, проте до головної драми залучають сцени, рівнозначні інтермедії. Матеріалом для інтермедій стають жартівливі історії, оповідання, анекдоти, витівки слуг, придворних, бідняків, лестунів та ін. Поетика рекомендувала виводити в інтермедіях селян, кухарів, візників, простих людей, які мріють про вченість, політичну діяльність, або таких, котрі спритно обдурюють інших, – тобто автор міг зображувати все кумедне, що помічав в окремих людях, але, дотримуючись законів пристойності, не розкривати особи, з якої він списував вади. Інтермедію можна показувати хоч і після кожного акту, окрім останнього. Застереження були і щодо вистав, які виконуються у дні Чотиридесятниці (у Великий піст), – ці вистави переважно присвячувалися Страстям Господнім, отож веселі сценки були тут цілком недоречні. Недоречними були й інтермедії між актами трагедій, котрі мали пробуджувати в глядачів серйозний скорботний настрій. Роз'яснювала поетика й природу сміху: «Одні інтермедії викликають сміх *тільки словами*, наприклад, коли на сцені в уста наших і сільських хлопців вкладається латинська мова, коли вони добирають подібні до латинських вислови, коли намагаються наслідувати манери чи мову освічених людей, придворних, та навіть коли вони силуються висловлюватися чистою *польською мовою*»⁵⁵. В основі інших інтермедій лежать *дії*, ситуації, які викликають сміх.

Практика довела, що найкраще доповнювали серйозну драму історії, побудовані на жартах, дотехах (як вигаданих, так і реальних), власне вони й виконували головне завдання інтермедії – «освіжити увагу слухачів». Немало цьому сприяли також дійові особи інтермедій – заможні й незаможні селяни, козаки, воїни, члени родин (батько і син, баба і дід), представники різних професій (куховари, лікарі, візники, шинкарі), люди зі специфічними рисами поведінки (дурні, шахраї, підлабузники), міфологічні персонажі (Смерть, Диявол, Чорт), і персонажі з особливостями в зовнішності (губати, патлаті, головаті потвори).

Мова учасників комедії (наприклад латинські слова, кумедно вимовлені селянином, старече шамкання, своєрідний акцент у репліках поляків, євреїв чи циган, вимовлені зі сцени грубі слова), та ще бійки, крадіжки тощо – усе це само по собі викликало сміх. Акторів, які виконували ролі в інтермедіях, греки називали комедантами (принаймні так свідчить київська поетика 1637 р.). Наші комеди, тобто комедіанти, вони ж школярі та спудеї, розігруючи ті чи інші сценки, відображали тодішні настрої людей, фіксували ставлення до суспільства і представників різних національностей, унаочнювали уявлення українців про добро і зло, мудре і нерозумне, виявляли риси українського менталітету. Ситуації, обіграні в інтермедіях, відзначаються неабияким розмаїттям.

Як свідчать опубліковані тексти⁵⁶, збереглася значна кількість українських інтермедій уже стисло перерахованих вище, а саме: дві інтермедії до драми

⁵⁴ Резанов В. И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. – Нежин, 1910. – С. 350.

⁵⁵ Там само. – С. 351–352 (текст цитованої поетики належить польському автору, отож він і мав на увазі польських селян).

⁵⁶ Українські інтермедії XVII–XVIII ст. Пам'ятки давньої української літератури / вступ. ст. М. К. Гудзія, підгот. тексту Л. Є. Махновця. – К., 1960. – С. 7.

Якуба Гаватовича «Tragaedia, albo wizerunk śmierci przeświątego Iana Chrzciela, przesłance bożego» («Трагедія, або візерунок смерті пресвятого Івана Хрестителя, предтечі Божого»); дев'ять інтермедій із Дернівського збірника; інтермедія на три персони: баба, дід і чорт; уривок інтермедійної сцени з великодньої драми; п'ять інтерлюдій до драми М. Довгалевського «Комічне дійство...»; п'ять інтерлюдій до його ж драми «Властотворний образ...»; чотири інтерлюдії до драми «Стефанотокос»; перший інтерлюдіум до триумфального акту «Синопис, или краткое видѣніе декламаций» («Синопис, або коротке видиво декламаций»); п'ять інтерлюдій до драми Г. Кониського «Воскресіння мертвих»; «Інтермедіум жид из русином» («Інтермедіум єврея і русина»); «Інтермедія на три персони: смерть, воїн і хлопець» («Інтермедія на три особи: смерть, воїн і хлопець»); дві інтермедії з рукопису Київського історичного музею; «Воскресенські стихи» («Великодні вірші»); «Rozmowa między Polakiem i kowalem» («Розмова між поляком і ковалем»).

Історія українського комедійного жанру починається від двох інтермедій, що виставлялися після другого й третього актів у драмі **Якуба Гаватовича** «Tragaedia, albo wizerunk śmierci prześwie, tego Iana Chrzciela, przesłanca Bożego» («Трагедія, або Візерунок смерті пресвятого Івана Хрестителя, предтечі Божого...»); уперше це дійство відбулося 1619 р. (після того, як текст було надруковано, як зазначалося, у м. Раків) на ярмарку в Кам'янці-Струмиловій⁵⁷ (після інших актів виставлялися польськомовні інтермедії).

Герой першої інтермедії Климко дорогою розговорює іншого подорожнього Стецька й дізнається, що той повертається з ярмарку, де накупив цілий мішок горщиків, призначених для приготування борщу, каші, риби, капусти, гороху, вишкварок тощо. Климко швидко змикитив, що має справу із заможним селянином і відразу зголосився служити такому господареві хоч би й довічно. Коли ж Стецько поцікавився, на що ж здатен його новий знайомий, то Климко повідомляє про своє вміння ловити вовків і лисиць, щоб вони не робили збитків добрим господарям. І тут-таки пропонує Стецькові купити лисицю, яку буцімто впіймав і в мішок посадив. Поторгувавшись, Стецько віддає гроші за лисицю, та виявилось, що в мішку – кіт. Аж тут Стецько збагнув, що його й одурили, й обікрали. Незабаром, змінивши зовнішність, Климко знову приходить до Стецька. Вислухавши розповідь про Стецькові втрати, Климко повідомляє, що він бачив злодія: той буцімто лежить під кущем, укритись Стецьковим сукманом. Стецько хапає палицю і нею гамселить того, хто нібито лежить під кущем, а насправді трощить свої ж горщики. Вдоволений результатом своїх витівок Климко вітає, щоб знайти іншу жертву для бешкетів.

У другій інтермедії пройдисвіт Денис обманює відразу двох чоловіків – волярів (торговців волами) із Городка, які поверталися з ярмарку. Видаючи себе за жителя Кам'янця-Подільського, Денис приєднується до волярів Максима й Рицька (Грицька). По дорозі чоловіки знаходять пиріг, проте не знають, як його поділити. Денис пропонує лягти перепочити, а після сну розповісти, який кому приснився сон: у кого сон буде кращий – тому й пиріг дістанеться. Поки Грицько й Максим спали, Денис з'їв пирога, а потім пояснив свій учинок тим, що уві сні він бачив, як Максим у раю сидить за столом зі всілякою «потравною»,

⁵⁷ Нині – місто Кам'янка-Бузька Львівської області.

а Грицько опинився у пеклі. Отож він і вирішив, що ні першому, ні другому пиріг не потрібен. Обдурені Грицько й Максим проганяють Дениса. До слова, з ярмаркуванням пов'язані сюжети й двох інтермедій із Дернівського збірника; в обох діють батько і син, мова яких указує на те, що герої цього твору – цигани.

Повертаючись до двох найдавніших українських інтермедій, що належали драмі Я. Гаватовича, нагадаємо спостереження М. Драгоманова щодо використання авторами цих інтермедій відомих у західній літературі сюжетів: перша інтермедія пов'язана з історією Уленшпігеля, друга – з повістю з «Римських діянь»⁵⁸. Уточнюючи спостереження М. Драгоманова, М. Гудзій додавав, що існує запис української казки на сюжет про Климка і Стецька, а сюжет другої інтермедії взагалі вельми поширений у світовій стародавній літературі. Однак учений наголошував: річ не в сюжеті, оскільки його використання не позбавляє твір художньої самостійності, а в національному трактуванні сюжету, а також у тому, як саме зображено побут певного народу, як передані окремі риси характеру чи типи поведінки. «Обидві інтермедії до драми Гаватовича, – писав учений, – відзначаються всіма рисами української національної своєрідності і самостійності в зображенні дійових осіб, їх поведінки, в самій побудові сюжету, художніх деталях, що супроводять дію»⁵⁹.

Про те, що автором обох інтермедій, як і драми про смерть Іоанна Хрестителя, був Якуб Гаватович, писали М. Драгоманов, О. Огоновський, І. Франко, М. Павлик, П. Житецький, хоча перегадом, уперше друкуючи ці твори, редакція журналу «Киевская старина» висловила припущення, що самі інтермедії написав українською мовою інший автор, а згодом це припущення підтримали П. Морозов, І. Стешенко, В. Резанов, М. Возняк, Я. Гординський. Підсумовуючи розтягнуту в часі дискусію, М. Гудзій запропонував аргументи на користь того, що інтермедії до драми Я. Гаватовича могли належати українським учням польських шкіл, які мешкали на Західній Україні. Там вплив польської мови на українську був особливо значний, отже, не дивно, що це відбулося на мові автора-українця, котрий до того ж напевне пройшов польську школу⁶⁰.

Прикметна ознака українських інтермедій – відтворення картини світу, в якому мали контакти представники різних народів (українського, польського, єврейського, угорського, німецького). У XVII–XVIII ст. для освічених українців було нормою володіння польською, латинською, а згодом – російською мовами. Ураховуючи розвиток інтермедій на території культурного українсько-польського пограниччя, дослідники звертають увагу на реалізовану в цих творах таку картину світу, в якій наявні репрезентанти різних національностей, різних релігій і конфесій, різних народних традицій і вірувань, що й формувало самосвідомість кожного з них. Важливу роль у пошуках національної ідентичності відігравала категорія «іншості» / «інакшості»⁶¹.

⁵⁸ Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство // ЗНТШ. – Л., 1899. – Т. 1. – С. 185–216.

⁵⁹ Українські інтермедії XVII–XVIII ст. – С. 11.

⁶⁰ Там само. – С. 15.

⁶¹ Рудковська М. Багатомовні інтермедії XVII–XVIII століть // Українсько-польські літературні контексти доби бароко: зб. наук. праць. – К., 2004. – (Київські полоністичні студії. – Т. 6). – С. 103–118.

Ця категорія поволі сформувала відповідні поведінкові кліше, відтворені в різних інтермедіях в образах хвалькуватого й агресивного німця, запального й сміливого поляка, обережного й грошовитого єврея. Тип українця (з розрахунку на українського глядача) сформований авторами інтермедії привабливішими рисами: хлоп, мужик, козак – відважний, терплячий, поміркований, хитруватий..., хоча в суб'єктивних оцінках персонажів інтермедії такі характеристики часто виглядають інакше. У Дернівському збірнику в інтермедії на три персони Німець мовить до Поляка: «Jest to, mości panie, dawne u liudziy przysłuwie, // Że ci kozacy są to uparci wołowie, // Turczyn – dembowa kół, // Kozak – uparta wół, // Polak – trawa zielona // A niemiec – ruża czerwona»⁶² («Єсть-то, мостипане, давне в людей прислів'я, // Що козаки – це вперті воли. // Татарин – дубовий кіл. // Козак – упертий віл, // Поляк – трава зелена, // А німець – троянда червона»; переклад Л. Махновця, 1960). Почувши характеристику на свою адресу, Козак її тут-таки коментує: «То ти мині якби загадку загадав, // Щоби-м тобѣ каждое слово витольковав? // Ну, добре. Пришов козак – упартій вол – // Зломав турчина – дубовій кол, // А ляха – зелену траву – подопытав, // Нѣмця – червону рожу – по.ав»⁶³. Звичайна балачка враз переростає в гостру суперечку, варто було козакові запитати у поляка-католика, чи є нині якась їхнє релігійне свято? Це запитання насторожує поляка, тому він уточнює: а для чого ж козак про це допитується? Козак відповідає: «Для того я о свята тебе ся питаю, // бо *калямандру* в себе вашого не маю» [курсив наш. – М. С.]. *Калямандр* – це зумисно спотворене слово *календар*, – у такий жартівливий спосіб козак висловив своє поневаження до католицького календарного нововведення.

Поляк миттю зауважує глузування й показує, що він не стерпить насмішок, навіть готовий захищати свою гідність мечем. Словесні погрози не справляють на козака жодного враження. Коли ж приєднується до суперечки німець, то зухвалість і сміливість козака лише зростають. На репліку поляка, що він вищий від козака тим, що знає латину, козак відповідає довгим каламбуром навмисне попутних латинських слів. Зарозумілості поляка й німця протиставлено волячу силу і впертість козака-запорожця, який радить супротивникам не витрачати сили й не заводити таких молодців, як він. Завершується в'їдливо-гострий диспут примирливими доброзичливими проханнями козака вітати його з Великоднем, а він зичить усім здоров'я. Так само завершується й інтермедія, де фігурують дві персони: спершу Хлоп висміює звичку Німця смачно їсти і м'яко спати, спростовує військові подвиги німців у бою під Кам'янцем, ціпом валить вояка на землю, а після цього допомагає йому піднятися й пропонує піти з ним додому й «погодитися» (примиритися).

Інтермедії постають як певний світоглядний контрапункт щодо змісту головної драми, яку вони супроводжували. Шкільна драма завжди відображає християнську картину світу, християнську ментальність, мораль та етику задіяних у ній персонажів. Інтермедія ж не раз показує людські типи в національному ракурсі і не завжди з найкращими характеристиками: ось в інтермедії Баба нарядається та молодиться, Жид у своїй торгівлі дурить людей, а

⁶² Українські інтермедії XVII–XVIII ст. – С. 60.

⁶³ Там само. – С. 61.

Циган усе впадає за горілкою та жінками, урешті з'являється Диявол і всіх по черзі забирає до пекла; в інтермедії, де баба Оришка захотіла випити горілки й повеселитися, Чорт грає, а дід Савелій з бабою танцюють; усе завершується тим, що цей самий Чорт жене бабу й діда до пекла.

У першій інтермедії до драми Митрофана Довгалевського «*Комічне дійство*» селянин, циган, литвин хочуть дізнатися, чи буде врожай на збіжжя, яке лоша приведе кобила і чи буде мед у вуликах. У другій інтермедії Мужик хоче, щоб йому розгадали сон, витлумачити його намірюються Баба й Циганка, між ними стається суперечка, хто краще це робить. У третій інтермедії виводиться образ бундючного поляка, який знущається над литвинами (білорусами), нахваляючись: ось прийде до влади король Лещинський, то Польща відвоює українські землі аж до Полтави, тож дарма його піддані сподіваються на допомогу Козака й Москаля. У третій інтермедії на сцені з'являється Козак, співаючи пісню про те, як побував у половні турецькому, як вирятував його Господь. Прийшов додому, застав пустку, тож тепер йому одна дорога – на Січ, а там буде з тими, хто воює з ворогами.

Такого ж гатунку сюжету в четвертій і п'ятій інтермедіях. На особливу увагу заслуговує четверта інтерлюдія до цієї драми. У ній пиворізи розмальовують (тобто гримують) мужика – це один із небагатьох творів, які показують «закулісся» шкільного театру. Варта уваги й п'ята інтерлюдія, у якій Лях везе в клітці двох мужиків, розмірковуючи про бунти хлопів, за що він готовий продати мужиків Жидові. На заваді цій обладунці стає Козак, розгніваний такою торгівлею людьми, він одягає на «торгувальників» ярмо, погрожуючи використати їх у своєму господарстві замість коней.

Подібну ситуацію запрягання людей замість коней чи волів обіграно в четвертій інтерлюдії до «Комічного дійства» М. Довгалевського, у другій інтерлюдії до драми Г. Кониського «Воскресіння мертвих», а також у першій інтерлюдії до драми І. Одровонж-Мигалевича «Стефанотокос» – тут Циган запрягає Литвина і їде на ярмарок, щоб продати дивовижного птаха. Ще одного Цигана бачимо в третій інтерлюдії до драми «Стефанотокос». Його, голодного, зустрічає лікар. Не знаючи мови, він не зовсім правильно розуміє слова Цигана, отож вирішує, що в нього болять зуби і вириває їх.

З інтерлюдіумів до тріумфального акту «Синопис, или краткое видѣние декламации» («Синопис, або скорочене зображення декламації») зберігся лише перший, присвячений єврейській проблемі – розселенню євреїв, їхньому бажанню жити в Єрусалимі.

Із третьою інтерлюдією драми «Стефанотокос» перегукується третя інтерлюдія до драми Г. Кониського «Воскресіння мертвих» – і там, і там бачимо голодного цигана; в інтерлюдії до «Стефанотокоса» циганові сниться ковбаса, в інтерлюдії до «Воскресіння...» – сало... В інтерлюдії до «Стефанотокоса» дещо несподівану подається поведінка циганки: обурена ледарством цигана, жінка зв'язує чоловіка й лупцює його.

Зазвичай сюжету інтермедії не пов'язувалися між собою. Чи не єдиний виняток – інтерлюдія п'ята до «Воскресіння мертвих», сюжет якої – продовження сюжету четвертої інтерлюдії.

Інтермедія «Смерть, Воїн і Хлопець» – це один із варіантів поширеного діалогу Людини зі Смертю, покликаною довести, що нікому ще не вдалося

перемогти смерть – ні Самсонові, ні Мафусаїлові, ні, тим більше, простому воїнові.

Твір «Мужик з дочкою на торг їде» (зберігся в рукопису Київського історичного музею) примушує згадати інтермедію з Дернівського збірника «Тато з сином», що зображує прихід сватів та їх умовляння віддати дівку заміж. Друга інтермедія із цього збірника нагадує розмову Свирида й Овдія в діалозі «Разговор пастырей» («Розмова пастухов»): в обох текстах ідеться про яблука, що їх скуштував Адам, і оскому, яка й досі залишається на зубах у людей.

Інтермедія, що має назву «Великодні вірші», відсилає до школярської творчості, позначеної бурлескно-трагедійними гіперболами й метафорами. Героями віршів є Жоврид і Онопрій, дружина Онопрія Педора та їхній син Педь. На жаль, господиня з Педори нікудишня – вона не здатна нічого приготувати для чоловіків, змучених постом. Цікаво у віршах описано Великдень (таким його побачив Педь): це – гречний, святково вдягнений челядин, обсипаний крашанками та обкладений ковбасами; він їде на гарному возі, ситих волів ковбасою поганяючи.

Як бачимо, в інтермедіях переважають історії, пов'язані з ярмаркуванням – адже саме в ярмаркових велелюдях людина може виявити кмітливість і дотепність, саме тут мають місце крадіжки, неповноцінні обміни, дивовижні ціноутворення; ярмарок є тим середовищем, де активізуються шахраї, пройдисвіти, злочинці. Нерідко дія в інтермедіях відбувається у свята, під час мандрівки її персонажів тощо. За незвичних, небуденних обставин окреслюються ті чи ті риси людського характеру, проявляються вади, оголюються національні риси, увиразнюються мовні та релігійні проблеми.

Упадає в око значна кількість географічних назв в інтермедіях, що може свідчити як про поширення цих комічних творів, так і про можливе походження їхніх авторів, про певні міграційні та політичні процеси, характерні для тогочасної України. Так, у другій інтермедії до драми Я. Гаватовича згадуються Кам'янець-Подільський, Городок; в інтермедії на три персони (жид і два хлопці) згадується Недобор, хлопа називають опришком; у третій інтермедії до драми М. Довгалевського «Комічне дійство» Лях нахваляється вигнати з України дурня-козака, він називає Київ, Глухів, Полтаву; у четвертій та п'ятій інтермедіях до цієї ж драми фігурують Полтава, Бровари, Олика, Румунія, Туреччина; у четвертій інтермедії до «Властотворного образу» названо Березну, Короп, Середню Буду, а в «Стефанотокосі» згадані Кролевець, Ромни, Серигород (Царгород), Молдова, Стамбул, Ніжин, єгипетський край, сорочинська каша, Керженець, Помор'я; у «Великодніх віршах» – Херсонщина, а в «Розмові між поляком і ковалем» – Бердичів⁶⁴.

Віддзеркаленням життя в Україні є також мови, якими розмовляють персонажі інтермедій. До польськомовної драми Я. Гаватовича «Трагедія, або візерунок смерті...» додано україномовні інтермедії, а до драми М. Довгалевсь-

⁶⁴ Це питання на матеріалі розглянутих інтермедій висвітлено в науковій статті. Див.: Рудковська М. Багатомовні інтермедії XVII–XVIII століть // Українсько-польські літературні контексти доби бароко: зб. наук. праць. – К., 2004. – (Київські полоністичні студії. – Т. 6). – С. 103–118.

кого «Комічне дійство» – інтермедії, персонажі яких спілкуються польською та українською. Польською мовою говорить Астроном у першій інтерлюдії до драми М. Довгалевського «Комічне дійство», звісно ж, і Лях у третій, ксьондзи – у четвертій, Ксьондз – у першій інтермедії до драми «Властотворний образ...», на польську переходить німець в «Інтермедії на три персони: хлоп, поляк і німець» і т. ін. В інтермедіях, окрім української, чується білоруська мова, мова перекручена, зокрема українська, спотворена греком; латиною говорить Лікар у третій інтерлюдії до драми «Стефанотокос»; імітує латину Козак в одній із дернівських інтермедій. Також чути в інтермедіях і московську (російську) мову – вона відзначається колоритністю, не уникають автори інтермедій навіть лайок: «блядиновий син», «ростакая мати», «скурвий син».

Для увиразнення мови персонажів автори інтермедій вдаються до імітації акцентів – єврейського, грецького та ін., відтворення шепелявості старших людей. Іноземні мови та імітації особливостей мовлення персонажів надають додаткової виразності інтермедіям, допомагають досягти певної достовірності відтворюваних подій.

Не оминають автори інтермедій і гострих питань: «котра віра ліпша», «чи можна Бога називати чоловіком» тощо. Автори інтермедій кілька разів зверталися до інсценізації анекдота про суперечку жида й русина (варіант – католика і православного), які ілюструють свої докази вириванням один в одного волосся – цей сюжет входить в одну з інтермедій Дернівського збірника. І. Франко у праці «Котра віра ліпша? Інтермедія жида з русином. Тексти й студія» (1913) детально аналізує витoki й поширення цього сюжету в українській літературі.

В одній з інтерлюдій, які розігрувалися під час вистави за драмою Інокентія Одровонж-Мигалевича «Стефанотокос», про сутність своїх вір сперечаються Расколщик (Розкольник) і Жид (Іудей). Розкольник скаржиться на утиски, які змушені терпіти старовіри від «ніконщиків». Комізм цієї суперечки полягає в тому, що Іудей вважає старою вірою свою, а Розкольник – свою; щоб дізнатися, хто з них є справжнім хранителем старої віри, диспутанти змушені звертатися до судді.

Як українці, так і поляки, росіяни, євреї, німці, греки й цигани наділені прикметними рисами. Найбільшим розмаїттям відзначається образ українця – він рішучий, сміливий, дотепний, довірливий, чим часто користуються всілякі пройдисвіти. Поляки здебільшого бундючні, зарозумілі, цигани – хитрі, євреї – любителі вигоди, німці – сластолюбні, самозакохані. Неоднозначним видається образ Москаля (яриги), який у третій інтермедії до драми М. Довгалевського «Властотворний образ...» удається до обману українців, а в третій інтермедії до його ж драми «Комічне дійство» Москаль приходиться на допомогу Козакові й визволяє його від Ляха.

Інтермедії ідейно-тематично дисонували зі шкільною драмою, та згодом усе ж таки увібрали в себе деякі барокові риси; серед них, наприклад, порівняння героїв з героями античних міфів, неодноразові переліки придбаних товарів тощо. Так, циган в одній із дернівських інтермедій порівнює бабу з Діаною, в інтермедіях до драми М. Довгалевського не раз згадуються Катон, Гектор або з ними порівнюються різні персонажі.

Постановки інтермедій, як будь-яке сценічне дійство, вимагали реквізиту – він був і дрібним (мішки, торби, музичні інструменти, плуг, зброя, кий,

їжа, напої, тхорик тощо), і громіздким. Зокрема, у четвертій та п'ятій інтерлюдіях до драми М. Довгалевського «Комічне дійство» на сцену мав вийхати віз, мала бути введена кобила; коні з'являються в четвертій інтерлюдії до драми І. Одровонж-Мигалевича «Стефанотокос»; віз згадується й у ремарці третьої інтерлюдії до драми М. Довгалевського «Властотворний образ...» («Виїздить мужик на торг із сином...»); в інтермедії «Розмова між поляком і ковалем» на сцені необхідно було відтворити інтер'єр кузні.

Інтермедії потребували відповідного гардеробу, адже на сцену виходили козаки, селяни, німці, цигани, євреї, студенти, жебраки, чорти, демони, смерть – їх потрібно було так одягнути, щоб глядач легко ідентифікував цих персонажів.

Комеди використовували й грим. Згаданий раніше Климко в інтермедії до драми Я. Гаватовича «Трагедія, або візерунок смерті...», обдуривши Стецька, переводжається в інший одяг і, невпізнаний, продовжує знущатися над своєю жертвою.

Попри позірну простоту, інтермедії вимагали від тих, хто готував шкільні вистави, неабиякої винахідливості, адже, як свідчать ремарки, в окремих інтермедіях мав співати хор, автори нерідко вводили в текст звертання до глядача. Досить часто аноніми в інтермедіях обігрують сні. Цікаво використовує сон автор другої інтермедії до драми М. Довгалевського «Комічне дійство», де перший мужик двічі переказує свій сон другому мужикові та бабі Насті і лиш циганка, навіть не чувши того переказу, розповідає першому мужикові, що йому снилося, та при цьому встигає вкрасти в нього хустку.

Інтермедії цікаві й із версифікаційного боку. У них представлені майже всі віршові розміри, якими послуговувалися українські поети кінця XVI–XVIII ст., – тут є рядки, написані восьми-, тринадцятискладником, нерівноскладовим віршем (див. третю інтерлюдію до драми М. Довгалевського «Комічне дійство», інтерлюдії до драми І. Одровонж-Мигалевича «Стефанотокос», «Воскресіння мертвих» Г. Кониського, інтермедію «Євреї із Русином», «Інтермедію на три персони: Смерть, Воїн і Хлопець», інтермедії з рукопису Київського історичного музею, «Великодні вірші» та ін.). Автори інтермедій вдаються до поділу дистихів між двома й більше персонажами, до поєднання коротких реплік із довгими та інших засобів, що роблять мову персонажів динамічною, жвавою, позбавленою одноманітності.

Залишається відкритим питання зв'язку змістів інтермедій зі змістами дій основної драми. М. Петров указує на такий зв'язок, аналізуючи драму Г. Кониського «Воскресіння мертвих». Він зазначає: «До важливих переваг драми Г. Кониського слід віднести й інтермедії, що її супроводжували, в яких світогляд автора поширюється й охоплює не лише внутрішні, домашні стосунки малоросів, а й їхні історичні стосунки з утискувачами своїми поляками. Проте й ті, й інші стосунки пов'язані зі змістом трагедокомедій і виставляються у відповідних інтермедіях, за змістом паралельних з окремими діями трагедокомедії»⁶⁵. Ідеться про паралельність окремих дій в інтерлюдіях і трагедокомедії Г. Кониського.

⁶⁵ *Петров Н.* Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киевская искусственная литература XVII–XVIII вв., преимущественно драматическая. – К., 1911. – С. 368.

Залежність змістів інтерлюдій від змісту дій основної драми все-таки можна вважати випадковою, а не продуманою драматургом (чи авторами інтермедій) заздалегідь. Не витримує критики й думка, що інтермедії розтлумачують непідготовленим глядачам зміст дій основної драми. Невідомий автор драми «Про Олексія, чоловіка Божого» пояснює: показати «видінем живим» Олексія його спонукало розуміння того, що не кожен може прочитати повість про святого; також важило й переконання, що показане краще сприймається, ніж почуте⁶⁶.

Отже, виходить, що драма, яка сама спрощує для неписьменних певну стародавню чи новозавітну, а то й апокрифічну чи якусь іншу історію, відому майже кожному вірянину, потребує додаткового тлумачення за допомогою інтермедій.

І. Франко, звісно ж, мав рацію, підносячи на високий рівень інтермедії, адже навіть неозброєним оком видно в цих драматичних мініатюрах найрізноманітніші ситуації, що відображали дійсність XVII–XVIII ст., тобто те, чого бракувало в шкільній драмі. Проте відривати інтермедії від шкільної драми, применшувати її роль не можна, позаяк саме завдяки їй інтермедія з'явилася на шкільній сцені, а згодом стала впливати на саму драму, уносячи в неї секулярний струмінь – слуги, селяни, які тривалий час діяли в інтермедіях статично й безособово, заговорили в агіографічних, повчальних, історичних драмах, їхня присутність набирала дедалі виразніших рис, дедалі опуклішими ставали їхні характери. Без шкільної драми світські сюжети на сцені шкільного театру не були б можливі.

* * *

Отже, для літератури XVI–XVII ст. важливими тематичними групами були різдвяні та великодні драми, зміст яких цілком відповідав євангельським сюжетам. Зміни стосувалися форми подачі канонічного матеріалу: замість номерованих декламаторів (як у Памва Беринди) приходили пойменовані (як у Андрія Скульського), потім з'явилися алегоричні постаті, але тема традиційно, як і церковний календар, оберталася у відомому тематичному циклі.

Звісно, виходить за рамки канону існували, але не кожен драматург наважувався їх шукати. Один із таких відступів простежується в драмі «Слово про збурення пекла, коли Христос, із мертвих уставши, пекло збури». Тут анонімний автор ніби відійшов од традиційного сюжету, насправді він зорієнтувався на апокрифічне Никодимове євангеліє і вдався до прийому укрупнення одного з його вузлів. Тому в «Слові про збурення пекла...» ми бачимо не ланцюг відомих епізодів, а один, але детально розроблений епізод, пов'язаний з іменем Ісуса Христа. Автор цього твору вміло поєднав розповідь про події з показом окремих фрагментів сюжету, заклавши тим самим підвалини для розвитку драматургії майбутнього.

У «Слові про збурення пекла...» чи не вперше маємо справу із кульмінацією в прямому розумінні цього слова. Його автор показує один із найвизначніших моментів євангельської історії – подолання смерті, влади пекла

⁶⁶ Резанов В. Драма українська: Старовинний театр український: У 6 т. – К., 1928. – Т. 5. – С. 187.

й диявола. У багатьох п'єсах XVI–XVII ст. пекло, показане на сцені, тільки вивергало дим і вогонь, нагадуючи тим самим про муки, які чекають на грішників по смерті. У «Слові про збурення пекла...» автор саму дію переносить у пекло, щоправда, не для того, аби продемонструвати пекельні муки, а власне для показу подвигу Ісуса Христа. Це могло бути певною несподіванкою для глядачів. У тканині п'єси нарешті з'явився прообраз непередбачуваності сюжету (як свідомий прийом, що закладає в драму несподіваний поворот у перебігу сценічної дії), новий художній прийом, якого так бракувало українській драмі XVI–XVII ст. В. Резанов зауважував, що «Слово про збурення пекла...» могло з'явитися ще до того, як єзуїтська драма почала впливати на драму українську, дослідник жалкував за тим, що паростки нової драми не змогли зміцнитися й розвинулися значно раніше.

Кроком уперед у розвитку української драми були обробки агіографічних сюжетів. Звернення до Житій християнських святих розширило тематичне поле і збільшило кількість сюжетів, освоєваних українськими драматургами. Агіографія відкривала нові можливості для показу людини в її духовних і житейських ракурсах, відтворюючи певні психологічні стани, цікаві й важливі епізоди фізичних та духовних випробувань, що й давало простір для вдосконалення конфлікту, ускладнення перипетій та інтриг, на яких будувалася драма. Однак шкільні п'єси, творені духовними особами або особами, які готувалися до духовного служіння, перебували в силовому полі релігійного канону, богословської традиції, що змушувала звертатися до авторитетних зразків, а то й до усталених кліше і трафаретів. Хоча в драмах про Олексія та Катерину (може, навіть більшою мірою – у драмі про Катерину) можна знайти сцени, де відбуваються події на рівні високої драматургії: це й весілля у драмі «Про Олексія, чоловіка Божого», під час якого головний герой зважається на крок, що покладе край його власним сумнівам; це й гострий диспут між головною героїнею і вченими людьми в драмі про Катерину, це й умовляння під час бенкету, аби Катерина відмовилася від християнської віри. Однак, хоч би якими напруженими й драматичними були ці сцени, вони не ставали для глядачів цілковитою несподіванкою.

Винайдений у таких п'єсах, як «Слово про збурення пекла...», прийом укрупнення якогось одного біблійного епізоду до обсягів повноцінного драматичного твору дістав розвиток у п'єсах-мораліте та в історичних драмах.

І в цих випадках Святе Письмо визначало тематично-сюжетний спектр давньої шкільної драми. Однак для драм-мораліте відбір сюжетів проводився дещо інакше. Автори драм-мораліте частіше звертали до біблійних епізодів, які ілюстрували життя менш помітних біблійних героїв, ніж Ісус Христос, Божа Мати і їхнє оточення. Часто такі епізоди були досить поширеними і трапляються в житті звичайних людей у будь-які часи, отже, вони давали добру нагоду підготувати виставу з морально-виховною метою.

Головним чинником української драми XVI–XVII ст. було слово, а не дія, а формулою українського шкільного спектаклю було *показування через мову*, а не через акторську гру. Виконавці виходили на сцену швидше не для гри, а «для розсуждення». Проте з перебігом часу й набуттям сценічного досвіду в шкільній виставі перемагає театральне видовище в нинішньому розумінні цього слова. Із залу поступово зникають «слухачі», і він наповнюється «зглядачами», на сцену виходять не «отрочища» (тобто юнаки, школярі), а «акто-

ри». В одній з інтермедій М. Довгалевського згадується гримування, у Г. Кониського – притвор, що свідчить про неминуче формування т е а т р у. Велику роль у цьому складному процесі відіграє шкільна драма, своєрідна, обтяжена моралізаторством і обмежена сюжетно-тематичними канонами, навчальна, на якій училися всі – драматурги, виконавці та глядачі.

Інтермедія – складова частина драматичного твору, яка в українській літературі супроводжує аж до середини XVIII ст. сакральну шкільну драму, відкриваючи театральні вікна в буденну дійсність.

Вертепна драма. Вертепна драма як народна маріонеткова⁶⁷ вистава, з одного боку, належить історії світового лялькового театрального мистецтва, яке в різних країнах, хоча й у відмінних формах, відоме було від найдавніших часів; з другого боку, за своїм змістом вертеп – це суто український витвір, споріднений з давньою шкільною драмою, зокрема з інтермедіями (принаймні європейське, а отже, і польське, середньовіччя, на думку істориків української літератури, не знало видовищ, подібних нашому вертепові)⁶⁸.

Найдавнішу дату виникнення вертепу, разом з описом двох вертепних скриньок і частини тексту вертепної драми, подав український фольклорист, письменник і священник із Білої Церкви Еразм Ізопольський, який бачив одну вертепну скриньку в Ставиці (на Київщині) з написом «Року Христового 1591 збудований», а другу, датовану 1639 р., – на Дашовщині (Вінниччина). Його польськомовна публікація про існування вертепу в кінці XVI ст., уміщена в журналі «Athenaeum» (Вільно, 1843), започаткувала тривалу й досі не завершену дискусію. Тому полишаємо питання довіри чи недовіри до згаданого свідчення і приєднуємося до загальноновизнаної тези, що українці таки мали змогу бачити вертепні вистави й то не пізніше 1666 р., адже в облікових книгах львівського братства є відповідний запис про кошти, витрачені на побудову скриньки і на «всі малювання для вертепу».

Достовірні відомості про вертепну драму дають, власне, її тексти, які дійшли до нас лише з другої половини XVIII ст., а саме – невеликий уривок волинської редакції, записаний між 1771–1776 роками, і майже повний текст аналогічної версії, виданий І. Франком за рукописним збірником 1788–1791 років. Найповнішою й найсформованішою редакцією вертепної драми визнано списки М. Маркевича і Сокиринський список 1875 р.⁶⁹ Вертепна драма відома також у редакціях XIX–XX ст. – скорочений Славутинський вертеп у запису 1897 і 1928 років, Новгород-Сіверський, датований 1874 р., Батурицький – кінця XIX ст., Хорольський текст 1928 р., Куп'янський список 1937 р.

Не підлягає сумніву й те, що першими й найвідданішими популяризаторами, виконавцями й творцями вертепу були мандрівні дяки, вакаційні бурсаки і спудеї, тобто учні Київської академії. Про це залишив свідчення поміщик

⁶⁷ Маріонетка (від фр. та італ. *marionette* – похідне від пестливої форми імені *Maria*) – назва невеликих фігур євангельської діви Марії в середньовічній ляльковій містерії.

⁶⁸ Історія української літератури: У 8 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 81.

⁶⁹ Там само. – С. 82.

Г. Гáлагáн, у маєток якого в с. Сокири́нці 1770 р. текст вертепної драми разом із нотами принесли київські бурсаки, вони ж і відтворили святкове дійство.

Як уже зазначалося, вертеп (у певному сенсі – пограничне фольклорно-літературне явище) тематично споріднений із різдвяною шкільною драмою (у першій частині дійства), і з інтермедіями (у другій частині). Отож і його дво-поверхова форма мала подвійну антитетичну семантику: на верхньому поверсі, немов на вищому, так би мовити, вічному небесному рівні, перебували учасники різдвяного євангельського сюжету – Діва Марія, Йосип, новонароджений Ісус, Янголи, Пастухи, Царі-Волхви, Рахіль; нижній поверх відповідав земній юдолі, усьому марнотному й гріховному – тут з'являлися Цар Ірод, Воїни, Смерть, Чорт, окремі ляльки могли потрапляти на обидва поверхи.

Вертепну драму вигідно відрізняло від шкільної різдвяної драми те, що ляльковою вистава не була складовою навчального процесу, отже, її тексти не містили традиційно довгих риторично-богословських монологів, важливих своєю дидактикою, але обтяжених проповідницькими сентенціями, особливо тоді, коли в дію вступали алегорії – носії християнської науки, захованої навіть у їхніх символічно-абстрактних іменах (Сила Божа, Благодать Божа, Гнів Божий, Натура людська, Змій, Спокуса, Смерть, Істина, Відплата тощо). Приміром, у «Комедії на день Різдва Христова» (у «Святковому дійстві на день Різдва Христова») Дмитрія Туттала монолог Плачу про винищення немовлят складається зі 137 рядків, а ще його доповнює жалобний кант, написаний вісьмома сапфічними строфами. Вертепна драма, ясна річ, мала своєрідний повчальний і виховний вплив, але насамперед вона була елементом свята й розваги, а тому дії та монологи-репліки її персонажів, озвучені різними голосами, доречно чергувалися з музичними заставками.

Автори вертепного дійства, як і творці шкільної драми, при розробці сюжету користувалися старозавітними Книгами пророків Малахії (4: 5–6), Ісаї (7: 14), Даниїла (9: 24–27), які містили пророцтва на прихід Месії (у Малахії мовиться «зійде Сонце Правди»; в Ісаї – «Діва ...Сина породить... і назвеш ім'я Йому: Еммануїл», – у перекладі «з нами Бог»). Найбільше ж автори вертепу послуговувалися оповідями про народження Сина Божого, поданими в Євангеліях від св. Луки (1: 2) і від св. Матфея (1: 2; 2: 19).

Вертепне дійство в 13–17 коротеньких явах першої сакральної частини на верхньому поверсі скриньки відтворювало подію, що сталася у Вифлеємі в печері (старослов'янською *врътъль* – вертеп), у якій народився Ісус Христос. Печера слугувала стайнею, отож глядач бачив ясла (годівницю для тварин), у яслах – новонародженого Ісуса, біля нього – Діву Марію і старого Йосипа – Святу Родину. Янголи звіщають про цю подію Пастухам, і ті першими приходять поглянути на Немовля. Так ці події описав євангеліст Лука.

У Євангелії від св. Матфея розповідається про мудреців, які на Сході побачили зорю новонародженого Царя Юдейського, прибули до Єрусалима, маючи намір поклонитися Йому, і про те, як стривожений цар Ірод направив прибулих до Вифлеєма, щоб ті достеменно довідалися про народження Дитяти і йому розповіли; мандруючи за зіркою, волхви дістаються до вифлеємської печери, дарують Ісусу золото, ладан, смирну і повертаються додому; старий Йосип, застерезений уві сні Ангелом Господнім, залишає Вифлеєм, тікаючи з Марією і маленьким Ісусом до Єгипту; розлючений Ірод наказує

вигубити 14 тисяч немовлят; плаче невтішна Рахіль – утілення всіх матерів, які тужать за убієнними дітьми (до слова, Рахіль згадується ще в Книзі пророка Єремії – 31: 15). У вертепній драмі до Ірода приходить Смерть із коσιοю і стинає йому голову, а Чорт тягне його до пекла.

Слід указати й на певну сталість і консервативність вертепної драми. Автори шкільних різдвяних драм дозволяли собі деякі відступи від євангельського сюжету. Так, у «Комедії на день Різдва Христова» («Святковому дійстві на день Різдва Христового») Дмитрія Туптала більше місця відведено Пастухам, нараді Ірода із Сенаторами, розмові Ірода з прибулими мудрецами, конанню Ірода від тяжкої хвороби, у «Дійстві на Різдво Христове» («Дійстві на Різдво Христове») Пастухи відсутні зовсім, є лиш Волхви, про смерть Ірода сповіщає Спів у одній сапфічній строфі з чотирьох, у «Комічному дійстві» («Комічному дійстві») Митрофана Довгалецького також немає пастухів, а в анонімній Різдяній драмі (XVIII ст.) взагалі немає ні Пастухів, ні Волхвів, ні Ірода. Творці ж вертепної драми ревно дотримувалися виробленої схеми, тому в Сокиринському варіанті є Пастухи, Ірод, три Царі, Рахіль, Смерть, у Славутинському варіанті Пастухів немає, але є три Царі, Ірод, Рахіль, у Батурицькому вертепі – Ірод, Волхви, Рахіль, Смерть, у Хорольському вертепі – Пастухи, Волхви, Ірод, Смерть. Як бачимо, різниці між цими варіантами мінімальна.

Відмінності між шкільною драмою і вертепною помітні в ідейно-художніх параметрах оцінки й подачі Різдяних подій. Так, автори шкільних драм у діалогах і монологів вистав розвивають думки про вселенське значення народження Спасителя світу – опосередковано це потверджує поява на сцені алегоричних персонажів Землі, Неба, Європи, Азії, Америки, Африки.

Натомість вертепна драма показує, що місія Ісуса Христа з перших днів його перебування в цьому світі знаходилася під загрозою, але той, хто намагався знищити Сина Божого, був справедливо й негайно покараний.

У вертепній драмі, окрім канонічних біблійних сюжетів, використано ще й апокрифічні Євангелія, колядки, псалми, духовні та світські пісні, різдяні вірші, а також апокрифи, міфологічні й демонологічні сюжети, як-от: легенда про Лицаря і Смерть, народні вірування, прислів'я, приказки, фразеологізми, нісенітниця. Ці компоненти тісно переплетені, вони взаємодіють, підсилюючи емоційний ефект біблійних і світських епізодів.

У Сокиринському вертепі рівноважені вербальні й вокальні компоненти вистави; у Славутинському й Хорольському дійстві домінують вокальні номери, і лише поміж куплетами й піснями з'являються безсловесні Пономар, Ангели, цар Давид, цар Ірод та три Царі; Батурицька драма вдало поєднує музику й текст, тобто в одних випадках пісенні вставки коментують репліки персонажів, а в інших – появу на сцені впізнаваних, але безсловесних персонажів.

Вокальні й музичні номери і сакральної, і світської частини вертепу відзначаються особливою виразністю, оскільки автори драми дбали і про використання найпопулярніших псалмів чи колядок, а також про міцну «прив'язку» тієї чи іншої мелодії до конкретної сценки. До прикладу сказати, коли в інтермедійній частині Сокиринського вертепу виходять Дід і Баба – то лунає пісня «Ой під вишнею, під черешнею, // Стояв старий з молодою...», Гусара супроводжує пісня «Гусар коня напував...», Циган і Циганка співають «Чом,

Цигане, не ореш?..», з виходом Поляка звучить «Полька», Запорожець зрозуміло, танцює «Козачок».

Це саме й у Батурицькому варіанті вертепної драми: для Козака грають «Козака», Парубок і Дівчина співають про залицання, про підозру в невірності, а для Цигана музики грають «Холяндру циганську», Молодиця й Монах обмінюються піснями-репліками, які натякають на їхні обопільні гріховні помисли. У Батурицькому вертепі Запорожець танцює і під «Комаринську», і під «Гопачка», «виходи» Польського генерала з жінкою, Гусара з жінкою, Донського козака з жінкою супроводжують відповідно «Бичечки», «Вівчарички» й «Жук», Цигана з Циганкою – «Циганка», Росіян – «Во саду ли, в огороде», що надає цим сценкам належного колориту й достовірності.

Як уже мовилося, скринька, у якій розігрувалися вертепні вистави, здебільшого мала два або три поверхи. На верхньому поверсі показувалася сакральна частина, на нижньому – світська, а надто всі веселі жартівливі яви-інтермедії, яких було від 28 до 31, – тут дійовими особами були Дід і Баба (або Дід і Дівка), Солдат і красуня Дарія, Циган і Циганка із Циганчом, Угорець і Угорка, Поляк і Полька, Жид і Жидівка, Уніатський священник, Слуга, селянин Клим із Дружиною і козою (або свинею), Дяк (Пиворіз) і його учень жабрак Савочка (Іванець), незрідка фігурував і Сагана. Цей склад інтермедійних персонажів змінювався: скажімо, у Сокиринському варіанті з'являється Гусар, у Славутицькому (варіант у запису В. Мошкова) – Пан і Пані, у варіанті, записаному В. Прусом, бачимо Жида, Мужика із ціпом, Чорта, Москаля і навіть Адама і Єву, які цілуються. У Батурицькому варіанті діє Козак, два Парубки і дві Дівчини, Дід і Дівчина, Змія, Циган із Циганкою, Молодиця з Монахом, у Хорольському – Українка з Українцем, Польський генерал із Жінкою, Гусар із Жінкою, Донський козак із Жінкою, Гайдамака, Циган із Циганкою, Антон із козою та ін.

Однак справжній герой другої частини вертепу – Запорожець. Його барвисте зображення зберігають для нащадків тогочасні народні картини – міцний статуєю, на голові оселедець, на обличчі вуса, одягнений у червоні широкі шаровари й синій жупан, при поясі шабляка, у руках бандура, неподалік кінь вороний. Цей персонаж серед ляльок вертепу навіть за розміром помітно більший. Запорожцеві й монолог уділено розлогий, наповнений важливим речами, у яких образно й влучно воскрешаються багатовікові змагання українського козацтва з ворогами нашого народу, – і зовнішніми, і внутрішніми: «Случалось міні, – і не раз, – // В степу варить пиво. // Пыв турчин, // Пыв татарин, // Пыв і лях надыво. // Багацько лежить // И тепер з похмілля // Мертвых голов и кисток // От того весілья». Тому Запорожець, як виходив на сцену, то співав знамениту стародавню пісню, «що виникла у часи героїчної визвольної боротьби як гімн вибореній волі»⁷⁰: «Да не буде лучше, // Да не буде краще, // Як у нас да на Україні...».

Інтермедійна частина вертепу відгукувалася на все важливе, наболіле, давнє й сучасне. За барвистою лялькою Запорожця глядачі бачили тисячі мужніх героїв, які здобували славу Запорозькій Січі, обороняли гідність українського народу, які за правду й справедливість для кожного українця відчайдушно змагались і в лавах гайдамацького руху.

⁷⁰ Історія української літератури: У 8 т. – К., 1967. – Т. 2. – С. 85.

На побутовому рівні, як те показують яви-сценки вертепної веремії, Запорожець протистоїть хитрошам Циганки, здирництву Шинкаря, він висміює уніатських попів і змушує піти в танок навіть Чорта.

У фіналі Батуринського вертепу до глядачів виходять вертепник і Савочка з мішком, щоб зібрати плату за виставу; Хорольський варіант в останній 14-й яві передбачає вихід до глядачів старця Савелія з торбою, за ним – Запорожця. Такі ремарки вказують на те, що Савелій і Запорожець – це, найімовірніше, актори-вертепники. У Батуринському варіанті привертає увагу ремарка до IV-ї сцени, у якій без монологів чи реплік з'являються фігури (фігурки) – Генерал, Офіцер, Солдат, Купець, Козак, Селянин, Селянка і Панянка, – усі вони в сучасних костюмах, тобто вдягнуті так само, як і глядачі. Тут-таки розпочинається гуляння, грають музики, з'являються шестеро міських парубків, які танцюють козака... Як зазначає ремарка, цю сцену ставить сам власник вертепу (вочевидь, і головний вертепник), а робить він це задля перепочинку власного і хористів. Згадка про відпочинок вертепника і хористів указує на те, що не фігурки з'являлися у вертепній скриньці, – найпевніше на умовну сцену мали нагоду вийти охочі глядачі або ж підготовлені актори.

Відомі описи вертепної скриньки не вказують на одночасний показ такої кількості ляльок, здебільшого персонажі вертепної вистави рухалися в прорізаних щілинах у режимі «зайшов – виступив», тобто одночасно в явах брали участь 2–3 ляльки – з огляду на брак місця у скриньці, і неможливість вертепником рухати більшу кількість ляльок.

Друга інтермедійна частина вертепу мало чим відрізняється від інтермедій у шкільній драмі: те саме змістове наповнення – це переважно кумедні анекдотичні випадки й ситуації, однакове завдання – розважити, потішити, насмішити, ті самі персонажі, прототипи яких найчастіше й були глядачами дійства, – козаки, селяни, цигани, євреї-шинкарі, уніатські священики, поляки, москалі. Відмінності між інтермедіями до різдвяної драми й вертепними інтермедійними явами-сценками незначні, але вони були. Вертепні інтермедії значно лаконічніші, їхні сюжети пунктирно означені, мало не зведені до схеми, не раз вони ставали штампом, поведінка персонажів однолінійна – Козак усіх захищає, Цигани крадуть, Поляки намагаються панувати, Шинкарі торгуються й з усього хочуть мати зиск. Зрозуміло, що всі ці дії не лише веселили та розважали глядачів, вони засуджували й повчали, вертепна вистава по-своєму доносила науку добра й загальнолюдських чеснот. Вертепні інтермедії, відтворюючи етнографічно-побутову картину старожитньої України, не оминають її важливих складових – соціальної, господарчої, етнічної, міжконфесійної (надто, коли порушити питання міжнаціональних стосунків українців, поляків, євреїв, циган та ін., а також ставлення українців до католицької чи уніатської церкви).

Варто звернути увагу на рідкісний випадок, коли інтермедійний текст пов'язується з різдвяним сюжетом: у Сокиринському варіанті вертепної драми Дід після того, як Чорт забирає Ірода до пекла, каже, звертаючись до Баби: «От тепер же мы, бабусенько, дождалься, // Як Ірода на світі не стало, // Тепер, моя молодьчко, // Потанцюймо немало». Цю новину підтверджує й Солдат, виголошуючи цілий монолог, схожий на пролог до різдвяних шкільних драм, зокрема він заявляє й таке: «Я солдат простой, не богослов // И не знаю красных слов.

// Хотя ж я // Отечеству защита, // Зато ж спина у меня // Всегда избита. // На Парнас же я // Летать не умѣю, // А говорю, // Что разумѣю».

Наголосимо також на тому, що в цьому тексті автор «доручає» Солдатові висловити власну позицію, якою автор відмежується від богословів і красномовців, у творах яких фігурує Парнас, від тих, хто пише довгі й велелевні драми; він же – вертепник, такий собі мандрівний дяк, а дякові личить самоприниження (до слова, самоприниження належить до арсеналу художніх засобів, які часто використовують мандрівні віршоворці).

Вертепна драма, як і шкільна, є віршованою, творили її люди книжні, які мали непогане уявлення про тогочасну версифікацію, про систему віршування, поширену в Україні в кінці XVI–XVIII ст. Так, у вертепній драмі трапляється нерівноскладовий вірш, тринадцятискладник, народнопісенні розміри, а також репліки, написані прозою.

За списками вертепної драми географічний ареал її побутування виглядає досить широким: вертепні вистави знали на Полтавщині, Чернігівщині, Волині, Галичині, Гуцульщині, Житомирщині. Вертеп був відомий і в Сибіру, куди його занесли українці, зокрема Філофей Лещинський та Іоанн Максимович, коли очолювали Тобольську й Сибірську митрополії.

Окрім лялькового вертепу, був вертеп, який відтворювали відповідно перевдягнуті й загримовані актори – такі вистави зафіксовані на Чернігівщині, Галичині, Закарпатті, Гуцульщині, а також на нинішній Кіровоградщині (останній у 1939 р.). Вертепна драма переходила зі століття в століття, з епохи в епоху, не в останню чергу й тому, що її структура була відкрита до постійного оновлення, тематично-образного пристосування до тих чи тих обставин і вимог часу. Так, Хорольський текст 1928 р. містить репліки, якими обмінюються двоє персонажів: «Ой, куда ж ти ідьош, // Куда шкандибаш?», – запитує один. – «У райком за пайком, // Разве ти не знаеш!» – відповідає інший.

Представники української культури високо цінували вертепне дійство, у першій частині – піднесено-духовне, трагічне, заряджене ідеалами вселюдського милосердя й водночас справедливої кари для тиранів-людиноненавистників, а в другій – веселе, динамічне, ярмарково-барвисте, пересипане піснями, танцями, ворожіннями, залицаннями, та до того ж, як фольклорний феномен, вертеп таїв у своїй жанровій природі нові невичерпні можливості до творчої трансформації й переосмислення.

Творчо освоювати вертеп чи не першим узявся П. Куліш, коли 1879 р. написав «святочное представление на малорусском языке» – «Іродову мороку». Про події 1900 р. створила свій «Вертеп» – «старовинну містерію на нові теми» – Л. Старицька-Черняхівська (вірш опубліковано в газеті «Рада» 1907 р. під псевдонімом Старенька Муха). Статтю про вертеп 1918 р. написав Лесь Курбас, а за рік він здійснив постановку «Різдяного вертепу», поєднавши у виставі гру акторів на першому поверсі сцени з ляльками, які перебували на верхньому майданчику й відтворювали відомий євангельський сюжет. Своєрідну «вертепну» конструкцію сцени використав М. Куліш у «Патетичній сонаті» (1929). Майже через півсторіччя на межі 1960–1970-х років, написав свій варіант вертепу Вал. Шевчук, уклавши в уста Хору й такі рядки: «Приходять століття – людина незмінна. // Всі вади й достоїнності зміни не

знають. // Всі злочини вічно ті самі на світі, // Всі сумніви, болі, вагання і дії. // Проходять століття – людина незмінна».

Вертепну драму оспівували й творчо засвоювали, окрім названих письменників, І. Багрянний, А. Любченко, Д. Павличко, І. Калинець, В. Стус, Г. Чубай, І. Малкович, В. Осадчий, В. Кордун, Д. Кремень, С. Жадан та інші українські письменники.

П. 4. Іншомовна драма. Упродовж другої половини XVII – першої половини XVIII ст. на етнічній території України відбуваються шкільні вистави переважно латинською й частково польською мовами в єзуїтських колегіумах (Львів, Луцьк, Кам'янець-Подільський, Острог, Овруч, Самбір, Вінниця, Межиріч та ін.), причому єзуїти іноді продовжують вдаватися й до вистав українською мовою. Наприклад, у листопаді 1670 р. у львівському костелі єзуїтів була показана українська вистава на вшанування пам'яті єзуїта Станіслава Костки.

Важливо зазначити, що у Львівському вірменському колегіумі ордену театинів відбувалися підготовлені студентами шкільні вистави, про що свідчать дві друковані програми. У першій з них викладено зміст написаної вірменською мовою віршованої трагедії Луї-Марії Піду «Свята Рипсіме, панна і мучениця, або Перемінений Туридат», який узятю з відомих праць латинських і вірменських істориків, подано перелік виконавців вистави та зазначено час виставлення. Вистава складалася з прологу і п'яти актів, між якими давалися польськомовні інтермедії. Програму опублікувала друкарня вірменського колегіуму театинів 1668 р. у Львові. У другій програмі викладено зміст виставленої й опублікованої 1669 р. «набожної трагедії» «Свята Пульхерія, панна і цариця, або Смерть Теодосія Молодшого», яка складалася з п'яти латиномовних актів, написаних так само Луї-Марією Піду, і чотирьох польськомовних інтермедій, автором яких гіпотетично вважається Д. Нерсесович⁷¹. Згаданими виставами було започатковано вірменський шкільний театр.

Вплив українського шкільного театру на становлення білоруського, російського, сербського і молдавського театрив. Досвід українського шкільного театру XVII ст. був засвоєний також білоруським і російським театрами. Вихованці Києво-Могилянської академії Ігнатій Ієвлевич, Філарет Утчицький і Симеон (світське ім'я – Самуїл) Петровський-Ситнянович у стінах новозаснованої братської школи при Богоявленському монастирі в Полоцьку розпочали діяльність білоруського шкільного театру з декламації на честь російського царя Олексія Михайловича, який, наміряючись розпочати війну зі Швецією, прибув до Полоцька 5 липня 1656 р. Текст цього панегірика склали згадані вище автори під заголовком «Метры на пришествие во град отчистый Полоцк пресветлого благочестивого и христоролюбивого государя царя и великого князя Алексия Михайловича, всея Великия и Малыя и Белья России самодержцы из иных царств, и князств, и государств обладателя отроков, знайдующихся во училище при церкве святых Богоявленных монастыря брацкого Полоцкого мовеные при привитаню пресветлого его царского величества. А наготованные

⁷¹ *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. – Л., 1981. – Кн. 1 (1574–1700). – С. 80–83.

през господинов отцов и братию тоеиж святой обители...». 15 липня 1656 р. цар вирушив у Лівонський похід, почавши війну зі шведами, але, зазнавши 2 жовтня поразки під Ригою, змушений був відступити до Полоцька. С. Петровський-Ситнянович трьома мовами – словеноруською (тобто тією книжною мовою, якою користувалися письменники і вчені з кола Києво-Могилянської академії), старопольською і латинською – пише новий панегірик цареві – декламацію для десяти «отроків» під заголовком польською мовою: «Wierszy na szczęśliwy powrót cara Jego Miłości z pod Rygi» («Вірші на щасливе повернення Його Милості царя із-під Риги»), перебільшуючи успіхи його військової політики. Наступна декламація С. Петровського-Ситняновича – привітання на взяття Дерпта російськими військами 12 жовтня 1656 р., виголошена шістьма учнями, можливо, перед самим царем, який у середині жовтня ще перебував у Полоцьку. Ці декламації та інші панегірики цареві Олексієві Михайловичу позначаються на подальшій долі поета.

С. Петровський-Ситнянович, родом із Полоцька, після закінчення Києво-Могилянської академії в 1650 р. продовжив своє навчання у Віленському єзуїтському колегіумі. Там він продовжив розпочату ще в Києві літературну діяльність, залишивши в рукопису, за яким ця п'єса тільки нещодавно вперше опублікована, одноактний діалог, який складається з прологу й епілогу, а між ними – розмови двох алегоричних постатей: Душі Побожної та Ангела. Розмова переривається частими хоровими співами. При польському тексті зберігся невідомо ким здійснений російський переклад цього великоднього діалогу, але, судячи з російської літературної мови перекладу, він належить до кінця XVIII ст. Наприкінці тексту є такі рядки: «В честь смерти Господней: (составил пьесу) некий базилианин в Вильне, на Пасху. Автобиографическая [? – Р. II.] подпись Симеона»⁷².

С. Петровський-Ситнянович пише колективні декламації «Витане боголюбивого епископа Калиста Полоцкокого ы Витебского от детей школы брацкое богоявленское мовеное пры въезде его милости до Полоцка А° 1657, июня 22» (для восьми учнів), «Стихи на Рождество Христово» (для дванадцяти виконавців), «Верше о мэнце Панской. В церкви мовене» («Вірші про страсті пана Бога, мовлені в церкві» – також для дванадцяти виконавців), «Стихи на Воскресение Христово» (для семи учнів). Три останні твори могли бути створені й виконані впродовж 1656–1659 років.

До періоду 1658–1660 років дослідники відносять і «Беседы пастуския еже ест о воплощении Господа Бога и Спаса нашего [Исуса] Х[риста], виденного ими во вертепе, от пречистыя девы Марии пеленами повита и во яслех положенна» – твір, у якому, на відміну від монологів, виголошуваних почергово в декламаціях, містяться звертання одного пастуха до іншого, отже, ідеться про типовий різдвяний діалог для двох осіб, який побутував із середини XVII ст. в Києво-Могилянській академії. Усі ці твори містять сильний український мовний пласт.

С. Петровський-Ситнянович, котрий один із перших переніс до Полоцька, на територію Білорусії, традицію староукраїнського шкільного театру у

⁷² *Полоцкий Симеон*. Вірші. – Минск, 1990. – С. 223 (усі наведені в підрозділі назви творів подаються за цим виданням).

вигляді найпростіших його форм – декламації і діалогу, став посередником між українським і російським шкільним та придворним театром за царювання Олексія Михайловича. Узимку 1660 р. С. Петровський-Ситнянович уперше побував у Москві. На думку російських і білоруських дослідників, саме тоді він написав свій «Диалог краткий» (черговий панегірик Олексієві Михайловичу), «Приветство новородженной царевне Марии» (для дванадцяти виконавців), «Диалог краткий о государе царевиче и великом князе Алексие Алексиевиче» (для дванадцяти виконавців), а також тоді, у Москві в 1660 р. або ж після повернення до Полоцька, – «Виншоване новообраному патриарше» (для дванадцяти виконавців) – текст, який випереджав події, бо після відходу патріарха Никона в 1658 р. нового патріарха Йоасафа було обрано аж 1667 р.

У 1864 р. С. Петровський-Ситнянович прийняв запрошення створити при одному з московських монастирів латинську школу для навчання службовців Тайного приказу – особистої канцелярії царя. Їхав з наміром незабаром повернутися, а залишився в Москві назавжди під іменем Симеон Полоцький. Там він, зокрема, став першим російським драматургом, продовживши написання різноманітних декламацій (панегіриків, плачів), які, очевидно, виконували школярі. Усі ці твори ввійшли до впорядкованого 1678 р. самим С. Полоцьким збірника «Рифмологюн, или Стихослов», що охоплював майже все написане ним упродовж 50–70-х років XVII ст. Серед цих творів уміщено також дві великі драми С. Полоцького – «О Навходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцех, в печи не сожженных» (написана в 1673 – на початку 1674 р.) та «Комедия притчи о блудном сыне» (написана в 1673–1678 рр.). Ці дати не можуть вважатися остаточними, тобто початок роботи над ними міг бути набагато раніший, ще до виникнення придворно-шкільного театру Олексія Михайловича (1672). На жаль, точних відомостей про сценічне втілення обох п'єс С. Полоцького в період діяльності придворного театру царя Олексія Михайловича (1672–1676 рр.) не збереглося, але немає сумніву, що вистави цих п'єс могли навіть передувати виникненню згаданого театру. Інший вихованець Київського колегіуму, Стефан Чижинський, вважається одним із творців п'єс «О Давиде и Голиафе» та «О Бахусе и Венусе» (які не збереглися) і постановником цих п'єс у придворно-шкільному театрі в Москві в січні 1676 р.

У першій половині XVIII ст. продовжується процес поширення української шкільної драми та інтермедії поза межами України. Учителі й випускники Києво-Могилянської академії, яких насильницьки вивозила світська російська влада до різних міст Росії на посади церковних адміністраторів та викладачів місцевих шкіл (Москва, Ярославль, Ростов, Твер, Тобольськ, Іркутськ, Псков, Новгород, Смоленськ та ін.), прищеплювали там смаки до шкільних вистав.

З ініціативи протектора московської Слов'яно-греко-латинської академії українця Стефана Яворського навесні 1701 р. до Москви було переведено шість учителів Києво-Могилянської академії, які привезли із собою п'єсу «Ужасная измѣна сластолюбиваго [...] житія съ прискорбнымъ и нищетнымъ». Разом з інтермедіями її було показано на академічній сцені в листопаді 1701 р. Ця вистава вважається успішним початком російського шкільного театру нового періоду.

З українською шкільною драмою був пов'язаний ряд інших п'єс, створених у Московській академії на початку XVIII ст.: «Страшное изображение второго пришествия» (1702), «Дѣйство о семи свободных науках» (1702–1705), «Торжество мира» (1703), «Разность православия» (1704), «Освобождение Ливонии и Ингерманландии» (1705).

Призначений 1701 р. митрополитом у Ростов, Дмитрій Туптало, відомий відтоді як Дмитрій Ростовський, заснував там 1702 р. «училище латинское и греческое», на шкільній сцені якого 27 грудня 1702 р. була показана його «Комедия на Рождество Христово», а в 1703–1704 роках – його «Комедия на усупение Богородицы», яку сучасні російські дослідники вважають написаною після приїзду Дмитрія до Ростова (після 1 березня 1702 р.). Його драма «Кающийся грѣшник» виставляється в першій половині XVIII ст. в Ростовській і Ярославській семінаріях.

У Ростовському «училище греческом и латинском» у 1702–1704 роках виставлялася присвячена Дмитрію Ростовському драма «Вънец Дмитрию», створена вчителем школи українцем І. Мальцевичем⁷³.

«Комедія об искупленіи челоуѣка» – триактна різдвяна драма, текст якої не зберігся. До нас дійшла тільки програма – виклад змісту, відома ще під умовною назвою «Ростовское действо», яка свідчить про українське походження цього твору. Програма була написана українським скорописом XVII – початку XVIII ст. й занесена з України до Ростова-Ярославського Дмитрієм Тупталом або ж учителем його школи Іваном Мальцевичем, а десь у 1702–1706 роках твір був виконаний школярами⁷⁴.

На шкільній сцені московської Слов'яно-греко-латинської академії в січні 1728 р. у зв'язку з коронацією Петра II була показана панегірична п'єса «Образ побѣдоносца торжественнаго подвигоположника [...] царя Езэхія», написана викладачем поезики і риторики цієї академії українцем Ісаакієм Хмарним.

З-під пера випускників Києво-Могилянської академії вийшли дві панегіричні п'єси, які прославляли палацовий переворот 25 листопада 1741 р., що відкрив Єлизаветі Петрівні шлях до імператорського трону: «Образ торжества российсого Самуїла Рубчановського (виставлена восени 1742 р. в Московській академії) і «Стефанотокос» Інокентія Одровонж-Мигалевича (виставлена 19 грудня 1742 р. в Новгородській семінарії).

Випускник Києво-Могилянської академії Мануїл (Михайло) Козачинський, який у 1733–1737 роках був префектом у новозаснованій словено-латинській школі в Карлівцях (Сербія), написав і виставив у 1736 р. свою п'єсу «Трагедокомедія, содержащая в себѣ тринадесят дѣйствій», відому в пізнішій переробці сербського історика І. Раїча (1794). Цією п'єсою та її виставою серби розпочинають історію власної драматургії і театру⁷⁵.

⁷³ *Марковський Є. М.* До питання про автора шкільної драми «Вънец Дмитрию» // Мовознавство. – 1970. – № 6. – С. 66–69.

⁷⁴ *Резанов В.* Драма українська... – Вип. IV: Шкільні дійства різдвяного циклу. – К., 1927. – С. 58–60, 147–150.

⁷⁵ *Ерцић Властимир.* Историјска драма у срба од 1736 до 1860. – Београд, 1974. – С. 148–195; *Ерцић Властимир.* Мануил (Михаил) Козачинскиј и Негова трагедокомедија. – Нови Сад; Београд, 1980.

Можна припустити, що в стінах заснованої 1640 р. в м. Яссах (нині – у Румунії) на прохання молдавського господаря Василя Лупул колегії (згодом – Слов'яно-греко-латинська академія) з ініціативи першого ректора С. Почаського, який очолив групу професорів Києво-Могилянського колегіуму, відряджених із цією метою митрополитом П. Могилою, було засновано й шкільний театр, тим більше, що сам С. Почаський був автором декламацій, які виставлялися в Києві в 30-х роках XVII ст.

У 60-х роках XVIII ст. вистави в Києво-Могилянській академії та інших школах припиняються. Згідно з новою академічною інструкцією 1764 р., складеною ректором академії С. Миславським і затвердженою митрополитом А. Могилянським, шкільні вистави вже не належали до обов'язкових. Курси поезики відтоді спрямовувалися в напрямі класицизму і в них уже не йшлося про шкільну драму. Заснування в Петербурзі 1757 р. російського публічного професійного театру, репертуар якого будувався на зразках російської і перекладної класичної драматургії, зміни в навчальному процесі Києво-Могилянської академії та колегіумів у зв'язку з відкриттям Московського університету – усе це визначало безперспективність шкільного театру в Російській імперії, а отже, і в Україні.

П. 5. Сценографія шкільного театру. У той час, коли в Україні урізноманітнюються форми народної драми (однак уже як провідний напрям до професійного театрального мистецтва), виникає й утверджується шкільний театр. Останній був тісно пов'язаний з культурою середньовіччя (становленням літургійної та напівлітургійної драми, а також жанрів: міраклю, містерії та мораліте), зазнавши водночас впливів і ренесансного театру (передусім італійського та англійського). Крім цього, шкільний театр в Україні був безпосередньо пов'язаний із розквітом шкільної драми в Центральній і Південно-Східній Європі, точніше – з утворенням так званої єзуїтської драми. У єзуїтських колегіумах, які створювалися в українських містах відповідно до навчальних програм, викладали поезику та риторику (дисципліни, що мали безпосередній стосунок до театрального мистецтва); у цих колегіумах виникає і репертуар (латинськомовний), який стає передумовою для створення на його основі сценічного дійства у виконанні учнів.

Першодруківаним текстом шкільних декламацій в Україні стала «Прощонама: Привет преосвященному архієпископу кир Михайлу, митрополиту Київському и Галицькому и всея Росьїи, в братской школе Львовской съставленный» (1591).

Іншим різновидом шкільних декламацій були так звані різдвяні вірші, тематика яких іноді виходила за межі новозаповітних переказів. Цей різновид був складовою не тільки літератури, але й сценічного мистецтва. Також відомо, що 1622 р. учні Київської братської школи публічно виконали вірші Касіяна Саковича «На жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича Сагайдачного, гетмана войска его к милости Запорозкого...». Ще одним свідченням сценічної історії шкільного театру залишається запис митрополита Євгенія про те, що «отборные студенты и ученики... составил из себя артели, уходили они по разным Губерніямъ и Слободскимъ Полкамъ для сбору пода-

яний, певали по церквамъ приходскимъ службы, а по домамъ разные канты, а также говаривали речи, представляли Діалоги, Комедіи, Трагедіи и прочъ»⁷⁶.

Збереглися свідчення (а не тільки друковані тексти, створені переважно за новозаповітною тематикою) і про постановки (учнями Львівської братської школи) трагедії Андрія Скульського (1630), а також віршованих діалогів Іоанікія Волковича (1631).

До XVII ст. належать і відомості про драматичні вистави в Києво-Могилянській колегії (1632), пізніше – академії (1707), де, урахувавши навчальний досвід єзуїтських колегіумів, було створено шкільний театр, а серед студійованих наук запроваджено поетику і риторику. Названі дисципліни викладалися латиною (Ф. Прокоповичем, М. Довгалевським, Г. Кониським та іншими діячами української культури); деякі лекційні курси (що відрізнялися особливою науковою вартісністю) з часом були видрукувані, наприклад «De arte poetica» Ф. Прокоповича (1786).

Не тільки запозиченням зразків драматургії шкільного театру (ураховуючи практику єзуїтських колегіумів), скільки самою суттю навчального процесу Києво-Могилянської академії пояснюється тематика (різдвяного й великоднього циклу, як і присвячена «життям» святих) створених і представлених в її стінах п'єс, а саме: «Алексей, человек божій» (1673) невідомого автора, «Комическое действе...» М. Довгалевського (1736), «Царство Натури Людской...» (1698), «Свобода, от вековъ вожденная...» (1701), «Мудрость предвечная...» (1703), «Торжество Естетства человеческого...» (1706), «Трагедокомедія» С. Ляскоронського (1729) та «Властотворний образъ Человеколюбія божія...» М. Довгалевського (1737), ін.

Відмінною від створених в єзуїтських колегіумах залишається та київська драматургія, що звертається до історичної тематики. Це – «Владимір» Ф. Прокоповича або «Милость божія...». Якщо перша з названих п'єс присвячена добі Київської Русі, то друга (сценічно втілена в Київській академії 1728 р.) – добі Хмельниччини. До того ж у «Милості божій...» діють як історичні персонажі, зокрема Богдан Хмельницький (і його старшина, а також низові козаки), так і алегоричні: наприклад, сама Україна, котра благає визволити її від поляків. Правдивому зображенню національної історії, у тому числі й соціальному розшаруванню козацької верхівки, присвячено «Воскресеніє мертвих» Г. Кониського.

Деякі шкільні п'єси XVIII ст. мають панегіричний характер («Благоутробіє Марка Аврелія» М. Козачинського, «Трагедокомедія» В. Лашевського, «Трагедокомедія нарицаемая Фотій» Г. Щербаського) і відображають обізнаність їх авторів (а водночас і українства означеної доби) з античною історією та міфологією.

Найоригінальнішою частиною драматургії шкільного театру стали інтермедії (інтерлюдії) – невеличкі жартівливі одноактівки, що розігрувалися між актами основної п'єси (як правило, сюжетно з нею не пов'язані). Українські інтермедії згодом почали пропонувати глядачам, як окремі драматургічні твори. Тим більше, що за своїми перипетіями (переважно побутового характеру) та

⁷⁶ Український драматичний театр. – К., 1967. – Т. 1. – С. 44.

«колом» персонажів (Дід, Баба, Козак, Шляхтич, Циган, Єврей та ін.) інтермедії наблизилися до знайомої (і улюбленої) широкій аудиторії народної драми.

Яскраві епізоди з народного побуту притаманні інтермедіям до п'ятиактної (написаної польською мовою) п'єси Я. Гаватовича «Трагедія, або Образ смерті...» (уперше виставленої 1619 р. в Кам'янці-Струмиловій на міській площі) та інтермедіям до драм М. Довгалевського, зокрема до п'єси «Комическое действие». «У всій стародавній українській драматургії ці інтермедії є найсильнішим і найсміливішим виразом протесту українського народу проти національного і соціального гніту»⁷⁷.

Безумовно, п'єси, створені в добу шкільного театру, «писалися для постановки в конкретній духовній школі, для вистави в задалегідь відомому приміщенні, розраховуючи на можливість сцени та виконавців»⁷⁸. Лише, як виняток, для розігрування «на пленері»: «Въ три майскія рекреации все ученики и учителя и сторонние любители наук выходили для забавъ на гору Скавыку между овраговъ, при урочище называемомъ Глубочица. Тамъ все забавлялись разными невинными играми, а студенты пели канты. Учитель поэзии для таких прогулок ежегодно обязан былъ сочинять комедии, или трагедии, а прочіе учителя діалоги...»⁷⁹.

Щодо вистав у «закритому приміщенні» (конгрегаційних залів академій чи колегіумів), то їхні художні можливості, а отже, і можливості їхнього оформлення, були безпосередньо пов'язані з наявністю в них «узвишся»-сцени (побудованої відповідно до основного архітектурного плану). До нашого часу дійшов план сцени єзуїтського колегіуму (залишений професором Віленської академії Сарбевським), де сцена мала форму чотирикутника (як у ренесансному театрі: італійському чи англійському, «єлизаветинському»); похилий поміст був «розмічений» для правильного руху виконавців і хору; уздовж бічних стінок виставлялися чотиригранні призми (що оберталися навколо своєї осі), а на їхніх гранях-«площинах» малювали відповідні декорації. Як бачимо, шкільний театр у своєму технічному оснащенні вже використовував теларії (призми, що оберталися), запозичивши їх з практики ренесансної сцени.

На обізнаність із досвідом західноєвропейського театру вказують і збережені ілюстрації до п'єси С. Полоцького «Комедия притчи о блуднем сыне» (1685). Змальована на них сцена лише трохи вивішена над «рівнем» залу, однак підкреслено відділена від глядача завісою (розташованою між двома колонами конгрегаційного приміщення); бічні стіни «сцени-коробки» (на відміну від того, як це влаштовувалося в єзуїтських колегіумах) були цільними і в разі потреби могли зніматися; підлога-«підмостки» також була нахиленою і «розміченою» для зручності руху виконавців.

Проте основним джерелом як суто творчих (драматургічних, постановочних), так і суто технічних (пов'язаних з можливостями сцени) реалій шкільного театру залишалося не ренесансне, а середньовічне мистецтво. Ідеться передусім про містерію й мораліте як провідні драматургічні жанри своєї епохи

⁷⁷ Гудзій М. К. Українські інтермедії XVII–XVIII ст. // Українська інтермедія XVII–XVIII ст. Пам'ятка давньої української літератури. – К., 1960. – С. 15.

⁷⁸ Жигулин Е. В. Проблематика реконструкції театру Св. Дмитрія Ростовського // История и культура ростовской земли. – М., 1994. – С. 236.

⁷⁹ Український драматичний театр. – К., 1967. – Т. 1. – С. 52.

і як їх сценічні репрезентації. Так, шкільний театр такою ж мірою, як і театр середньовічний, виступав світоглядною моделлю своєї епохи. Інакше кажучи, моделлю світоглядного «космосу», чітко розмежованого (у своїй театральній еманатії) на умовне (тобто на те, про що мовилося і що відбувалося поміж лаштунками сцени) і суєтне (тобто на позалаштункове). Сцена-«коробка» (переважно «закритого типу») візуально чітко відокремлювалася від місць для глядачів, і це, до речі, фіксувалося в драматургічних текстах (зокрема в прологах, епілогах і навіть у репліках). Скажімо, в одному з текстів персонаж, названий Помста, частину монологу провадив, звертаючись до Ірода, а іншу частину – до «народу» (тобто до глядацької аудиторії).

Ознакою «суверенності» сценічної дії слугувала й (уже згадувана раніше як атрибутивна складова технічного оснащення) завіса, що не тільки структурувала сценічну дію, а й регулювала входження персонажів у перипетії, як-от у п'єсі «Боротьба церкви з дияволом». В одній із ремарок цього твору зазначено: «Архагелу же захищающу, Зміи мимо идеть за завѣсу»⁸⁰ (в іншій – «И зайдут за завѣсу и воспоють тихо и сладцѣ») ⁸¹. Дія вистави могла продовжуватися і за завісою: так, у вже згадуваній п'єсі, коли Ірод збирається піти відпочити, його пахолки повідомляють: «Съ охотою, монархо, творимъ повеленна. На время та завеса буди закровенна!..».

Характерною рисою сценічного простору шкільного театру була його ієрархієзованість «по вертикалі», яка візуально чітко репрезентувала «геометрію» світоглядного «космосу» своєї епохи. Тож сцена іноді умовно, хоча частіше за допомогою конкретних ознак (наприклад, деталей оформлення, костюмів персонажів) поділялася на три складові: Небо – Землю – Пекло. Так, у «Різдваній драмі» Дм. Ростовського Небо і Земля провадять між собою розмову, причому Земля називає себе: «Азь, Земля, грехом Еввы весьма окаянна»; Небо же обіцяє їй (Землі) «підняти до себе». Натомість в «Успенській драмі»⁸² Ангели з'являються на сцені із Землею і Небом у руках (себто складові «космосу» не персоніфіковані, а атрибутизовані).

А втім, нерідко складові-«яруси» сценічного простору шкільного театру (у повній відповідності з драматургічним задумом) повинні були доосмислюватися самим глядачем. Наприклад, у «Розмові Душі з Тілом»⁸³, пригадуючи Багатія в пеклі й Лазаря в раю, Душа і Тіло мріють про «ангелову обитель» («Хотя бь угалокъ даль, гдѣ сут святихъ души, Все бь страшилища ушли мимо уши»). А в «Суперечці Душі з Тілом»⁸⁴, дія якої також відбувається у візуально «неієрархієзованому» просторі сцени («структурованому» тільки розвитком теми страху Душі перед Дияволом), Тіло звинувачується в тому, що воно «прирос-

⁸⁰ *Резанов Вол.* Драма українська. 1. – Т. 5. – С. 133. (Цит. за: Софронова Л. А. Старинний український театр. – М., 1996).

⁸¹ Там само. – С. 135.

⁸² *Резанов Вол.* Драма українська. 1... – К., 1926. – Вип. 3: Шкільні дієства великого циклу. – С. 98.

⁸³ *Резанов Вол.* Драма українська. 1... – К., 1929. – Вип. 6: Драми-моралітети. – С. 242.

⁸⁴ Там само. – С. 245.

ло до землі»; Душа ж має погодитися з Тілом, що вони разом стануть на Суді, оскільки «царство небесне» і «геенна» – визначальні складові будови світу.

Та дедалі частіше «ієрархізованість» світу початково «запрограмувалася» у драматургії, тож у такий спосіб ставала апріорною і в сценічній дії, а значить, і в оформленні вистави. Так, верхній «ярус» «запрограмованої» (драматургією) «ієрархізованості» уособлював Небо, або ж Рай. Рай міг зачинятися («Потом затворятся двери небесе»⁸⁵), його також могли закривати хмари («облака найдут паки»⁸⁶); про «зачиненість» Раю свідчить і ремарка: «Зависть сказуеъ, ходя коло Рая»⁸⁷.

Рай співвідносився з Небом як складова із цілим. Так, Глас з Неба звертається до Натури, котра перебуває в Раю. Якщо Небо прикрашалось зірками (їх, що прикметно, спостерігала Зацікавленість Звіздогляда), а також хмарами, то найпершою ознакою Раю були Ангели (наприклад, «Ангели с душами прийдут к первому облаку»⁸⁸), і вже перед ними (тими, хто супроводжував праведні душі в Рай) розступалося й саме Небо.

«Спільними» для Неба і Раю були алегоричні фігури: Милість Божія і Милосердя. Наприклад, «Снисходит Милосердіе Божіе, жалея о погибели душъ человеческихъ»⁸⁹. Прикметно, що «сни сходити» на землю (себто навіщати «людську обитель») могли й Ангели. Однак, повертаючись, вони, як правило, завжди називали напрям свого зворотного руху: «Се убо гряду отднеш к небесному граду»⁹⁰.

Пекло було нижньою, закритою, невидимою частиною сценічного помосту. глядач мав змогу бачити тільки вхід у пекло. Так, Гнів Божий наказував: «Адъ, отверзися!»⁹¹ Іноді цей вхід «декорувався» як отвір печери (зокрема, у «Різвяній драмі» Дм. Ростовського), називаючись «горлом Цербера» (а в іншій репліці порівнювався з «моторошною в'язницею»). Глядач не бачив, але був поінформований із суті діалогів, що саме відбувалося в пеклі: там, наприклад, перебували «Цыклопы», котрі виготовляли зброю, тим самим прислужуючись Ворожості; звідти ж з'являлися й Дияволи («Посемъ избежить из ада Діаволь»⁹²), Змій і «фурії»; із «геєни» чулися й стогони неправедників («Желаніе праотець сидящихъ во аде вопіет ко Богу»⁹³). Як виняток, у пекло спускалися з «верхнього ярусу» Милість Божа і Віра, прагнучи звільнити з неволі Натуру (Людську).

⁸⁵ Там само. – С. 136.

⁸⁶ Там само.

⁸⁷ Там само.

⁸⁸ Вип. 2. – К., 1926. – С. 288.

⁸⁹ *Резанов Вол.* Драма українська // Вип. 5: Драматизовані легенди агіографічні. – К., 1928. – С. 135.

⁹⁰ *Резанов Вол.* Драма українська // Вип. 3: Шкільні дійства великоднього циклу. – К., 1927. – С. 155.

⁹¹ Там само. – С. 156.

⁹² *Резанов Вол.* Драма українська // Вип. 1: Сценічні вистави у Галичині. – К., 1926. – С. 294.

⁹³ *Резанов Вол.* Драма українська // Вип. 5: Драматизовані легенди агіографічні. – К., 1928. – С. 134.

Рай, якщо він на сцені зображувався окремим помостом, з'єднувався із Землею – драбиною, котра не могла не асоціюватися (в обізнаних із біблійними переказами) з «ліствицею Іакова»; по ній, по цій драбині, алегоричні персонажі не тільки сюжетно, але й візуально долали відстані між «ярусами», як-от у ремарці «Архаггелъ идет на небо»⁹⁴.

Пекло і Земля, як правило, ніколи візуально (обладунком) не поєднувалися; Пекло було «провалляем», «прірвою», що поглинала тих, хто переступав Божі заповіді.

Причому всі «яруси» (оформлення вистав шкільного театру), хоча нерідко опосередковано, та все ж постійно взаємодіяли між собою, щоправда, іноді виключаючи із такого «спілкування» Землю. Наприклад, «Аггелъ до Адама мовить»⁹⁵, закликаючи останнього вийти з Пекла; Адам же йому із «геєни» відповідає, себто спілкується з «Ангелом» напряму, «обходячи» і постає «обителі людської» (тобто «через голову» Землі). Аналогічну ситуацію спостерігаємо в «Царствіи Натури Людської»⁹⁶; спочатку – кожен на своєму «ярусі»: сперечаються Архангел Михаїл і Люцифер; уже згодом також ведуть між собою бесіду Ангели і Плач Натури Людської.

Перипетії (вистави шкільного театру) могли відбуватися й тільки на якомусь одному з «ярусів»; так, в анонімному «Слові о збуреню пекла» (у повній відповідності з драматургічним першозадумом) дія відбувається у відокремленій з усіх боків («воротами із залізними замками») «обителі Диявола».

Земля в містеріальних перипетіях шкільного театру часто означувалася як певна «нейтральна територія», де, окрім смертних, могли перебувати (час від часу навідуючись до «людської обителі») не тільки персонажі з «верхнього ярусу» чи («ярусу») «нижнього», але й алегоричні фігури (скажімо, Віра, Надія та Любов). Однак Земля незаперечно втрачала свою «нейтральність»: конкретизувалася у своєму місці дії, коли усюжетнювалися відомі біблійні притчі (наприклад, про Каїна й Авеля або про Авраама). Хоча зазвичай у репліках персонажів місце дії деталізувалося ретельніше, ніж в оформленні; проте «мінімум декорацій», достатній принаймні для «знаковості» влаштування перипетій вистави («мінімум», який часто досягався лише за рахунок аксесуарів та костюмування), усе ж таки забезпечувався: скажімо, бутафорське «ягня» (у сцені жертвоприношення Авраама).

Прикметно, що в оформленні вистав шкільного театру подекуди мала місце і «географічна конкретизація» місця дії. Наприклад, у раніше зазначеній «Різдвяній драмі» як алегоричні фігури виступають частини світу: Європа, Азія, Африка, Америка; там само згадуються Сирія, Євфрат, Єгипет та Аравія. У п'єсі про Алексія («чоловіка Божого»)⁹⁷ названо Рим («До Риму, бачю,

⁹⁴ *Резанов Вол.* Драма українська // Вип. 3: Шкільні дійства великодняго циклу. – К., 1927. – С. 156.

⁹⁵ *Резанов Вол.* Драма українська // Вип. 5: Драматизовані легенди агіографічні. – К., 1928. – С. 135.

⁹⁶ *Резанов Вол.* Драма українська // Вип. 1: Сценічні вистави у Галичині. – К., 1926. – С. 179.

⁹⁷ *Резанов Вол.* Драма українська. 1. Старовинний театр український. – К., 1928. – Вип. 5: Драматизовані легенди агіографічні. – С. 123–187.

тая дорога провадить, «И до славного Риму ся вертаемъ»), Месопотамію та «Едес-град»; у репліках персонажів згадано ще й Африку, Етрурію та Гішпанію. Тож можна припустити, якщо, може, і не репліки персонажів, то хоча б авторські ремарки (бодай, не всі й не досить ретельно) «ілюструвалися» на сцені (оформленням, атрибутуванням тощо).

До того ж драматургічна першооснова, а водночас і її сценічне втілення не завжди пропонували місце дії, яке б відповідало географічним та історичним реаліям. Скажімо, якщо і йшлося про конкретне місто, як у п'єсі про великомученицю Катерину⁹⁸, то зазвичай воно подавалося як місто «взагалі»; причому «локалізоване» палацом, площею або, приміром, приміщенням сенату. Декорації протягом усієї сценічної дії майже не змінювалися: на підмостках паралельно (за принципом так званого «симультанного оформлення», відомого ще з практики середньовічного театру) існували умовно «в'язниця», або «покої Катерини» (і т. д.), позначені лише костюмами персонажів, які розміщувалися в конкретному місці підмостків, а також атрибутикою поруч з ними (себто з персонажами).

Іноді драматург не акцентував, де саме мають відбуватися перипетії його п'єси. Наприклад, у «Комедії уніатів з православними» чергувалися арії і канти, присвячені темам суетності буття, пошукам праведного шляху в житті тощо, тож простір сцени (у разі «перенесення» означеної «Комедії...» на підмостки) модифікувався ситуаційно (тобто аж ніяк не регламентовано, оскільки важливо було донести до глядачів лише філософську сутність діалогів між представниками різних конфесій).

Далеко не завжди зазначені драматургом місця дії передбачали їх наступне сценічне відтворення, зважаючи саме на обмежені можливості в оформленні вистав шкільного театру. Так, у «Воскресенні мертвих» Г. Кониського в конфлікті між Діоктитом і Гіпоменом, коли перший відбирає в другого «ліс», «млин», «дім», «сад», «ставок», ці щойно означені місця дії на сцені так ніколи і не з'являлися. Уже перебуваючи на «небесному ярусі», Гіпомен метафоризував свою колишню мастність: «Грунта мои нинѣ суть небеса широки; Лѣсъ мой – Едемъ прекрасній стоит на Востокѣ; Мелници мои – свѣтил небеснихъ кружала, Пруда води животной чистѣе криштала; Домъ мой – чистое злато, камень многоцѣнный; Домашніе – прекрасни агельскіе чини»⁹⁹; тож стає зрозумілим, що ж саме набув Гіпомен у підсумку свого безгрішного земного життя. У фіналі п'єси Праведник і Лиходій зустрічалися ще раз, причому не на земній «горизонталі» (де завжди кублилося лиходійство), а на тій «вертикалі», де уможлививався посмертний (без оскарження) Суд; тож глядач задоволено спостерігав, як Диявол приводив із пекла Діоктіта, а водночас Гіпомен, «от блаженства ишедши», з'являвся поруч з Ангелом.

Кожен «ярус» умовного простору шкільного театру мав у свою чергу ще й «центр» (або «центри»), зафіксований часто на візуально-декораційному рівні. На Небі, як і в Раю, це міг бути престол (Милості Божої), а поруч з ним древо життя (навколо якого розташовувалися Адам та Єва і до якого, скажімо, набли-

⁹⁸ Там само. – С. 258.

⁹⁹ *Резанов Вол.* Драма українська. 1. Старовинний театр український. – К., 1929. – Вип. 6: Драма-моралітети. – С. 177.

жалася Спокуса); у свою чергу на Землі це міг бути трон (як уособлення земної влади); на «пекельному» «ярусі» це могли бути похмурого вигляду ворота (що асоціювалися з в'язницею) або подібний до пащі Диявола вхід до печери.

Художній простір сцени (коли йдеться про вистави шкільного театру) виділяв окремо правий і лівий боки зображуваного, надаючи цьому символічного значення, причому перехід з одного боку сценічного майданчика до другого міг означати також духовне «переродження» персонажа. Саме тому не дивно, що майже кожен «герой»-персонаж мав власне місце на підмостках шкільного театру, а якщо змінював його, то це означало на «шахівниці» драматургічного задуму зазвичай ситуаційний «хід шаховою фігурою». Так, у «Царстві Натури Людської» на поклик Всемогутньої Сили Натура відповідає: «Чаю твоей милости, стоящи далече»¹⁰⁰.

Повномірно розуміючи труднощі суто декораційного характеру в сценічній інтерпретації своїх п'єс, драматурги окреслювали місце дії своїх творів не тільки ремарками, а й репліками персонажів. Скажімо, у вищезгаданому «Царстві Натури Людської» два Ангели повсякчасно наголошували напрям свого руху («Взійдем на вишний престоль»; «Яко воскоре снийдеши до Ада»; «Возийду на Небо! Возийду вишше облак» і т. д.). Персонажі, указуючи перстами догори, адресували свої сподівання до Раю; звідти ж до них лунали віщі слова. Водночас, жахаючись стогонів, що лунали з Пекла, персонажі, як правило, завжди вказували напрям «нижнього ярусу».

Зрозуміло, що драматурги не могли не прагнути відповідного сюжетним перипетіям оформлення: «Отож, сцену другої яви нашої пієси треба було встаткувати так, щоб разом перед глядачами знаходилися а) “небо”, де перебували янголи, б) палац цісаря, в) капище бога Ермія, г) в'язниця, куди замикали Катерину»¹⁰¹.

Нерідко прагнення повною мірою реалізувати драматургічну «програму» заводило тих, хто опікувався виставою шкільного театру, у глухий кут. «Ієрархізувавши» простір сцени на три «яруси», постановники («Царства Натури Людської»), наприклад, ставили собі запитання, куди саме примістити перипетії «єгипетського полону» або на якому «ярусі» (коли йшлося про сценічне втілення «Різдвяної містерії») репрезентувати, скажімо, діалог між Давидом і «Голіафом». Або як непомітно для глядача (зважаючи на технічну недосконалість облаштування сцени шкільного театру), але так, щоб драматургічна (а потім і постановницька) думка чітко окреслювалася, «переключити» місце дії від умовного простору (де дискутують Слалюбовство і Жебрацтво) до палацу (де трапезує Бенкетолобець), а потім знову повернутися до вищезгаданого умовного простору (у п'єсі «Жахлива зрада»¹⁰²).

Ще проблемніші завдання поставали перед постановниками тоді, коли герої пропонуваніх п'єс бачили вві сні ті чи інші місця дії, і вони (ці місця дії)

¹⁰⁰ *Резанов Вол.* Драма українська. 1. Старовинний театр український. – К., 1926. – Вип. 3: Шкільні дійства великоднього циклу. Додатки. – С. 117.

¹⁰¹ *Резанов Вол.* Драма українська ... Вип. 5: Драматизовані легенди агіографічні. – К., 1928. – С. 107.

¹⁰² *Резанов Вол.* Драма українська // Вип. 3: Шкільні дійства великоднього циклу. – К., 1927. – С. 150.

повинні були сценічно відтворюватися: у вищезазначеній «Жахливій зраді» Бенкетолобець уві сні спостерігає біблійного Йова; згодом, перебуваючи вже в «геєнні», він, той самий Бенкетолобець, сновидячи, «зрить» у Раю і старозаповітного Авраама, з яким веде розмову. Тож у виставах шкільного театру простір сцени «то конкретизується, то абстрагується»¹⁰³ відповідно до образного контексту драматургічної першооснови, як і її подальшого сценічного втілення.

Костюм у виставах, розіграваних у конгрегаційних залах (колегіумів і академій), був не тільки витвором творчої фантазії виконавця чи того, хто опікувався виставою, костюм був, як правило, канонізованим. Так, Звістка (з «Успенської драми» Дм. Ростовського) очікувано з'являлася на сцені «крилатою», а для невтаємничених «канонічності» свого вбрання ще й роз'яснювала: «Нарочно сими крили уперенна, Да темъ прелѣтаю чрез всю подсолнечну»¹⁰⁴.

Костюмом, точніше – переминою костюма-одягу, символізується і гріхопадіння першолюдини. Тільки-но Сором перевдягає (у буквальному розумінні слова, не кажучи вже про те, що і в переносному) Душу, у той самий час вона (себто Людська Душа) залишає Едем. Прикметно, що вбрання гріховності і костюм праведності протиставлені в кольорі. Правосуддя наказує Людині віддати «красну одєжу» і вратися в «чорну»; Милосердя ж прагне повернути Людині її «першоодяг». Однак Правосуддя невмолиме й кидає грішникові «рубища шкарєдная». У цей самий час звучить кант: «Что се, что се? Коль бедно дело, срамно зело, Зримъ на тебе нине!»¹⁰⁵.

Переміна «місцезнаходження» означає й перемену костюма, точніше – нова реалія місця дії костюмовано означена. Скажімо, Жебрак у «Жахливій зраді» як тільки постає перед життям вічним, одразу змінює лахміття на «світлий одяг», а Багатій, навпаки, – втрачає пишність свого вбрання і стає схожим на лахмітника.

Зміна костюма в шкільній драмі мала не менш дійове значення, ніж у ренесансному театрі: персонажа зустрічають передусім за одягом, прискіпливо придивляючись до багатства вбрання, а не до самої людини. Так, у житті Варлаама і Йосафата Алексій зустрічає Старця й пропонує йому: «Дай мне свои лахманы, а в мои вбирайся»¹⁰⁶. Ремарка підтверджує: «Ту нищий з Алексеем плате меняет»; слуги ж Алексія, не впізнаючи свого пана (бо звикли бачити його в пишних шатах, а не в «лахманах»), у нього ж і питають: «Чи не виделес панича якого в шатах?».

У виставах шкільного театру існували «костюми», про які тільки велася розмова, однак на сцені їх так і не демонстрували. Це, наприклад, костюм Навоти (котра існувала в п'єсах як алегорична фігура). В анонімній «Пасхальній драмі» Мудрість закликає до себе «едемського громадянина», однак той не йде: «Почто стидишся та Едемского блага? – Нара!»¹⁰⁷.

¹⁰³ Софронова Л. А. Старинный украинский театр. – М., 1996. – С. 235.

¹⁰⁴ Резанов Вол. Драма українська ... Вип. 5: Драматизовані легенди агіографічні. – К., 1928. – С. 196.

¹⁰⁵ Резанов Вол. Драма українська // Вип. 2. – К., 1926. – С. 338.

¹⁰⁶ Резанов Вол. Драма українська ... – Вип. 4: Шкільні дійства різдвяного циклу. – К., 1927. – С. 154.

¹⁰⁷ Резанов Вол. Драма українська // Вип. 2. – К., 1926. – С. 170.

У символіці шкільної драми тіло (людини) також уподібнювалося костюму, інакше кажучи – оболонці, у якій мешкає Душа. Причому фізичний стан (людського) тіла прямо залежний від вкладеного в нього: тобто, від праведності Душі (або від її гріховності). У вже згадуваній п'єсі Г. Кониського Гіпомен у земному житті «в полусмерть прибитий», «в руках и ногах кости сокрушенни», а після смерті – зцілений, рухається впевнено. Діоктіт, котрий за земного життя мав здоровий вигляд, після смерті з'являється «в беде, в ранах».

У костюмуванні персонажів знайшли своє втілення і міжконфесійні суперечки. Наприклад, у «Комедії уніатів з православними» розгортається діалог з приводу одягу – перших і других; у підсумку – засуджується «німецьке вбрання» уніатів.

Не залишилися свідчень про наявність масок у постановках шкільного театру. Інша річ – грим. Наприклад, допускалися різні наклейки, як і фарбування обличчя, а також, коли йшлося про роль негативного персонажа, виконавцям дозволялося спотворювати зовнішність сажею. Грішник Діоктіт у загробному житті повинен був виглядати відразливо, щоби Гіпомен, уздрівши його, мав би всі підстави на репліку – «Что се за страшилище?».

У «Комедії уніатів з православними» міжконфесійні суперечки зачіпають і таке питання, як носіння бороди, причому уніати постійно висміюють бороди Благочинного і Протоіерея; натомість православні священники закликають своїх опонентів не голитися. Зрозуміло, що учні, котрі виступали виконавцями в цій «Комедії...», часто ще зовсім молоді хлопці, повинні були вдаватися до накладюк (борід та вусів), щоб переконливо зіграти запропоновані їм ролі.

Символами влади (у виставах шкільного театру) традиційно виступали скіпетр, держава і вінець. Зокрема, Благочестя вручає Владі Божій скіпетр і «діадиму»; «Тебѣ слава и держава, Всемогущи Боже»¹⁰⁸, – вигукує «Пене»; у царя Ірода «чотиривладний скіпетр» і діадема; він же, Ірод, нагороджує своїх Воїнів «вінцями». «Вінець» (уже інший: Невинності) приносять і Ангели; ним же («вінцем» – інакше називали ще й «лявром») обдаровується Натура Людська, себто Людина.

Певна атрибутативність у виставах шкільного театру (якщо виходити з реплік персонажів і авторських ремарок) створювалася просто на очах у глядачів. Приміром, Алексій, одержавши на те дозвіл свого батька – Євфиміяна, будує собі (просто на сцені) «хатину»; а Іродові служники на повеління встелити цареві «одр хвороби» вимощуть (демонструючи свою ретельність і глядацькій аудиторії) для свого патрона «ложе».

Акcesуари алегоричних персонажів могли бути традиційними (перенесеними з практики постановок мораліте в середньовічному театрі). Так, Надія тримала в руках (бутафорський) «якір»; Правосуддя рукостискало «терези» і «меч»; Смерть погрожувала нічим іншим, як «косою». Утім, над атрибутикою, зазначеною в ремарці: як «сердца просвещенные», постановникам шкільної драми, звісно, доводилося ще й порозмислити.

¹⁰⁸ *Резанов Вол.* Драма українська ... – Вип. 4: Шкільні дійства різдвяного циклу. – К., 1927. – С. 165.

Деякі (бутафорські) предмети використовувалися в сценічній дії тільки в побутовому призначенні. Це, наприклад, їстиво («Алексею сухи хлеб принесли»), гроші (які, за старозаповітною притчею, отримують брати за Йосипа) тощо. Іноді ж атрибутика робила наголос на матеріальному становищі персонажа. Скажімо, Багатій «капшук показуєт». Або: Алексій залишав своїй нареченій «перстень», загорнутий у «скатертину», а гостям на весіллі (не при звичаєнім до умеблювання) пропонувалося «сісти на стільці» (що в стародавні часи незаперечно означало достаток у домі).

Деякі аксесуари (ще до початку сценічної дії) могли означати соціальний статус персонажів. Зокрема, Воїни з'являлися на сцені, як правило, із мечами (схрещуючи їх під час клятви), а жерці – з кадилами. Ангели виходили на сцену з квітами в руках (це, окрім того, що «статус» персонажів був позначений ще й костюмом з крилами). Із квітами нерідко з'являлися перед очима глядацької аудиторії й Архангели, хоча (Архангела) Михаїла репрезентували обов'язково з мечем.

Декораційне оформлення сцени шкільного театру безпосередньо залежало від матеріального забезпечення роботи постановників. Отже, завжди повною мірою використовувалося те, що становило невід'ємну складову навчального процесу, зокрема, живописні ікони. Практикувалося й застосування скульптурних зображень (навіть у тих регіонах України, де панувало православ'я), однак зазвичай для характеристики різного роду негацій, наприклад, «Ідоли, с сребра или злата изліянны, Или инной нѣкоей вещи изваянны, Тяшко падуть и падше во вѣкъ не восстанут...»¹⁰⁹.

Певна річ, сценічним репрезентаціям шкільної драми було далеко до тих театральних ефектів, якими (завжди улюбленими глядачами) повнилися постановки середньовічних містерій. Та все ж деякі шумові й світлові ефекти мали місце. Наприклад, Помста вигукувала: «Блесни, молния, з неба! Разби, перун, тѣло!»¹¹⁰. А Гнів Божий повелівав: «Да возгримит небо и молнія да испускает!»¹¹¹ (або: «Зде небо молнію, гром, град... дают»¹¹²).

Прикметно, що театральним ефектам, які доводили потужність Пекла («Ту зми рот роззявит и дым испущаєт»¹¹³), мали бути протиставлені ті (завжди слухово і зорово виразніші), які перекоували в ще більшій (не перевершуваній!) потужності Неба – у виставі «Жахлива зрада...» не тільки гримів грім і миготіли блискавки, але й «розступалася земля...».

Явище вертепу, як відомо, запровадили в Україні вихованці («спудеї») Київської академії, котрі під час зимових вакацій носили містами і селами так звані скриньки-хоромини, де за допомогою самовиготовлених ляльок розігрували сценки як релігійного («різдвяне дійство»), так і «світського» характеру. Закономірно, що, окрім лялькової, існувала ще й «жива» форма вертепу, яка може вважатися ще однією еманациєю шкільного театру, тим більше, що

¹⁰⁹ Там само. – С. 191.

¹¹⁰ Там само. – С. 141.

¹¹¹ *Резанов Вол.* Драма українська // Вип. 2. – К., 1926. – С. 155.

¹¹² Там само. – С. 146.

¹¹³ *Резанов Вол.* Драма українська... – Вип. 5: Драматизовані легенди агіографічні. – К., 1928. – С. 134.

існували вони (ці дві вищезначені вертепні форми) майже в один і той самий час: XVII–XVIII ст. Інша річ, що у своїй «світській», інтермедійній складовій вертепне дійство наближалося до традицій народної драми, використовуючи аналогічну систему персонажів, костюмів, атрибутики тощо. За відомим висловлюванням І. Франка, «вертеп повстав, без сумніву, з комбінації релігійної різдвяної драми, витисненої з церковної огорожі на міську площу, і зовсім світської гри»¹¹⁴.

Між вертепним дійством (його першою, релігійного змісту, частиною) і декількома п'єсами шкільного театру існує помітний зв'язок (наприклад, з текстами «Комического действа» М. Довгалецького). Безсумнівно, що, «озвучуючи» лялькових персонажів (не кажучи вже про інваріанти «живого вертепу»), мандрівні «спудей» використовували весь свій акторський досвід, набутий у стінах Київської академії та інших навчальних закладів аналогічного профілю.

Багаторарусність вертепної скриньки в порівнянні із членуванням (по вертикалі) сцени шкільного театру передбачала, окрім традиційної, властиві тільки її символічні «акценти». Так, «інтермедійний ярус», зрозуміло, уподібнювався Землі, а найвищий (над «Віфлеємським ярусом») ототожнювався з Небом; причому цей «третій ярус» (котрий був далеко не в усіх «вертепних скриньках») виглядав як мезонін, облямований блакитною фольгою (або кольоровим папером), із «золотими» («срібними») «зорями»; дія в цьому ярусі (котрий, нагадує, символізував Небо) не відбувалася.

Ще однією складовою художнього простору – вертепного дійства (себто вже не тільки «вертепної скриньки») були «кліроси» обабіч названої «скриньки-хоромини», де студенти (угруповані по 5–7 чоловік) співали канти, у такій спосіб коментуючи хід сценічних перипетій. Одягнені «спудей» (інакше – «школярі») були переважно у святкові (найчастіше світлі) костюми; а іноді – вбрані й Ангелами (як правило, з майстерно виготовленими «крилами»).

Тож оформлення вертепу (інакше кажучи, його (пра)сценографія) знаходило свій вияв як через облаштування «скриньок-хоромин», так і через образне костюмування персонажів: «живих» і насамперед ляльок. Власне вже сама лялька (виготовлена руками художника-самоука, яким часто виступав вищезгаданий актор-«спудей») також належала до системи (пра)сценографії такою ж мірою, як і її вбрання, як і фарба (грим) на її «обличчі», як і предмети, що її оточували, а водночас і різного роду аксесуари, котрі вона «обігрувала» завдяки майстерності лялькаря.

Прикметно, що ляльки в першому акті вертепної вистави (себто у «Віфлеємському дійстві») були вбрані «канонічно» (у повній відповідності з відпрацьованими в стінах Київської академії «канонами» сценічної репрезентації новозаповітних переказів).

Нетрадиційність («не канонічність») вертепної вистави знаходила своє втілення в другому її акті, тобто в «інтермедійній» складовій частині постановки. Так, Дід і Баба були вбрані як українські селяни, але шаржовано, подібно до того, як їх репрезентували учасники «розігрування» народних драм (тож у кожусі хутром «навиворіт», у латаній свитині тощо); «обличчя» вищеназваних

¹¹⁴ Франко І. До історії українського вертепу XVIII ст. // ЗНТШ. – 1906. – Т. 21. – С. 41–42.

персонажів-ляльок також були розмальовані шаржовано – «загримовані» вугіллям і червоною фарбою. Не менш гумористично представлялися й фігури-ляльки: Цигана (котрий продавав шкапину) і Циганки з дитинчам. Настовбурчена, завжди чорна борода Цигана виразно «читалася» на тлі яскраво-червоної, наче маків цвіт, сорочки, а квітчасті, одягнені одна на одну спідниці в костюмі Циганки, здавалося, тільки й були створені для того, щоб продемонструвати їх у традиційно запальному танку... (А циганська шкапина – як для загального сміху – виготовлялася в такий спосіб, щоб очевиділи її «ребра»).

З-поміж інших персонажів-ляльок «інтермедійного акту», серед яких були ще й Шинкар, Мадьяр, Мадьярка, Поляк, Полька, Савочка-жебрак та інші, лише один репрезентувався не шаржовано. Це – образ Козака-Запорозця, поданий героїчно, як на старовинних народних картинах «Козак Мамай»; отож, поданий із шаблею і пістолями (а іноді з булавою) в руках, нерідко ще й із бандурою, схилиючись над якою, герой виспівував про славне минуле січового воїнства. Постать Козака-Запорозця (незважаючи на те, що йшлося все-таки про персонажа-ляльку) костюмувалася так, щоб продемонструвати всі складові національного (чоловічого) костюма: це – вишита біла сорочка й широкі (як «Чорне море») червоні шаровари; це – смушкова шапка, традиційно «заломлена» і вдягнена набакир, як і багаторазово обернений навколо міцної постаті широкий пояс з «китайки», за яким виднівся цілий «арсенал» коштовної «зброї».

Відсутні в драматургії шкільного театру, а також практично не апробовані народною драмою постаті «гемонських сил» (Сатани, чортів тощо), у вертепно-му дійстві представлялися, а значить, і виготовлялися з використанням фарбованих (у чорний колір) дерева й овечої шерсті.

На прикладі лялькових «хоромин», які збереглися до нашого часу, приріом, так званого Галаганівського (Сокиринського) вертепу, 1770 р. (або Куп'янського, 1829 р.), можна зробити висновок і про деякі суто технічні складові вертепної вистави. Скажімо, у задній (побудованій із дощок) стінці «скриньки-хоромини» були прорізані дірочки, завдяки яким лялькар міг спостерігати за правильністю своїх рухів, як і за реакцією глядацької аудиторії. «Підлога» обох «ярусів» вертепної «скриньки» містила прорізи в кількох напрямках (по них на дротинках пересувалися ляльки). Причому ці прорізи для запобігання шуму «ізолювалися» з використанням овечого хутра (на верхньому «ярусі» – білого, на нижньому – чорного).

Вертепні ляльки виробляли з дерева (як інваріант із додаванням соломи, а також цупкої тканини), а «декорували» (за винятком персонажа Смерті, котрий зазвичай інтерпретувався як «кістяк») шматочками шовку, полотна, шкіри, хутра, намистинками тощо. З дерева виготовляли й вертепне «умєб-лювання», зокрема «трон», «стіл», «ясла». Металевими (затуплені обрізки ножів, іншого хазяйського реманенту) були: шабля – у Запорозця, коса – у Смерті, списи – у Воїнів тощо.

Самі «скриньки-хоромини» також майстрували з дерева (причому ті конструкції, які несли на собі основну вагу лялькової споруди, із заліза) з додаванням тих матеріалів (у кожному регіоні України різних), що широко використовувалися в спорудженні житла.

Український вертеп, який завдячує своєму народженню шкільному театру, а також таким, що вже утвердили себе у сценічній практиці західноєвропей-

ських країн традиціям лялькових (світського характеру) видовищ, був доволі оригінальним явищем, а в порівнянні з близькими йому аналогами (польською «шопкою» чи білоруською «батлейкою») був найбільш художньо довершеним явищем, якщо врахувати ще й рівень оформлення вертепних вистав. Тією мірою, якою вертепне дійство стало синтезом тих форм допрофесійного театру, котрі вже існували в Україні, – обрядових ігор, народної драми, шкільного театру, такою самою мірою і (пра)сценографія вертепної вистави (лялькової, як і «живої») синтезувала в собі досвід оформлення постановок у допрофесійному театрі, а, об'єднавши в сценічній цілісності однієї вистави стилістику оформлення «канонічного» й «інтермедійного» «актів», тим самим започаткувала досвід полістилістичних контамінацій у мистецтві (досвід, широко апробований у наступний, уже професійний, період розвитку українського театру).

II. 6. Спроба створення гетьманського придворного театру. Ми не маємо чіткого уявлення про характер театрального мистецтва в Запорозькій Січі. На жаль, історичні джерела ще недостатньо вивчені під театрознавчим кутом зору. Але з деяких історичних свідчень відомо, що тут побутували такі елементи, як театр календарної обрядовості; мистецтво народних лицедіїв; народна драма в обох варіантах: «живому» і ляльковому (вертеп); театральні-карнавальні дійства. Про вияви професійного театру західноєвропейської моделі на Запоріжжі відомості відсутні. Натомість є принаймні одне яскраве літописне свідчення про західних гастролерів, які шукали притулку на дворі гетьмана Івана Мазепи в Батурині. Самійло Величко у своєму «Літописі» занотував: «20 лютого [1695 р. – Авт.] прибули з Москви в Батурин музиканти-пруссаки, які сподівалися на якихось великоросійських персон, котрі з Прусс до себе їх підмовили та обіцяли достатньо винагородити їхні труди, але ту обітницю переіменували і відправили їх із Москви ні з чим. Через це вони просили гетьмана, щоб були прийняті до нього на службу через таку свою супліку»¹¹⁵. Далі наведено текст супліки, у якій, зокрема, є таке: «Уміємо ми на інструментах грати, комедії виправляти; є у нас чарівна ліхтарня, якою ми можемо виявити щось достойне подиву, тобто людську тінь чи образ чийсь на білій стіні чи на обручі, з'явлений різними кольорами так, що навряд чи й маляр штукаю своєю ліпше зміг би записати. [...] Також один із нас добре вміє танцювати різні танці і перекидатися. Коли ми цими нашими вміннями будемо тобі до мислі, найясніший пане, то прийми нас, убогих, покинутих, створи, щоб наситилися ми від твоєї милості»¹¹⁶.

Невідомо, наскільки затрималися ці музиканти й актори в гетьмана Мазепи, який відзначався увагою і любов'ю до мистецтва; чи ж робив гетьман Мазепа якісь спроби організувати в себе театр, як це робив його тодішній покровитель – російський цар Петро I з 1702 року, тим більше, що Мазепа знав західноєвропейське сценічне мистецтво своєї доби з власних спостережень.

¹¹⁵ *Величко Самійло*. Літопис / Переклав з книжної української мови Валерій Шевчук. – К., 1991. – Т. 2. – С. 515.

¹¹⁶ Там само. – С. 517.

Загальновідомо, як у XVIII ст. з України масово систематично відбирали найталановитіших співаків до придворної хорової капели, порте з досліджень російських театрознавців стало відомо, що так звані півччі, тобто хорові співаки, були головними виконавцями в російських драматичних виставах у Петербурзі й Москві¹¹⁷. Дуже часто їм давали російські прізвища на зразок «Іванов», «Петров», але багато хто залишився й з українськими.

Маємо свідчення, що до персонального складу першої трупи «Російського театру для показу трагедій і комедій», який було відкрито в Петербурзі в 1757 р. згідно з указом імператриці Єлизавети Петрівни від 30 серпня 1756 р., входили українці – Я. Шумський прибув із засновником театру Ф. Волковим із Ярославля ще 1852 р. і залишився разом з ним у Петербурзі, чекаючи відкриття театру. Решта були взяті з числа придворних півчих: Євстафій Сечкархов (ясна річ, його справжнє прізвище було Січка), Федір Максимович, Прокофій Полтавцев, Павло Уманов (від назви міста Умань?), Григорій Стрельченков (додано закінчення «в»), Кузьма Пригорський. На одинадцять членів трупи – половина українців, якщо за російськими прізвищами «Попов», «Волков» не ховаються українці.

Співаків з України брали до своїх домашніх театрів могутні магнати. Коли Єлизавета Петрівна призначила гетьманом Лівобережної України Кирила Розумовського, то він разом зі своїм почтом привіз у 1751 р. з Петербурга до Глухова великий оркестр і акторську трупу, які діяли тут до ліквідації інституту гетьманства в 1764 р. й виїзду К. Розумовського з Глухова до Москви.

Першою виставою цієї трупи в гетьманському палаці була комічна опера «Ізюмський ярмарок», показана в грудні 1751 р. французькою мовою під назвою «La foire de Nizim». З репертуару драматичної трупи відомо, що в другій половині 40-х і на початку 50-х років XVIII ст. в Петербурзі та Глухові невідомі нам актори виставляли комедії Мольєра «Витівки Скапена» і «Вимушене одруження» в російських перекладах Василя Теплова, інші твори – у перекладах Григорія Теплова¹¹⁸.

Можливо, за сприятливих обставин гетьманський театр К. Розумовського в Глухові міг би стати початком українського національного професійного театру, на зразок російського в Петербурзі (1757) та польського у Варшаві (1765).

П.7. Російський театр в Україні. До XVIII ст. належать початки аматорського театру демократичних прошарків населення міст України. За свідченням генерального підскарбця Я. Марковича, якіс аматорські вистави відбувалися в 30-х роках XVIII ст. в Глухові. У своєму щоденнику Я. Маркович записав, що 7 квітня 1730 р. «у Міклашевського інспектор з дітьми виправляли комедію»¹¹⁹. Відомо також, що у фортеці Св. Єлизавети (згодом тут ви-

¹¹⁷ Старикова Л. Театр в России XVIII века: Опыт документального исследования. – М., 1997. – С. 30.

¹¹⁸ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. – Ленинград, 1977. – С. 27, 44, 45.

¹¹⁹ Маркович Я. Дневник генерального подскарбия Якова Марковича (1717–1767). – К., 1897. – Ч. 3. – С. 157.

нікло місто Єлисаветград) аматорський гурток російських офіцерів показав 1770 р. здійснену обер-комендантом фортеці В. Чертковим переробку комедії Ж.-Ж. Руссо «Кафе» під назвою «Кофейный дом». Ця комедія Руссо зазнала переробки й іншого російського автора в Україні. На титульному аркуші видання «Трактир, комедия, или Питейный дом, веселое игрище» (С.Пб., 1777) зазначено: «Переклала російською мовою панна NN, яка перебувала в одному з українських міст, де й комедію цю у тамтешньому театрі кілька разів було виставлено». Прізвище авторки – Н. Макарова-Неєлова, а місто, в якому відбулися вистави, – Кременчук.

З відкриттям у Харкові 1780 р. намісництва сюди переселилося багато дворян і чиновників, які прибули з різних місць, щоб посісти новозапроваджені посади. Серед інших розваг цього товариства у 80-х роках XVIII ст. з'явився й російський театр. Про репертуар, склад акторів цього театру нічого невідомо. Г. Квітка-Основ'яненко чув від старожилів, що під керівництвом відставного «дансера» (танцюриста) Санкт-Петербурзького театру Іваницького давалися, зокрема, балети, а точніше – дивертисменти. Гурток складався з двадцяти осіб самих харків'ян, з-поміж яких вирізнялася одна танцівниця – «малярівна» (тобто дочка маляра), яка захоплювала всіх спритністю й легкістю в танцях, а ще більше – привабливою зовнішністю. Через деякий час діяльність цього аматорського театру занепадала. Спорадичні спроби місцевих чиновників відновити діяльність аматорського театру в Харкові зводилися до поодиноких вистав і не переросли в регулярну діяльність як через відсутність приміщення, так і акторів, котрі б розумілися у своїй справі.

У 1791 р. під час успішного ярмарку, тобто десь 15–20 серпня, у переобладнаній прибудові до палацу, у якому згодом відкрився Харківський університет, виставою комедії «Неудачный примиритель, или Без обеда домой поеду» російського драматурга Я. Княжніна розпочав свою діяльність російський аматорський театр, який згодом переріс у професіональний. За акторів були молоді губернські чиновники з різних канцелярій та креслярні. У перші дні після відкриття театру з'явився «справжній актор» Дмитро Москвичов, який дебютував у виставі одноактної комедії «Князь-трубочист, трубочист-князь», переробленої з італійської комічної опери М.-А. Портогаллі. Надалі Д. Москвичов підготував ряд драматичних і музичних вистав: російські комічні опери «Мельник – колдун, обманщик и сват» О. Аблесимова (муз. Є. Фоміна), «Скупой» Я. Княжніна, комедії «Вздорщица» О. Сумарокова, «Так и должно» М. Вєрьовкіна, «Недоросль» Д. Фонвізіна, французькі комічні опери «Два охотника» і «Говорящая картина» (у перекладі тексту російською мовою).

На другому році існування театру до його складу вперше ввійшла жінка – молода дружина Д. Москвичова – харківська циганка Лизавета Гаврилова, яка виявилася талановитою драматичною актрисою і співачкою. Завдяки цьому театр показав російські комічні опери М. Хераскова «Добрые солдаты» і Я. Княжніна «Сбитенщик» (обидві – муз. Раупаха), «Несчастье от кареты» (муз. В. Пашкевича), М. Николева «Розана и Любим» (муз. Керцеллі), комедію А. Бухарського «Любовная ссора» та ін.

Спочатку вистави відбувалися щовівторка і щоп'ятниці, а згодом ще й у неділю та свята. У високоурочисті дні давали безплатні вистави для демокра-

тичних верств населення. Аматорська трупа, що складалася із шести акторів і трьох актрис, поступово переросла в напівпрофесійний театр. На казенному утриманні було два «вільних» актори і три «вільні» актриси.

На початку 1795 р. з Петербурга до Харкова прибув «відставний придворний актор» Т. Константинов, який перейняв керівництво театром на власне утримання, тобто став антрепренером. Трупа, що так і складалася з дев'яти осіб, цілком перетворилася на професіональну. Новий підприємець подбав про поліпшення декорацій, гардеробу. Трупа постійно працювала в Харкові, і з цього часу там почав свою діяльність російський професійний театр в Україні.

Репертуар театру було оновлено п'єсами, які виставлялися тоді на столичній сцені. Ішли драма «Честное слово» П. Зуброва, комедії «Нанина, или Победенный предрассудок» Вольтера (у перекладі І. Дмитревського), «Тщеславный, или Чего очень хочется, тому и верится» А. Волкова, «Хвастун» Я. Княжніна, якась трагедія «Бeverлей», п'єси «Счастливый волокита», «Менехми, или Близнецы», «Братом проданная сестра», а також комічні опери.

У листопаді 1796 р. діяльність так добре поставленого російського театру в Харкові припинилася через оголошення десятимісячного державного трауру в зв'язку зі смертю Катерини II. Трупа Т. Константинова розбрелася. Новий харківський губернатор О. Теплов розпорядився продати з аукціону декорації, гардероб, інше театральне майно, а приміщення, у якому виступав театр, через аварійний стан розібрати. Діяльність російського театру в Харкові відновлюється аж 1808 р.¹²⁰

Відомо, що в Києві з розпорядження губернатора протягом 1789–1790 років (можливо, пізніше) у царському палаці, названому в XIX ст. Маріїнським, влаштовувалися якісь російськомовні вистави для «благородного товариства», а наприкінці 1790 – на початку 1791 р. тут виступала італійська трупа¹²¹. Вистави, напевно, відбувалися у флігелі царського (тепер – Маріїнського) палацу, бо саме там виступав якийсь театр на початку 1798 р. (тобто на період щойно переведених з Дубна до Києва так званих контрактів)¹²².

Наприкінці XVIII ст. велике панство влаштовувало російськомовні аматорські театри у власних маєтках – не тільки в містах, а й у сільських резиденціях. Такий театр, наприклад, існував у маєтку князя С. Голицина в с. Козацьке (тепер – Звенигородського р-ну Черкаської обл.). У ньому брав участь (1797–1801) видатний російський поет і драматург І. Крилов. Тоді ж у поміщицьких садибах з'являються так звані кріпацькі театри, у яких талановиті народні самородки зазнавали нещадної експлуатації і знущань.

II. 8. Польський і австрійський німецькомовний театр в Україні. Домашні аматорські театри існували в палацах польських магнатів: театр гетьмана

¹²⁰ Квітка-Оснoв'яненко Г. Ф. История театра в Харькове // Квітка-Оснoв'яненко Г. Ф. Збр. тв.: У 7 т. – К., 1981. – Т. 7. – С. 90–98.

¹²¹ Капнист В. В. Собрание сочинений. – М.; Ленинград, 1960. – Т. 1. – С. 349, 350, 352, 358, 581.

¹²² Н. М. [Никандр Молчановский]. Публичные увеселения и позорища в Киеве сто лет тому назад // Киевская старина. – 1897. – Т. 56. – № 2. – С. 38, 39.

Вацлава Жевуського в Підгірцях (тепер – Бродівського р-ну Львівської обл.) у 1754–1767 роках; театр київського воєводи Станіслава-Щенсного Потоцького в Христинополі в 1761–1773 роках і в Тульчині в 1787–1803 роках та ін.

Упродовж 70–90-х років XVIII ст. виникають перші польські театральні антрепризи, які поширюють свою діяльність і на Правобережну Україну, виступаючи в Києві, Кам'янці-Подільському, Луцьку, Крем'янці, Бердичеві. У 1783–1784 роках в Дубні на Волині збудовано великий міський театр, де протягом 1785–1790 рр. виступав під час знаменитих дубнівських контрактів видатний діяч польського театру В. Богуславський із власною трупю.

Після переходу Східної Галичини у зв'язку з першим поділом Польщі до складу Австрійської імперії у Львів починають навідуватись австрійські німецькомовні трупи, зокрема, трупа Ф. А. Геттерсдорфа (1776, 1782–1795), Ф. Андраша (1780–1781), Й. Гільфердінга (1782–1785), К. Й. Тоскани (1787–1789), Г. Ф. Булли (1789–1794). З австрійськими трупами змагаються польські: А. і Т. Трусколяських (1780–1783), Ю. Межинського (1784–1788), В. Богуславського (1789). У 1795–1799 роках у Львові діє постійний німецько-польський театр під керівництвом В. Богуславського, який мав привілей з боку австрійського уряду.

Аматорські вистави у стінах Львівської української греко-католицької духовної семінарії 1794–1803 років відбувалися польською мовою.

Український театр другої половини XVII–XVIII ст. посів вагоме місце в історії української культури. Бароковий за своєю природою, він виріс на західноєвропейському культурному ґрунті, орієнтуючись на шкільні драми, що побутували в різних країнах Заходу. Саме театр, порівняно з іншими видами мистецтв, найповніше виявляв барочність, оскільки він синтезував живопис, архітектуру, музику, танець, поетичне слово, пластику рухів і жестів актора. Як слушно відзначає російська дослідниця Л. О. Софронова, «театр учинив, можна вважати, переворот у культурі, оскільки наважився поєднати рекреативну і дидактичну функції, мистецтво і педагогіку. Українська культура багато чим зобов'язана шкільному театрові, бо він сміливо поєднував у межах одного тексту жартівливе і серйозне, високе і буденне»¹²³. Український шкільний театр був значною мірою залежний від своїх джерел – народних звичаїв та ігор, церковних обрядів. Він впливав і на розвиток народної драми – так званого фольклорного театру (в обох його варіантах – ляльковому й живому). При шкільному театрі другої половини XVII – першої половини XVIII ст. існувала інтермедія – попередниця української комедії в новому українському театрі початку XIX ст.

Український професійний театр на Лівобережній Україні під протекторатом Російської імперії ще не міг з'явитися в другій половині XVIII ст., як не міг з'явитися і на Правобережній Україні та в Східній Галичині в умовах польського, а згодом – австрійського панування.

¹²³ Софронова Л. А. Старинный украинский театр. – М., 1995. – С. 296.

РОЗДІЛ III

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ВПРОДОВЖ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ – 70-х РОКІВ XIX СТОЛІТТЯ

III. 1. Початки нового українського театру – професійного й аматорського (перша половина XIX ст.). Власне, про український театр на початку XIX ст. допоки говорити не доводилося, оскільки в той час його не було. Ідеться про іншомовне театральне мистецтво на українській етнічній території, основні тенденції розвитку якого були закладені впродовж останніх десятиріч XVIII ст. Адже після ліквідації шкільного театру в Києво-Могилянській академії та Харківському, Чернігівському й Переяславському колегіумах (60-ті рр. XVIII ст.) театральне життя на території України, що перебувала під владою Росії, тобто на Лівобережній Україні, надовго завмерло, а після ліквідації Запорозької Січі (1775), коли набувала обертів русифікація України, про появу нового українського театру, як і нової літератури на основі народної мови, ще не йшлося. Набагато гіршим було становище на Правобережній Україні, яка належала Польщі. Приєднання Галичини до Австрійської монархії (1772) не послабило польського гніту в духовній сфері, а тільки – на правах пріоритетності – додало австрійський німецькомовний фактор. Умови існування української культури на тій території Правобережної України, яка до третього поділу Польщі (1795) залишалася в межах цієї обкраяної держави, ніяк не поліпшилися. Мало що змінилося й після переходу цих земель у російське підданство, тому що впродовж багатьох десятиліть польські культурні впливи були панівними, а спротив їм чинився, певна річ, за рахунок російської освіти і культури, що, як і в Польщі, були зорієнтовані на західноєвропейські моделі.

Геополітична ситуація, що склалася на українській етнічній території, певною мірою відображала й ситуацію театральну. Щодо цього цінні розмірковування І. Франка: «Коли отак у Росії і Польщі, хоч на чужих взірцях, звільна виростала власна національна драма [...], Русь-Україна найшлася в зовсім некорисних обставинах. Геройські, хоч безплідні зусилля козацьких воєн вичерпали на довгий час силу нації: опізнили її духовий розвиток. Розділи Польщі при кінці XVIII віку не принесли наразі користі для розвою

України, а противно, відірвавши від неї Червону Русь, поклали нову перепону одноцільному розвоєві національному, перепону, що мусила з часом збільшуватися в міру того, як розвій політичних інституцій, шкіл і літератури в Австрії і Росії розходився в різні боки. От тим-то й вийшло, що хоча від кінця XVIII ст. і українці, відкликаючись на віяння часу і потреби суспільності, почали й собі ж творити нову літературу на народній мові і пройняту новочасними гуманними та просвітніми ідеалами, ся література була дуже слаба, довгий час вважалася прищипкою літератури російської і, певно, тільки яко така й була толерована. [...] В Галичині, слабосилій, темній та вбогій, до самого 1848 року діло стояло ще гірше. [...] Оті відмінні колії розвою, може, найдосадніше виявилися на полі драматичної літератури як роду творчості найбільше сложного і найбільше чуткого на всі духові і політичні течії, які відбуваються серед даної суспільності»¹.

Російські й польські професіональні трупи і палацово-поміщицькі театри на Лівобережній і Правобережній Україні. На тій українській етнічній території, що з 1795 р. перебувала у складі Російської імперії і яку згодом у нашій історіографії прийнято було називати Наддніпрянською або Східною Україною (на відміну від Галичини, Буковини й Угорської Русі, котрі у XX ст. дістали описову назву «західноукраїнські землі»), професіональні трупи з'явилися на двох протилежних полюсах. У Харкові того ж (1795) року було створено російську професіональну трупу під керівництвом відставного придворного актора з Петербурга Трохима Константинова. Проте цьому першому професіональному, та ще й постійному театрові не судилося довге життя в Україні: у зв'язку зі смертю цариці Катерини II в листопаді 1796 р. на цілий рік було оголошено державний траур, а отже, заборонялися публічні розваги, до яких небезпідставно було зараховано й театр. Це спричинило занепад російського професіонального театру в Харкові аж до 1808 р.

Щодо Києва, то збереглися скупі відомості про гастролі на початку 90-х років XVIII ст. якоїсь італійської трупи і про аматорські російськомовні вистави, що відбувалися у флігелі царського палацу, який згодом дістав назву «Маріїнський палац». Поштовхом до організації в Києві регулярних виступів професіональних труп стало перенесення сюди царським урядом із м. Дубна на Волині так званих контрактів, тобто ярмарків міжнародного значення, на яких виступали польські трупи. Перший такий ярмарок у Києві відбувся в січні 1798 р., якраз через рік після закінчення державного трауру в Росії. Щоправда, про те, як саме трупи гастролювали тут протягом перших трьох років, відомостей немає.

Тим часом на крайньому заході імперії, неподалік від австрійського кордону, у Кам'янці-Подільському (колишньому центрі Подільського воєводства в Польській Республіці), який залишався центром новоутвореної Подільської губернії в Російській державі, у 1798 р. виникає привілейований царем Павлом I постійний театр на чолі з польським актором Антоном Змієвським (Жмійовським). У 1800 р. посаду директора театру обійняв інший польський актор і драматург – Ян-Непомуцен Камінський, а А. Змієвський став керівником польського палацового театру Станіслава-Щенсного Потоцького в

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 310.

Тульчині на Поділлі. У 1805 р., коли в Києві за проектом відомого архітектора Андрія Меленського було збудовано перше театральне приміщення, А. Змієвський став керівником польської трупи, яка налічувала 23 особи; її репертуар складався з популярних у той час комедій, комічних і «чародійних» опер. Серйозні драми популярних німецькомовних драматургів А. Коцебу та А. Іфланда переконували глядачів, що слуги з повагою ставляться до панів і добро здобуває перемогу. Прикметно, що трагедію В. Шекспіра «Гамлет» в перекладі Я.-Н. Камінського виставляли не з оригіналу, а з німецької переробки Л. Шредера.

У 1804 р. в молодому м. Одесі зароджується російське театральне життя. Легендарний градоначальник Одеси (з 1805 р. – генерал-губернатор Новоросійського краю) А.-Е. дю Плессі Рішельє ініціював будівництво міського театру. У 1809 р. було закінчено спорудження першої театральної будівлі, зведеної за проектом відомого петербурзького архітектора Т. де Томона під наглядом одеського міського архітектора Фраполі. Поки в 1807–1809 роках тривало будівництво театру, в Одесі виступала польська трупа Я.-Н. Камінського, яка переїхала з Кам'янця-Подільського. З 1810 р. на сцені одеського театру виступає російська трупа І. Фортунатова з Москви. Починаючи з 1812 р., в Одесі до кінця XIX ст. міцно утверджуються італійські оперно-балетні трупи.

Важливою віхою в процесі виникнення постійних російських театрів в інших містах України виявився 1808 р.: саме цього року відновлюється регулярна діяльність приватних антреприз у Харкові, приватні театри розпочинають свою роботу в Полтаві, Катеринославі, Херсоні, польський театр – у Житомирі, а згодом – у Бердичеві.

У підвладній Австрії Галичині, передусім у її адміністративному центрі Львові, з 1776 р. виступали німецькі, а з 1780 р. – польські мандрівні трупи. У 1787 р. у Львові було збудовано перше постійне театральне приміщення. Незважаючи на державний кордон між Австрією і Росією, саме зі Львова польські трупи навідувалися до Кам'янця-Подільського і навіть до Києва та Одеси.

Про всебічне висвітлення діяльності російських, польських і німецьких театрів в Україні в XIX ст. нам не йдеться, оскільки предметом уваги є передусім український національний театр як складник української культури. Проте не слід оминати найважливіші факти діяльності російських і польських труп до 60-х років XIX ст., адже в цей час у їхньому середовищі поряд із російськими й польськими виставами стали з'являтися українські.

Кінець XVIII – початок XIX ст. позначені виникненням в Україні садибних театрів великих землевласників. Це були польськомовні на Правобережній і російськомовні на Лівобережній і Південній Україні домашні аматорські театри, до роботи в яких залучалися як окремі кріпаки, так і великі кріпацькі трупи. На підвладній Польщі Правобережній Україні такі театри існували при дворах магнатів. Ролі виконували представники родин цих вельмож і їхні дворові люди. Виставляли твори західноєвропейських драматургів, а також польські п'єси, написані самими власниками театрів. Театри з'явилися на власне польській етнічній території, а також на так званій литовській, проте були такі театри і в Україні. У Руському воєводстві, а саме в його адміністративному центрі – Львові, у 50–60-х ро-

ках XVIII ст. польський коронний гетьман Вацлав Жевуский мав власний театр; він же в цей самий період утримував театр і в с. Підгірці (тепер – у Бродівському р-ні Львівської обл.), де грали комедії і трагедії пера самого Вацлава Жевуського. Крім того, на підлеглий Польщі українській етнічній території існувало чимало поміщицьких театрів. У містечку Кристинополі (тепер – м. Червоноград Львівської обл.) у 1761–1773 рр. театр Францішка-Салезія Потоцького виставляв балети та опери; у с. Крисовичі (тепер – у Мостиському р-ні Львівської обл.) у 1788 р. давали виставу на честь графині Мнішек. У Волинському воєводстві, а саме в м. Дубно (тепер – Рівненська обл.), у 1784–1787 рр. замковий театр мав князь Міхал-Єжи Любомирський; у м. Горохові (тепер – районний центр Волинської обл.) у 1777 р. грали французьку виставу на честь Міхала Вієльгорського. У с. Тучин (тепер – у Гошанському р-ні Рівненської обл.) наприкінці XVIII ст. відбувалися аматорські вистави в маєтку воєводи Міхала Валевського; у містечку Вишнівець (тепер – у Збараському р-ні Тернопільської обл.) у палаці Міхала-Єжи Мнішека в травні 1787 р. була зіграна п'єса для короля Станіслава Августа Понятовського, який повертався з Канева. У цьому театрі йшли польські й французькі комедії та балети, зокрема «Кава» А.-К. Чарторизького і «Марнотравний син» Вольтера. У Подільському воєводстві, а саме в с. Райківці (тепер – у Хмельницькому районі Хмельницької обл.), у маєтку камінського каштеляна Онуфрія Морського в 1782 р. також відбувалися вистави; у с. Славути (тепер – у Вінковецькому р-ні Хмельницької обл.) у 1783–1784 рр. діяв театр князя Сангушка. У Брацлавському воєводстві, у м. Тульчині (тепер – районний центр Вінницької обл.) Станіслав-Щенсний Потоцький у 1787 р. збудував «опернгауз», у якому давалися драматичні й оперні вистави до початку XIX ст. У Київському воєводстві в м. Радомишлі (тепер – районний центр у Житомирській обл.) у палаці римо-католицького митрополита Ясона Смогожевського в 1782–1786 рр. відбувалися аматорські вистави; у містечку Романові (тепер – районний центр Держинськ Житомирської обл.) житомирський староста Ян-Казімеж Ілінський і його син Юзеф-Август Ілінський створили чудовий оркестр із селян-кріпаків (близько 100 осіб), театр там існував з кінця XVIII ст. до 1819 р.

У більшості цих аматорських театрів грали й професійні польські та іноземні актори. Аматорами поряд зі шляхтичами були також кріпаки. Оскільки всі перелічені садиби розташовувалися в оточенні переважно українських сіл, то серед аматорів, безсумнівно, була значна кількість українських селян. На жаль, не спопуляризовані історичні документи, які б зберегли нам імена цих виконавців. Але можна припустити, що українське населення через ці аматорські театри також прилучалося до театральної діяльності. Імовірно, найталановитішим із них пощастило стати польськими професійними акторами: хтось потрапив на сцену Театру Народового у Варшаві, хтось увійшов до польських мандрівних антреприз під сценічними псевдонімами, яких ми не знаємо. Адже тепер нам достеменно відомо, що до хорової капели в Москві та Петербурзі роками, десятиліттями й століттями рекрутували співаків з України. Вони ставали оперними співаками і драматичними артистами Російського театру, заснованого в 1757 р. в Петербурзі, та інших імператорських театрів Петербурга та Москви. Рідко хто виступав під власним ім'ям,

бо здебільшого прізвища перекручували за російським зразком. Те саме спостерігалось й у Польщі.

Домашні театри існували в маєтку князя С. Голіцина в с. Козацьке (1797–1801; тепер – Звенигородського р-ну на Черкащині; у діяльності театру брав участь домашній учитель – російський поет і драматург І. Крилов); у садибі поміщиків Квіток у с. Основа (1799–1801; тепер – у межах Харкова; тут розпочав свою театральну діяльність видатний згодом драматург Г. Квітка-Основ'яненко); у маєтку князя М. Голіцина в українському с. Юнаківка колишньої Курської губернії (тепер – Російська Федерація; тут 1810 р. український поміщик князь П. Мещерський своєю реалістичною грою в російськомовній виставі справив велике враження на присутнього молодого актора М. Щепкіна); у садибах графа Д. Трошинського в с. Кибинці (тепер – Миргородського р-ну Полтавської обл.) та с. Ярьєски (тепер – Шишацького р-ну Полтавської обл.) робота театру поділялася на два періоди: приблизно 1812–1814 рр. та 1822–1825 рр.; тут виконувалися й українські п'єси Василя Гоголя-Яновського (батька М. Гоголя), який був не тільки управителем маєтків свого пана, а й керівником домашнього театру); у садибі Галаганів у с. Сокиринці Прилуцького повіту Полтавської губернії (тепер – Срібнянського р-ну Чернігівської обл.; кінець XVIII – 40-і роки XIX ст.). Кріпацькі трупи існували в садибах Д. Ширая в українському с. Спиридонова Буда колишнього Новозибківського повіту Чернігівської губернії (1798–1809; тепер – Брянська обл. Російської Федерації); до 1849 р. в садибі В. та І. Хорватів в українському с. Головчин (тоді – Грайворонського повіту Курської губернії, тепер – Белгородська обл. Російської Федерації). Оскільки власники кріпацьких театрів утримували й симфонічні оркестри, то, крім драматичних, давалися оперні вистави. Деякі кріпацькі трупи в середині XIX ст. лягли в основу професіональних антреприз.

Думка про можливість розвитку української драматургії виникала ще наприкінці XVIII ст. Опанас Лобисевич, автор вільного бурлескно-трагедійного перекладу однієї з еклог «Буколік» Вергілія під назвою «Вергілієві пастухи в малоросійській кобеняк перевдягнені», у листі до українського філософа й письменника, автора шкільної драми «Воскресеніє мертвих» та низки інтермедій Георгія Кониського просив надіслати йому до Петербурга українські інтерлюдії Ханського або власні для надрукування їх: «Да изидет во свет, да даст величие отечеству своему наш Плавий, наш Мольер, если что не более»². Прикметно, що О. Лобисевич виділив саме інтерлюдії (або інтермедії), які, на відміну від серйозних шкільних драм, що писалися книжковою літературною мовою, «під корою просторіччя зберігали кошовності думок», а отже, могли стимулювати подальший розвиток української драматургії, українського театру.

Однак ще до виходу у світ «Энеиды, на малороссийский язык переложиванной И. Котляревским» (1798) висловлювалися думки, що писати на

² *Петров Н.* Один из предшественников И. П. Котляревского в украинской литературе XVIII века Афанасий Кириллович Лобисевич // Сборник по славяноведению. – С.Пб., 1904 (отдельный оттиск). – Вып. 1. – С. 6.

серйозні теми українською мовою не можна. Оскільки «Енеїда» витримана в бурлескно-трагестійному стилі, її поява не припинила суперечок на цю тему.

Історичну роль у становленні нового українського театру в ХІХ ст. відіграла своєрідна вісь Харків – Полтава. Нещодавно з архівних документів стало відомо, що в 1808 р. один з акторів польської трупи Я.-Н. Камінського, яка виступала в Одесі, а саме Юзеф (у Росії – Осип Іванович) Калиновський, із групою акторів цієї трупи з'явився у Полтаві, де, беручи участь у російськомовних виставах, пробув до 1812 р., а потім перебрався до Харкова. У 1816 р. в Харкові співвласником цієї трупи стає німець Йоганн (у Росії – Іван Федорович) Штейн. Того самого року до неї приєднується група російських акторів з курського театру, а серед них – молодий талановитий актор М. Щепкін, якому судилося визначна роль основоположника сценічного реалізму не тільки в російському, а й у новонародженому українському театрі.

Відомо, з яким розчаруванням сприйняв М. Щепкін перший побачений ним у Харкові спектакль «Дон Жуан», як саркастично писав він у своїх «Записках» про примітивну сценічну «машину», про такі ж розмиті дощем декорації, про характер О. Калиновського та всієї трупи. Г. Квітка пізніше згадував: «Ми всі, які не бачили далі провінційних театрів, у Щепкіні почали розуміти, що є і яким має бути актор...»³.

У цей час порушуються питання про розвиток української літератури, української мови. У драматургії з'являються перші спроби, поки що двомовні, тобто українські мовні партії виконують лише окремі персонажі. До цього періоду належить діяльність першого харківського драматурга Василя Масловича (1793–1841), п'єси якого, однак, не стали фактами театрального процесу. Його твори не публікувалися, тексти їх загубилися, але важливим є те, що опера-водевіль «Дровосек» (приблизно 1810 р.; очевидно, адаптація французької комічної опери «Дроворуб, або Три побажання» на лібрето Ж.-Ф. Гішара і Н. Касте за казкою Ш. Перро, музика Ф.-А. Філідора, паризька прем'єра якої відбулася 1763 р., у російському перекладі В. Левшина показана вперше в Москві в 1787 р.) була двомовною: «малороссийские лица» розмовляли українською.

У 1816 р. І. Штейн у Харкові побудував нове театральне приміщення, яке простояло до зруйнування його 1841 р. У 1817 р. О. Калиновський переїхав до Калуги, а І. Штейн став одноосібним антрепренером харківської трупи. Г. Квітка згадував про трупу Штейна: «Акторів та актрис з ролями, окрім тих, що виходять на кілька слів, було понад сорок; балет складався з двадцяти осіб; оркестр був чудовий, перший у всіх тутешніх губерніях. Штейн не думав про свої вигоди, не турбувався про нагромадження капіталу, але всі кошти, які надходили від вистав, та ще й до того позичені, використовував на поліпшення своєї трупи і на пристойну постановку п'єс»⁴.

На трупу І. Штейна звернув увагу новопризначений на посаду Малоросійського генерал-губернатора, якому підлягали Полтавська і Чернігівська губернії, М. Рєпнін, зять останнього українського гетьмана Кирила Розумов-

³ Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів: У 7 т. – К., 1977. – Т. 7. – С. 102.

⁴ Там само.

ського. На його пропозицію у 1818 р. трупа Штейна, однак без нього самого, переїхала з Харкова до Полтави.

До «директорії» полтавського так званого вільного театру, який давав вистави російською мовою (1818–1821), входили колишні актори курського театру П. Барсов, М. Городенський та М. Щепкін. Головним директором театру було призначено І. Котляревського, уже знаного на той час українського поета, автора поеми «Енеїда». Саме полтавському театрові належить історична роль у становленні професійного українського театру. Власне з нього почалася діяльність російсько-українських труп, що поряд з виставами російською мовою давали також вистави українською.

Друга спроба створення двомовної п'єси належить перу відомого російського драматурга й театрального діяча Олександра Шаховського. Його п'єса – «анекдотическая опера-водевіль в одном действии» «Казак-стихотворец» (1812), аранжована російськими та українськими народними піснями, виставлялася спочатку на аматорській сцені в Петербурзі, а згодом на сценах імператорських театрів у Петербурзі та Москві. П'єса, що спотворювала характер та побут українського народу, була показана 1817 р. й у Харкові, де одержала негативну оцінку критики⁵. У Полтаві вона йшла в 1818–1821 рр. в редакції, здійсненій І. Котляревським, а роль Грицька М. Щепкін провадив гарною українською мовою. Передова інтелігенція справедливо відзначала антинародність п'єси. Однак цей перший у російській драматургії водевіль об'єктивно мав і певне позитивне значення: він був прикладом для драматургів, які почали вводити українську мову до своїх п'єс, що, властиво, певною мірою стимулювало появу української драматургії. Наприклад, з 1814 р. в Петербурзі та з 1817 р. в Москві йшла одноактна п'єса «Марфа и Угар, или Лакейская война» А. Корсакова (переробка з французької п'єси Ж.-Б. Дюбуа), у якій роль Угара виконувалась українською мовою, принаймні М. Щепкін з 1818 р. грав по-українському. М. Щепкін виконував також роль «учителя-малоросіянина» у виставі одноактної комедії «Опыт искусства» Н. Судовщикова; у січні 1817 р. в Петербурзі та в жовтні 1817 р. в Москві вперше було виставлено оперу-водевіль на одну дію «Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме» П. Семенова. У 1817–1821 рр. її також давали в Харкові та Полтаві за участю М. Щепкіна. Дія розгортається в невеликому містечку на Волині. У водевілі співають українські пісні, деякі мовні партії написані українською мовою.

Російсько-українські та польсько-російсько-українські професійно-літературні трупи. Українські вистави на сценах імператорських театрів у Москві та Петербурзі. Виникнення українського професійного театру. Наявність двомовних п'єс у репертуарі харківського та полтавського вільних театрів могла спонукати І. Котляревського взятися за драматургію, щоб довести, на що здатна українська мова в театрі. Як зауважив Сергій Єфремов, обидві п'єси Котляревського – «тенденційні, бо написав він їх на те, щоб у художній формі дати апологію українського народу перед недотепною карикатурою й образливими вигадками Шаховського та інших писак, що не цурались, писав проф. Дашкевич, “модного в то время осмеивания малорос-

⁵ Украинский вестник. – 1817. – Ч. 8. – Кн. 12. – С. 365–370.

сов”. Сліди обурення авторового проти такої дивовижної моди знаходимо і в самих п'єсах Котляревського»⁶. Устами героя п'єси «Москаль-чарівник» автор захищає гідність української нації від принизливих висловлювань, поширених і в побуті, і на сторінках російської преси.

Поява на сцені полтавського вільного театру в 1819 р. двох «малоросійських опер» – «Наталка Полтавка» (опублікована 1838 р., а фактично – 1839 р.) та «Москаль-чарівник» (опублікована 1840 р.) – мала епохальне значення. Публікуючи із запізненням на двадцять років текст «Наталки Полтавки», відомий тоді український поет, а згодом російський філолог-славист Ізмаїл Срезневський писав, що ця п'єса була не тільки «одним з перших книжно-народних творів України, а й разом з тим першим збірником пам'яток української народності; можна сказати, пробудила її й донині залишається дороговказом майже на всі найважливіші сторони, з яких потрібно вивчати українську народність»⁷. Але головне значення цих п'єс у тому, що вони відкрили історію українського національного професійного театру.

Жанрове визначення п'єс – «малоросійская опера», що виводилась із французької «комедії в водевілях» кінця XVII – першої половини XVIII ст., перетвореної в 60-х роках XVIII ст. у власне комічну оперу, тобто музично-драматичний жанр, у якому розмовний діалог і музика утвердилися на паритетних засадах, – і походить від поширеної в 60–90-х роках XVIII ст. і на початку XIX ст. французької комічної опери, яка зазнала певної трансформації в інших європейських країнах, зокрема в Австрії та Росії. Увівши до своїх п'єс злободенний матеріал, І. Котляревський, завдяки тій простоті й життєвій правді, якою просякнуті обидва його твори, перевершив тогочасну штучну, неприродну російську комічну оперу.

Не відкидаючи наявності елементів сентименталізму в «Наталці Полтавці», більшість дослідників уважає, що «чутливість» героїв п'єси залежить не від схильності автора до цього художнього напрямку, а є відображенням українського народного характеру, має народнопісенну основу.

«Малоросійская опера» на одну дію «Москаль-чарівник» має багато спільного із французькою комічною оперою «Солдат-чарівник» Л. Ансома (1761). В основу сюжету п'єси покладено побутовий конфлікт, відображений у низці народних оповідань, казок та сатиричних пісень різних країн про подружню невірність дружини. Однак І. Котляревський не повторив жодного сюжету, розробленого іншими авторами.

П'єси І. Котляревського стали першими творами нової української драматургії, що спиралися на традиції так званого просвітницького реалізму. Вони заклали основи українського театру, розвиток якого, оминувши класицизм та сентименталізм, одразу пішов шляхом романтизму і реалізму.

Широке використання народної пісенності в сюжетних ситуаціях, мотивах, характеристиці героїв, мовних партіях дійових осіб, включення пісні до структури драматичних творів І. Котляревського сприяло вираженню осо-

⁶ *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К., 1918. – С. 100.

⁷ Український збірник за 1838 г. – X, 1838. – Кн. 1. – С. 6. (Цей збірник насправді вийшов друком у 1839 р.)

бливого жанру побутової та соціально-побутової драми в українській драматургії наступного періоду. Тут також були закладені основи музичної стихії українського театру, вона стала одним з основних його напрямів – сформувався особливий театральний жанр музично-драматичної вистави в українському театрі.

Вистави «Наталки Полтавки» та «Москаля-чарівника» І. Котляревського в полтавському театрі в 1819 р. знаменували зародження професіонального українського театру. Полтавська трупа з російської мимоволі перетворилася на російсько-українську. А Михайло Щепкін (1788–1863), українець по матері, став першим українським професіональним актором. Він з дитячого віку гарно володів українською мовою, бо виростав в українському селі на українсько-російському порубіжжі. М. Щепкін був першим виконавцем ролей виборного Макогоненка в «Наталці Полтавці» та Михайла Чупруна в «Москалі-чарівнику» і продовжував виконувати їх упродовж усього життя, виступаючи на сценах імператорських московських і петербурзьких театрів.

Вистави п'єс І. Котляревського в полтавському театрі глядачами міста та його околиць сприймалися з ентузіазмом, вони також мали успіх під час гастролей трупи на ярмарках у Харкові, Чернігові, Ромнах, Кременчуці. Однак з часом, через те, що більшість місцевих жителів уже переглянула спектаклі, відвідування театру знизилося, і до кінця 1821 р. він змушений був припинити своє існування.

М. Щепкін з кількох акторів та актрис трупи, що розпалася, сформував нову і в січні 1822 р. приїхав з Полтави до Києва. Після закриття так званого Контрактового ярмарку наприкінці лютого 1822 р. трупа М. Щепкіна перестала існувати, а він з кількома артистами приєднався до харківської трупи І. Штейна. Вони гастролювали в Тулі й на Роменському ярмарку, де М. Щепкіна помітили представники Контори московських імператорських театрів і тут же 1822 р. запропонували перейти на московську сцену. М. Щепкін назавжди залишився актором російського імператорського театру в Москві, однак ніколи не переставав грати українські ролі мовою оригіналу в п'єсах І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка ні в Москві, ні будь-де.

Обмеження кількості п'єс українською мовою перешкоджало розвитку українського професіонального театру. І. Котляревський після двох п'єс, написаних 1819 р., більше не виступав як драматург, а після розпаду полтавського театру 1821 р. відійшов від театральної діяльності.

У цей час О. Шаховський знову виступає з п'єсою, у якій виводить українські характери і використовує українську мову. Він пише «анекдотический водевіль в І действии» «Актёр на родине, или Прерванная свадьба» (переробка з французької комедії Ж.-Т. Мерля та Н. Бразье). Ця п'єса, як і попередня, спотворено відображала характер українців. У 1820–1824 рр. водевіль виставляли в імператорських театрах у Петербурзі та Москві. Невдовзі після петербурзької прем'єри в журналі «Сын отечества», близькому до декабристських кіл, з'явилася рецензія «Про виставу в бенефіс пані Велберхової», де автор, котрий приховався за криптонімом «Г.», писав: «Для чого примушують на нашому театрі ламати малоросійську мову? Нам вона неприємна своєю незрозумілістю, а малоросіян дратує несхожістю з їхнім наріччям. Приємним

голосам малоросійських пісень не бракуватиме нічого при російських словах»⁸. З критикою водевілю на сторінках журналу «Сын отечества» виступив представник декабристського табору критик Орест Сомов⁹, який відзначав «исковерканное наречие» та закінчував статтю питанням: «Какая же была необходимость сочинителю писать на таком языке?». Щоправда, в обох висловлюваннях відчувається не так захист української мови, як російського глядача, вуха якого, мовляв, прагнуть російської.

В І. Котляревського був сучасник – Василь Гоголь (1777–1825), батько Миколи Гоголя – управитель маєтку відомого царського сановника Д. Трощинського в с. Кибинці Миргородського повіту Полтавської губернії. Там він організував домашній театр коштом магната (1812–1813 та 1822–1825 рр.). Для цього театру В. Гоголь написав декілька п'єс. Проте зберігся повний текст лише однієї з них: комедії на одну дію (яку досить часто називають водевілем тільки з тієї причини, що вона одноактна) «Простак, или Хитрость женщины, перехитренной солдатом» (нею в першій половині XIX ст. була започаткована традиція писати російською мовою назви українських п'єс і тексти всіх ремарок). Зміст іншої комедії «Собака и овца» коротко виклав Пантелеймон Куліш зі слів дружини драматурга. Проте ці п'єси не вийшли за межі кибинського домашнього театру, не стали фактами професійного сценічного мистецтва. Комедія «Простак» (уперше опублікована після смерті автора в 1862 р.) згодом іноді з'являлась у репертуарі українських труп, однак не могла конкурувати з «Москалем-чарівником» І. Котляревського (хоча, на думку багатьох дослідників, щодо часу появи досі суперничає з обома п'єсами І. Котляревського).

У Києві з осені 1822 р. до літа 1829 р. постійно виступала польська трупа Олександра Ленкавського (також гастролювала в Херсоні та Одесі). Збереглися програми київських спектаклів за 1823 і 1827 рр., які дають уявлення про її репертуар та акторський склад. Це здебільшого польські актори, котрі разом з О. Ленкавським відокремилися від колишньої київської трупи А. Змієвського, багато хто раніше працював у інших польських трупах, що діяли в Житомирі, Кам'янці-Подільському, Львові і навіть у Кракові та Варшаві. У ці роки тут були Людвик Млотковський, Петро Рекановський, Карл Зелінський, які згодом, у 30–50-х роках XIX ст., стануть відомими театральними діячами, антрепренерами мандрівних російсько-українських труп. Репертуар польської трупи О. Ленкавського становили переважно переклади та переробки німецьких і французьких п'єс та опер, а також твори польських драматургів, зрідка давалися спектаклі російською мовою (комічні опери, комедії). У 1823 р. трупа О. Ленкавського двічі представляла нову оперу на дві дії «у багатьох явах українською мовою», як зазначалося в афішах, під назвою «Українка, або Зачарований замок». Текст цього твору, відомий з 1815 р., досі не опублікований і лише нещодавно став відомий його автор – польський актор і драматург Юзеф Мілевський, який виступав у польських трупах у Білорусії та в Україні, зокрема в Києві. Автором музики був польський композитор Сарнецький.

Один лише раз виставлялася драма згадуваного польського драматурга, актора та антрепренера Яна-Непомуцена Камінського «Олена, або Гайдама-

⁸ Сын отечества. – 1820. – Ч. 59. – № 4. – С. 183.

⁹ Там само. – 1822. – Ч. 80. – № 12. – С. 309.

ки на Україні» (1819), яка спотворено відображала гайдамацький рух на Правобережній Україні в другій половині XVIII ст. Ця п'єса була переробкою драми німецького письменника Теодора Кернера «Гедвіг, наречена бандита» з життя італійських розбійників.

У першій половині 1826 р. Харків відвідала мандрівна трупа Данила Жураховського. Улітку цього ж року вона виступала в Єлисаветграді (нині – м. Кіровоград), де як драматичний актор дебютував майбутній видатний російський оперний співак Осип Петров. З Єлисаветграда Д. Жураховський переїхав до Миколаєва і застав там трупу І. Штейна, під керівництвом якого вони об'єдналися.

У липні 1829 р., під час виступів трупи І. Штейна на Іллінському ярмарку в Ромнах, сюди вперше після виходу з цієї трупи (1823) приїздить М. Щепкін. Він виконує українські ролі Грицька в «Козаке-стихотворце» О. Шаховського й Чупруна в «Москалі-чарівнику» І. Котляревського. Можна припустити, що виставляли також «Наталку Полтавку», оскільки І. Котляревський просив полтавського полцімейстера І. Манжоса зобов'язати Штейна: «...щоби він ні на якому театрі опери “Полтавка” ані жодного іншого мого твору не грав і не випустити його, Штейна, з Полтави, доки не розрахується зі мною за виставлення в різних містах моєї опери близько десяти років»¹⁰. Таким чином, І. Штейн, імовірно, був єдиним антрепренером, котрий володів рукописними текстами тоді ще не опублікованих перших п'єс української драматургії, а отже, і єдиним, хто міг популяризувати ці твори зі сцени задовго до їх опублікування (відповідно 1839 і 1840 рр.).

На кінець 20-х років XIX ст. Штейн стає найвизначнішим театральним підприємцем, він тримає трупу в Харкові (до лютого 1836 р.), Курську (1825–1832), Києві (1830–1835). За неповними відомостями, трупа І. Штейна гастролює в інших містах України: Одесі (1827–1828 і 1836), Ромнах (щороку в період Іллінського ярмарку), де народився Д. Жураховський. У Харкові в ній працювали згадані вище Людвик Млотковський, Карл Зелінський, Данило Жураховський, Іван Дрейсіг; у Курську дебютували Карпо Соленик і, можливо, Любов Острякова, відома згодом як Любов Млотковська. Усіх їх прийнято вважати однаково як українськими, так і російськими акторами.

У 1834 р. київська місцева влада домоглася заснування у своєму місті постійного театру. Завдяки цьому трупа І. Штейна перейшла на утримання дирекції київського постійного театру, а колишній її антрепренер став платним режисером цього театру. У репертуарі трупи поряд із російськими та перекладеними російською мовою західноєвропейськими п'єсами йдуть перші українські п'єси «Наталка Полтавка» та «Москалі-чарівник» І. Котляревського, двомовні (російською та українською) «Марфа и Угар, или Лакейская война» А. Корсакова, «Казак-стихотворец» О. Шаховського, «Удача от неудачи, или Приключение в жидовской корчме» П. Семенова, «Опыт искусства» Н. Судовщикова, «Шельменко – волостной писарь» Г. Квітки-Основ'яненка, «чародійна» опера «Українка, або Зачарований замок» Ю. Мілевського (польською та українською). Паралельно з російськими йшли спектаклі польською мовою. Утримання трупи київського постійного театру за рахунок міста спе-

¹⁰ Котляревський І. Повне зібрання творів: У 2 т. – К., 1953. – Т. 2. – С. 88.

ціально заснованою для цього дирекцією не виправдалося, і через певний час вона змушена була передати трупу як антрепризу І. Штейнові. Наприкінці лютого 1835 р. він звернувся до київської театральної дирекції з проханням розірвати контракт про утримання ним київського театру, посилаючись на погане відвідування спектаклів. Незабаром він від'їхав до Харкова, де керував трупою ще рік – до лютого 1836 р., після чого переїхав зі своєю трупою до Єлисаветграда. На цьому завершилася театральна діяльність І. Штейна. Трупа перейшла до антрепренера Єрохіна і продовжувала свої виступи на півдні України та в Бессарабії. У липні 1837 р. в її складі гастролював М. Щепкін. Згодом цю трупу очолив Д. Жураховський, котрий прославився своєю хоробрістю як керівник театру: у Севастополі в міському театрі під час облоги і бомбардування міста під час Кримської війни 1853–1856 рр. давав вистави, причому не тільки російські, а й українські, бо сам Д. Жураховський виступав лише в українських ролях.

У 1832 р. із частини трупи І. Штейна, що виступала в Курську, в окрему трупу виділився провідний актор і адміністратор цієї трупи Людвик Млотковський з групою акторів. Упродовж 1836–1843 років ця трупа постійно грала в Харкові, і паралельно в 1837–1839 рр. у Києві діяла філія трупи. Як і трупа І. Штейна, трупа Л. Млотковського також була двомовною, тобто російсько-українською. Провідною актрисою в ній була дружина антрепренера – Любов Млотковська, виконавиця ролі Наталки в «Наталці Полтавці» та інших українських ролей, а провідним актором – Карпо Соленик.

У 30-х роках ХІХ ст. з'являється низка драматичних творів українською мовою, які продовжили традиції І. Котляревського та визначили нові тенденції розвитку української драматургії. Другим за значенням українським драматургом першої половини ХІХ ст. став Г. Квітка-Основ'яненко, який почав свою художню творчість як автор драматичних і прозових творів російською мовою у традиціях російського просвітницького реалізму. Він у 30-х роках ХІХ ст. зробив поворот до української мови у своїй прозовій творчості, а також виступив із низкою українських п'єс, що сприяли утвердженню українського професійного театру. «Не усе ж для москалів: може б, треба і для нас що-небудь, щоб і ми... знаєте, не усе, а так... дешево... потроху... дечого... знали, а то по-вашому так ми... так собі... де нам за вами?.. Гм, на догад буряків, щоб капусти дали»¹¹, – писав Г. Квітка-Основ'яненко в 1833 р.

Епізодичний комічний персонаж із п'єси «Дворянские выборы, часть вторая» (1829) Шельменко, котрий розмовляє українською, стає головним героєм комедії «Шельменко – волостной писарь» (1829). Ця п'єса виставлялася у трупах І. Штейна, Л. Млотковського та інших, де мала великий успіх, що спонукало письменника писати її продовження. У 1834–1837 рр. він працює над комедією «Шельменко-денщик», яка отримала цензурний дозвіл на виставлення в січні 1838 р., а була опублікована й виставлена трупою Л. Млотковського в Харкові 1840 р. Дія п'єси відбувається в Слобідській Україні, сатиричне лезо спрямоване проти поміщицького побуту, паразитичного способу життя, бездіяльності, обмеженості зденационалізованого українського дворянства. Шельменко, хитрий і гострий на язик, яким і був у попередніх

¹¹ *Квітка-Основ'яненко Г. Ф.* Зібрання творів: У 7 т. – Т. 7. – С. 113.

п'есах, зберігає багато негативних рис свого характеру (основна – жадоба наживи), однак він же викликає співчуття як людина, що постійно залежить від волі свого пана Шпака і його «антагоніста» офіцера-великороса Скворцова («шпак» і «скворец» – українська і російська назви одного птаха), принижена ними. Він, єдиний у п'есі представник українського простолоду, виступає у всіх перипетіях сюжету кмітливішим, аніж пани, які його оточують.

П'еса «Шельменко-денщик» написана в річичі західноєвропейської комедії положень: тут відчутний вплив комедій «Слуга двох панів» і «Кумедна пригода» К. Гольдони та «Витівки Скапена» Мольєра, а образи дворян створені під впливом тогочасної російської сатиричної комедії.

Г. Квітка-Основ'яненко був спадкоємцем традицій І. Котляревського у своєрідному жанрі «малоросійської опери» – соціально-побутової п'еси з яскравим фольклорно-етнографічним колоритом. Використання куплетів, танців зближує «малоросійську оперу з іншими жанрами (водевілем, оперетою, музичною комедією), але водночас вона зберігає своєрідну неповторність. У 1835 р. Г. Квітка-Основ'яненко написав «малоросійську комедію» «Сватань», яку доповнив пісенним матеріалом і видав наступного року з жанровим визначенням «малоросійская опера». П'еса ввійшла в історію під назвою «Сватання на Гончарівці» (під цією назвою труппа Л. Млотковського вперше зіграла п'есу влітку 1836 р. в Харкові). «Сватання» – перша п'еса Г. Квітки-Основ'яненка, повністю написана українською мовою. Як і в «Наталці Полтавці», фінал «Сватання» щасливий. Сучасники відзначали реалізм і народність цієї п'еси, якій судилося довге сценічне життя.

У жанрі «малоросійської опери» також написана триактна п'еса Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» (1840; опублікована 1979), яку згодом, після смерті автора, з 1847 р. виставляли в скороченому (згодом, Д. Дмитренком) вигляді як водевіль (опублікований 1893). В обох варіантах п'еса мала значну сценічну історію в українському театрі 40–50-х років XIX ст.

У жанрі «малоросійської опери» також написані п'еси, що були наслідуванням І. Котляревського, а саме: «Чорноморський побит» Якова Кухаренка (1836; опублікована 1861), «Купала на Йвана» Стецька Шерепер'ї (Степана Писаревського; 1836–1838; опублікована 1840). До цього жанру близькі й п'еси Кирила Тополи (Тополинського) «Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских» (1834; опублікована 1837) і «Чурчепуха, или Несколько фактов из жизни украинского панства» (1844); «Любка, или Сватань в с. Рихмах» Прокопа Котлярова (1835–1836; опублікована анонімно 1900). Як зазначалося вище, за тодішнім звичаєм, заголовки творів, як і ремарки, писалися російською мовою, а мовні партії героїв – українською. Однак ці п'еси не могли зрівнятися з драматургією І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, сценічна доля деяких із них була короткою, і то виставлялися вони здебільшого на аматорській сцені.

У другій половині 30-х років XIX ст. свою драматургічну діяльність розпочав Степан Паливода-Карпенко. У 1838 р. він подав до цензури кілька драматичних творів, серед яких «малоросійські опери» «Микола» (на три дії) і «Гриць» (на чотири дії), а також драми «Твердовський», «Сватання», «Степан Вернигора», але всі вони були заборонені. Судячи з аналізу опери

«Гриць», яку цензор назвав «драматическим бредом», приводом для заборони було не ідейне спрямування, а антихудожність твору¹². Тексти цих заборонених творів не збереглися. Зважаючи на негативну оцінку Т. Шевченком і П. Кулішем літературної творчості цього письменника, а також його брата Григорія Карпенка, можна припустити, що ці п'єси не могли збагатити український репертуар тогочасних російсько-українських труп, навпаки, вони є першими сторінками того негативного українського «драмопису», який мав продовження і в наступні десятиліття XIX ст., і на початку XX ст., співіснуючи з високомистецькою українською драматургією.

Наприкінці 30-х – на початку 40-х років XIX ст. намітилася нова тенденція в розвитку української драматургії. Г. Квітка-Основ'яненко виступив з п'ятиактною драмою «Щира любов, або Милий дорожке щастя» (1840; опублікована 1848). П'єса була авторським інсценуванням власної повісті «Щира любов». Позначена, як і повість, рисами сентименталізму, проте все ж реалістична у своїй основі, п'єса знаменувала появу української соціально-побутової драми, яка набула особливого розвитку в другій половині XIX ст. Більшість її персонажів розмовляє українською. Увага автора сконцентрована на внутрішніх переживаннях головної героїні, котра любить офіцера, але відмовляється вийти за нього заміж тому, що вони є представниками різних соціальних верств: він – «шляхетний пан», а вона – «проста дівка, мужичка». У п'єсі немає фольклорно-етнографічних елементів, характерних для «малоросійської опери». Прем'єра вистави відбулася 21 серпня 1842 р. в Харкові (труппа Л. Млотковського). Молодий російський драматург О. Островський зацікавився цією п'єсою і переклав її російською мовою (це була його перша спроба в драматургії, але текст не зберігся). Прем'єра вистави «Искренняя любовь, или Милый дорожке счастья» відбулася 27 жовтня 1852 р. у бенефіс гастролера – українського актора Теофіла Домбровського (виконавця ролі Твердохліба, харківського обивателя) в приміщенні Великого театру в Москві (роль Таранця, «обивателя» з передмістя Харкова – Гончарівки, виконував М. Щепкін).

У 30-х роках XIX ст. зародилася нова українська історична драматургія. Поет та учений-історик Микола Костомаров опублікував українською мовою романтичні трагедії на матеріалі з історичного минулого українського народу, а саме боротьби проти польської шляхти часів Гайдамаччини – «Сава Чалий» (1838), періоду Хмельниччини – «Переяславська ніч» (1840), «Украинские сцены из 1649 года» (40-і роки XIX ст.; опублікована 1890). Тоді ж написані п'єси «Іван Золотаренко» Павла Білецького-Носенка (1839) і «Запорозька Січа» Андрія Стороженка (1838–1843; опубліковано перший акт 1886). Однак усі ці історичні п'єси не мали сценічної історії. Історичну тему в українській драматургії продовжувала віршована двохактна «комедіо-опера» (польське визначення жанру «комічна опера») «Повернення запорожців з Трапезунду» (1842) Кароля Гейнча, що йшла в польсько-українських труппах на Правобережній Україні (Житомир, Кам'янець-Подільський). На початку 40-х років XIX ст. до драматургії звертається Тарас Шевченко, котрий написав декілька п'єс російською мовою, тексти яких не збереглися. Єдина п'єса Т. Шевченка, що повністю збе-

¹² РДІА. – Ф. 780, оп. 1, № 14.

реглася в україномовному варіанті, – «малоросійська дія» «Назар Стодоля» (1843; опублікована 1862) стала важливим кроком у розвитку української історично-побутової драми, її перше сценічне втілення відбулося 1844 р. на аматорській сцені Медико-хірургічної академії в Петербурзі, де навчалось чимало українців. В основу сюжету твору покладено соціально-побутовий конфлікт, розгорнутий на тлі історичного минулого України в другій половині XVII ст. Високі ідейно-мистецькі якості драми могли б активно сприяти формуванню українського професіонального театру ще в середині XIX ст., якби не та обставина, що рукопис її близько двадцяти років пролежав у різних домашніх архівах (у 1847–1857 рр., коли ім'я Тараса Шевченка було під забороною, п'єса не могла бути ні опублікованою, ні виставленою). Сценічне життя «Назара Стодоля» відновилося лише в 60-х роках XIX ст., і відтоді ця п'єса відігравала значну роль у розвії українського професіонального й аматорського театру.

Цікавий факт, що 1845 р. заданий вище Степан Паливода-Карпенко подає на розгляд цензури «малоросійську оперу» «Шевченкова Катерина», але дозволу театральної цензури вона не отримала. Натомість наступного року дозвіл на виставлення отримує опера під цією ж назвою на лібрето Степана Карпенка (автором музики названо Григорія Карпенка, який теж був письменником і композитором). На жаль, сценічна історія цієї опери не відома. Принаймні з 1847 р. вона не могла ставитися, зважаючи на заборону популяризації творчості Т. Шевченка. Слід гадати, однак, що Т. Шевченко, осуджуючи в 1857 р. творчий доробок братів Карпенків, також виявив своє негативне ставлення до їхньої переробки його знаменитої поеми «Катерина».

Чи не останнім твором у жанрі «малоросійської опери» була чотириьох-актна п'єса невідомого автора «Явтух Горемька, или Наследство и проклятие» (Таганрог – [Одеса], 1846), але сценічна історія цього твору не відома.

На зміну «малоросійській опері» кінця 10–40-х років XIX ст. з'являється споріднений з нею український водевіль. Творцями його були переважно актори польсько-російсько-українських та російсько-українських труп 30–40-х років XIX ст.: Антоній Жмійовський (Змієвський) («Чумак-чародій», 1834), Іван Дрейсіг («Два брати – із Санжарівки, третій – із Хорола», 1847), Дмитро Дмитренко («Вечір на хуторі біля Диканьки», 1848) – це український вільний переклад «малоросійської інтермедии» «Вечер на хуторе близ Диканьки» (1832) російського драматурга Олександра Шаховського за повістю Миколи Гоголя «Ночь под Рождество» та «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» (1848).

Період з кінця 40-х до середини 50-х років XIX ст. не можна вважати продуктивним для української драматургії. Безперечно, спад активності в українському громадсько-політичному житті спричинив розгром царським урядом Кирило-Мефодіївського братства (1847). Небезпідставно П. Куліш у своїй статті «Взгляд на малоросійскую словесность по случаю выхода в свет книги “Народні оповідання” Марка Вовчка» (1857) зазначив: «Десятиріччя від 1847 до 1857 року було найбезплідніше в малоросійській словесності»¹³. Певна річ, це визначення стосується й тогочасної української драматургії.

¹³ Історія української літературної критики та літературознавства: Хрестоматія у 3 кн. / За ред. П. М. Федченка. – К., 1996. – Кн. 1. – С. 298.

Отже, український репертуар у російсько-українських трупах 20–40-х років XIX ст. був обмежений, перекладні п'єси не виставлялися, а власне, їх наявність мала правити за ознаку всякого розвинутого театру. Проте значення українських вистав для національного театру, що формувався в рідчизні цих труп, було величезним. Драматургія І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка й усіх згаданих вище драматургів визначала тип українського актора.

Не лише в містах України, а й у Центральній Росії, Білорусії, Молдавії, на Північному Кавказі та Закавказзі й передусім у Санкт-Петербурзі та Москві, на сценах імператорських театрів, у 30–40-х роках XIX ст. зрідка йшли українські вистави, як-от: перша дія двоактної «малоросійської опери» «Наталка Полтавка» (у Москві – 10 грудня 1837 р.; 4 і 7 лютого 1838 р.; 27 січня 1839 р.; 4 і 25 січня 1844 р.; у Петербурзі – 5 травня 1838 р. і 31 жовтня 1844 р.), натомість одноактна «малоросійська опера» «Москаль-чарівник» йшла щороку по кілька разів: у 1840–1864 рр. – у Москві та у 1844–1866 рр. – у Петербурзі. Із п'єс Г. Квітки-Основ'яненка тільки один раз у 1842 р. (20 лютого) давали комедію «Шельменко-денщик», а комедія «Шельменко – волостной писарь» з'являється кілька разів у Петербурзі 1847 р. (20, 22, 23 і 24 жовтня) та двічі в Москві 1848 р. (17 і 28 травня); «Бой-жінка» – у Петербурзі 1847 р. (19, 21, 22, 23, 28 грудня)¹⁴. Успіхом ці вистави завдячували передусім їх учасникові М. Щепкіну, який і був найвидатнішим серед тодішніх російсько-українських акторів.

Оскільки українські п'єси в Москві та Петербурзі йшли не в перекладі російською мовою, а в оригіналі за участю М. Щепкіна та інших українців, це дає підстави вважати їх вистави надбанням передусім української театральної культури.

Російський театральний критик українського походження Василь Меживич з приводу побаченої ним 4 лютого 1838 р. на сцені Великого театру в Москві «Наталки Полтавки» писав, що цю «малоросійську оперу» «зрозуміли не всі через незнання мови і Малоросії, але ми, зійнявшись відверто, дивилися на п. Щепкіна (у ролі Макогоненка, виборного) з величезною насолодою; його гра була в цьому випадку – досконалість. Скільки в ній простоти, природності – і, на додаток, яка повнота почуття. Якби в театрі у цей час був Гоголь!»¹⁵.

Коли ж М. Щепкін 5 травня 1838 р. виступив у цій ролі на гастролях у Петербурзі, з'явився критичний відгук, який розвивав попередню думку: «Піднялася завеса, і п. Щепкін з'явився на сцену в особі виборного Макогоненка. Побачивши його костюм і почувши пісню, яку він наспівував, тихо пританцювуючи, ми думали, що перенеслися під благословенне небо Малоросії, і забули, що перед нами була сцена. [...] Чи треба говорити, що п. Щепкін був чудовий? Принаймні ми, добре знайомі з Малоросією і побутом її мешканців, можемо сказати сміливо, що неможливо передати краще і точніше тип тієї

¹⁴ *Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества.* – М., 1966. – С. 748–787; *История русского драматического театра: В 7 т.* – М., 1918. – Т. 3. – С. 218–336; 1979. – Т. 4. – С. 285–418; 1980. – Т. 5. – С. 412–537.

¹⁵ *Литературное приложение к «Русскому инвалиду».* – 1838. – 23 апр.

особи, яку представляв п. Щепкін. Публіка повною мірою зміла оцінити гру його, і гучні оплески вітали і проводжали дорогого московського гостя»¹⁶.

З приводу ролі Михайла Чупруна у виставі «Москаль-чарівник» на гастролях у Казані 24 квітня 1841 р. казанський кореспондент журналу «Москвитянин» писав: «Щепкін був цілком у своїй сфері. Однією цією роллю він міг би прославитись. Тут-то весь непідробний природний комізм його без найменших фарсів виявився найкраще. Невловними відтінками змішались у ньому і сором'язливість, і лінощі, і наївність, і незграбність, і кумедне молодецтво, і у всьому блисків гумор малоросіянина. Михайло Чупрун, поза всяким сумнівом, належить до числа найкращих ролей Щепкіна»¹⁷.

Про цю ж роль Михайла Чупруна йшлося в рецензії на виставу, показану в Петербурзі 27 вересня 1844 р.: «...Вершиною тріумфу Щепкіна була роль малоросійського козака. Мистецтво тут доведено до такого високого ступеня, що його важко відрізнити від природи. Ви бачите перед собою не актора, а живу особу, малоросійського козака в натурі, з усім його складом, манерами, звичками, з його лукаво-простодушною фізіономією, з його неповороткою лінійною, яка проглядає в усіх рухах, навіть у ті моменти, коли козак, як кажуть, розійшовся і пішов у танок. Як майстерно проспівав козак пісню: “З того часу, як женився, я ніколи не журився”! Публіка змусила його тричі повторити її, і – зауважте це, – повторюючи пісню, Щепкін жодного разу не повторив самого себе, не повторив жодного свого жесту, жодного руху: такий різноманітний він у грі своїй»¹⁸.

В. Белінський, захоплюючись багатогранністю акторського таланту М. Щепкіна, зауважив: «Але якщо в чомусь гра його стає повною досконалістю, то це в ролі Чупруна в “Москалі-чарівнику”. Не дивно, що він зіграв її *тринадцять* [виділено В. Белінським. – Авт.] разів за якихось півтора місяця»¹⁹.

Не випадково після закінчення гастролей М. Щепкіна в Петербурзі в журналі «Репертуар и Пантеон» опублікували його портрет у ролі Чупруна з вистави «Москаль-чарівник», намальований з натури французьким художником Віктором Долле і літографований Полем Петі²⁰.

Московський рецензент після вистави «Москаля-чарівника», яку давали 12 вересня 1851 р., записав: «Сам малоросіянин родом, він вивів цю роль на ступінь типу і грає її з дивовижною досконалістю, де там – грає? Він не грає, а живе в цій ролі [...] і при цьому без найменшої недбалості, без найменшого упущення, не лише в той час, коли говорить сам, а й тоді, коли говорять інші»²¹.

Таких висловлювань про гру Щепкіна в ролі Михайла Чупруна можна було б навести чимало. Символічно, що цією роллю великий актор завершив

¹⁶ Там само. – 28 мая.

¹⁷ Москвитянин. – 1841. – № 8. – С. 548–549.

¹⁸ Репертуар и Пантеон. – 1844. – № 10. – С. 35–37.

¹⁹ *Белинский В. Г.* Полное собрание сочинений: В 13 т. – М., 1957. – Т. 7. – С. 373–374.

²⁰ Там само. – С. 488.

²¹ Ведомости Московской городской полиции. – 1851. – 28 окт.

свій творчий шлях: він зіграв її востаннє в м. Керчі в липні 1863 р. і за декілька днів помер у Ялті.

А ось як сприймали глядачі М. Щепкіна 1852 р. в ролі Шельменка-денщика з комедії Г. Квітки-Основ'яненка: «...Вище за цю гру увявити собі нічого не можна. Актора не було; це був живий, з полку, денщик, малоросіянин, і колишній писар. Яка дивовижна і разом з тим натуральна різноманітність. [...] Як він говорив з поміщиком, офіцером, зі служницею, один! Як вражають своєю точністю рухи. Ви бачите Шельменка не цієї тільки хвилини, а все життя його перед вами: ви знаєте, скільки дістав він палиць за свою вправність; а цей диявольський розум, якому бракує лишень ширшого місця – незрівнянно! Незрівнянно! Слава артистові!»²².

Російський композитор О. Верстовський, которого щойно затвердили на посаді керівника Контори московських імператорських театрів, побачивши М. Щепкіна у виставі «Шельменко – волостной писарь» 17 травня 1848 р. у Москві, писав наступного дня в Петербург директорові імператорських театрів О. Геденову: «Не раз помічав я, що публіка достатньо любить Щепкіна в п'єсах малоросійських, у яких він справді гарний і правдивий»²³.

Про виступи М. Щепкіна на гастролях у Києві 1843 р. російський актор О. Алексеев згадував: «Особливу бурю захоплень викликав Щепкін зображенням малоросів, які в його виконанні виходили такими живими, типовими, що самі малороси пізнавали в ньому себе, з усіма своїми звичками, особливостями й оригінальностями»²⁴.

Про громадянську й патріотичну місію М. Щепкіна як українця чи не найкраще висловився видатний російський письменник С. Аксаков: «Щепкін переніс на російську сцену справжню малоросійську народність, з усім її гумором і комізмом. До нього ми бачили в театрі тільки грубі фарси, карикатуру на співучу, поетичну Малоросію – Малоросію, яка дала нам Гоголя! Щепкін зміг це зробити тому, що провів дитинство і молодість свою на Україні, зріднився з її звичаями і мовою. Чи можна забути Щепкіна в “Москалі-чарівнику”, в “Наталці Полтавці”?»²⁵.

Теоретичне обґрунтування здійсненої М. Щепкіним реформи акторського мистецтва міститься в його «Записках», листах, різних висловлюваннях з розмов із учнями та іншими сучасниками. М. Щепкін обстоював потребу пильної уваги кожного актора до навколишньої дійсності, підпорядкування всього творчого процесу «загальній ідеї». У листі до одного зі своїх учнів, російського актора С. Шумського (також, до речі, українця з походження), М. Щепкін 27 березня 1848 р. писав: «...Що означало б мистецтво, якби воно діставалося без праці? Користуйся нагодою, працюй, розробляй подаровані Богом здібності, як сам розумієш; не відкидай зауважень, а занурюйся у них глибше і для перевірки себе й порад завжди май на увазі натуру; влазь, так

²² Москвитянин. – 1852. – № 3. – С. 285.

²³ Грив Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – М., 1966. – С. 748–787; История русского драматического театра: В 7 т. – М., 1918. – Т. 3. – С. 218–336; 1979. – Т. 4. – С. 285–418; 1980. – Т. 5. – С. 417.

²⁴ Алексеев А. А. Воспоминания актера. – М., 1894. – С. 68.

²⁵ М. С. Щепкин. – С.Пб., 1914. – С. 286–287.

би мовити, в шкіру дійової особи, вивчай гарненько її громадський побут, її освіту, її особливі ідеї, якщо вони є, і навіть не випускай з уваги оточення її колишнього життя. Коли все це буде вивчене, тоді, які ситуації не були б узяті з життя, ти неодмінно виразиш правильно: ти можеш зіграти іноді слабо, іноді скільки-небудь задовільно (це часто залежить від душевного стану), але зіграєш правильно. Пам'ятай, що досконалість не дана людині; але, навчаючись сумлінно, ти наблизитимешся до неї настільки, наскільки природа дала тобі засобів. [...] Намагайся бути в товаристві, скільки дозволяє час, вивчай людину в масі, не залишай жодного анекдоту без уваги і ти завжди знайдеш попередню причину, чому сталося так, а не інакше: ця жива книга замінить тобі всі теорії, яких, на горе, у нашому мистецтві досі немає. Тому вдвляйся у всі шари суспільства будь-якої упередженості до того й іншого, – і ти побачиш, що всюди є і гарне, і погане, – і це дасть змогу під час гри кожному товариству віддати своє, тобто: як селянин, ти не будеш уміти зберегти світської пристойності при повній радості, а як пан у гніві не розкричишся і не розмахнешся, наче селянин. Не нехтуй опрацюванням сценічних ситуацій і різних дрібниць, помічених у житті; але пам'ятай, щоб це було допоміжним засобом, а не головним предметом: перше добре, коли вже вивчене і цілком зрозуміле друге»²⁶.

Такі думки від М. Щепкіна не раз чули актори російсько-українських труп, котрі приїздили до Москви на вистави за його участю, часом навіть і виступали в Москві та в Україні поруч із ним, як-от Карпо Соленик, Теофіл Домбровський та ін. М. Щепкін мав нагоду демонструвати своє сценічне мистецтво й давати усні поради тим акторам, з якими він як гастролер виступав у різних трупах в Україні. З його життєпису відомо, що після від'їзду з України 1822 р. він приїхав до трупи І. Штейна аж у липні 1829 р., під час її виступів на Іллінському ярмарку в Ромнах. Тут М. Щепкін зіграв свої українські ролі.

У травні–червні 1837 р. М. Щепкін разом із доньками-актрисами гастролював в Одесі та Вознесенську (тепер – місто у Миколаївській обл.) у російсько-українській трупі Єрохіна, котрий 1836 р. став спадкоємцем трупи І. Штейна, під час маневрів російської армії, у присутності самого царя Миколи I і його родини.

У червні 1842 р. М. Щепкін гастролював як актор російсько-української трупи Л. Млотковського в Харкові на Троїцькому ярмарку.

Із середини квітня до початку вересня 1843 р. М. Щепкін у складі російсько-української трупи А. Каратеева здійснив гастрольне турне по українських містах, відвідавши Київ, Умань, Одесу, Харків. І знову – українські ролі та зустрічі з виконавцями інших ролей в українських виставах. Це саме – і під час наступних гастролей М. Щепкіна в липні–жовтні 1846 р. (Харків, Катеринослав, Одеса, Миколаїв, Херсон, Сімферополь, Севастополь), але вже в трупі Данила Жураховського, який славився своїм замилюванням в українському репертуарі й бездоганим виконанням українських ролей.

²⁶ Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество: В 2 т. – М., 1984. – Т. 1. – С. 197–198.

З-поміж усього періоду гастролей особливо виділяється 1837 р. Саме тоді з Михайлом Щепкіним зустрівся молодший за віком, але вже видатний український актор Карпо Соленик (1811–1851). У показаних в Одесі російських виставах «Горе от ума» О. Грибоедова і «Ревизор» М. Гоголя М. Щепкін грав відповідно Фамусова і Городничого, а К. Соленик – Репетилова і Хлестакова, у виставах перекладених російською мовою п'єс «Скупой» Мольєра та «Коварство и любовь» Ф. Шиллера М. Щепкін – Гарпагон і Міллер, К. Соленик – Жак і фон Кальб. Оцінюючи ці спільні виступи М. Щепкіна і К. Соленика, місцевий критик через два роки занотував, що одеські глядачі могли «оцінити не лише комічний геній улюбленця московської публіки [М. Щепкіна. – *Авт.*], гру його дочки [Олександри Щепкіної. – *Авт.*] у ролі Кеттлі, але й обдаровання Соленика, цього мандрівного артиста, який за сприятливих умов міг би стати вищим за багатьох наших столичних знаменитостей»²⁷. У Вознесенську, за свідченням очевидця, «Щепкін і Соленик [...] обидва однаковою мірою збирали щедрю данину оплесків і викликів»²⁸.

Про ставлення М. Щепкіна до К. Соленика згадувала одна з невісток Щепкіна – Олександра (уроджена Станкевич): «Він [М. Щепкін. – *Авт.*] був знайомий з Малоросією, тому що довго був на сцені в Полтаві та в Харкові й нещиро грав малоросів у «Наталці Полтавці» та в «Москалі-чарівнику». У той час ніхто не міг зрівнятися з ним у тих п'єсах, за винятком хіба що відомого тоді в Харкові актора Соленика, яким захоплювався сам М. С. Щепкін. Це була ще одна гідна шани риса Щепкіна: він завжди радів чужому талантові й ніколи не бажав применшити його вартості»²⁹. Таке саме свідчення залишив у своїх спогадах відомий історик російської літератури і фольклорист Олександр Афанасьєв: «Про Соленика відгукувався Щепкін як про одного з найкращих артистів»³⁰. При цьому О. Афанасьєв процитував усну розповідь М. Щепкіна: «Це була людина з величезним обдаруванням, але йому заважав на російській сцені його польський акцент, помітний у вимові. Він постійно і цілком заслужено здобував любов публіки»³¹.

Поза сумнівом, що творча зустріч М. Щепкіна і К. Соленика 1837 р. була вельми плідною для молодшого з побратимів, оскільки Соленик мав лише п'ять років творчого досвіду.

Людина з незакінченою вищою освітою, студент Віленського університету, закритого царським урядом 1832 р. за участь студентів і викладачів у Польському визвольному повстанні 1830–1831 рр., К. Соленик почав свою сценічну діяльність суфлером у трупі І. Штейна і там же дебютував як актор. Коли ж незабаром у Курську від цієї трупи з групою акторів відділився Людовик Млотковський, Карпо Соленик залишився з ним.

²⁷ Зеленецький К. П. Жизнь в Одессе // Одесский альманах. – Одесса, 1839. – С. 184.

²⁸ Москвитянин. – 1852. – Кн. 1. – С. 22–23.

²⁹ Щепкина А. В. Михаил Семенович Щепкин в семье и на сцене // Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество: В 2 т. – М., 1984. – Т. 2. – С. 272.

³⁰ Афанасьев А. Я. М. С. Щепкин и его записки // Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество: В 2 т. – М., 1984. – Т. 2. – С. 320–321.

³¹ Там само. – С. 321.

Завдяки своїй винятковій обдарованості Соленик дуже швидко став знаменитим. Достатньо такого факту: у 1836 р. М. Гоголь шукав талановитого виконавця ролі Хлестакова для прем'єри комедії «Ревизор» в Александринському театрі в Петербурзі. У листі до свого земляка М. Білозерського він писав: «Є в одній мандрівній трупі Штейна, за дирекцією Млотковського [тут М. Гоголь припускається фактичної помилки, бо з 1832 р. Л. Млотковський керував власною трупю. – *Авт.*] один актор, на ім'я Соленик. Чи не маєте ви про нього якихось відомостей? І якщо вам трапиться зустрінути його десь, то чи не можна вам умовити його сюди? Перекажіть, що ми всі дбатимемо за нього. Данилевський бачив його в Лубнах і був у захопленні. Справжній комічний талант. Коли ж вам не пощастить побачити його, то, може, ви дізнаєтесь якось, де він перебуває й куди звернутися до нього»³².

Якщо це запрошення М. Гоголя й дійшло до К. Соленика, то він, однак, міг відповісти так, як відповів наступного (1837) року вельможній особі з царського оточення під час виступів у трупі Єрохіна у Вознесенську, коли та особа запропонувала Соленикові перейти на імператорську сцену до Петербурга: «Ні, Ваша світлосте, – відказав К. Соленик, – я малорос, люблю Малоросію, і мені жаль розлучатися з нею». Цей факт навів перший біограф К. Соленика Римов (А. Баримов) у статті з приводу смерті актора³³. Звичайно, цей вчинок виділяв К. Соленика з-поміж усіх інших акторів, котрі переходили на російську сцену, серед них був і М. Щепкін. Проте останнього можна зрозуміти, адже він отримав пропозицію перейти на службу до імператорського театру 1822 р., коли перспективи для розвитку українського театру в Росії були ще туманніші, ніж у другій половині 30-х рр. XIX ст. Зрештою, і в Москві він не перестав грати українські ролі.

К. Соленик іноді виступав у різних мандрівних трупах у Курську, Воронежі, Кишиневі, Києві та Одесі, але здебільшого працював на харківській сцені. У 1851 р. він зробив спробу влаштуватися в Одесі, однак невдовзі повернувся до Харкова, оскільки театральна дирекція запропонувала йому обійняти посаду режисера. Та жити Соленикові залишилося недовго: того самого року він на сорок першому році життя помер від швидкоплинних сухот.

Карпо Соленик був чудовим виконавцем ролей Хлестакова, Бобчинського та Осипа в «Ревизоре», Кочкарьова в «Женитьбе» М. Гоголя. Протягом двадцяти років він зіграв багато ролей російською мовою, через що в історію ввійшов як талановитий актор російського провінційного театру, але головна його заслуга в тому, що він – другий після М. Щепкіна великий актор українського національного театру першої половини XIX ст. Карпо Соленик відомий передусім як виконавець комічних ролей в українському репертуарі, хоча їх небагато: Виборний і Возний («Наталка Полтавка»), Михайло Чупрун («Москаль-чарівник»), Стецько («Сватання на Гончарівці») і продовження – «Стецько, завербований в улани»), Шельменко («Шельменко –

³² Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – М., 1950. – Т. 2. – С. 45–46.

³³ Римов [А. Баримов]. Несколько слов о К. Т. Соленике // Харьковские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1851. – 3 ноября. – № 44. – Передрук під заголовком «К. Т. Соленик, замечательный провинциальный актер». – Пантеон. – С.Пб., 1852. – Т. 1. – № 1. – С. 31–37.

волостной писарь» і «Шельменко-денщик»), Потап Лавурда («Бой-жінка»), Панько і Василь («Кум-мірошник, або Сатана в бочці»), Чуб («Вечір на хуторі біля Диканьки» за М. Гоголем і О. Шаховським; обидві – Д. Дмитренка).

Серед українських ролей у Соленика, як і в Щепкіна, на першому місці був Чупрун. Сучасники, які бачили обох виконавців цієї ролі, віддавали перевагу К. Соленикові. Ось що написав харківський театральний критик Римов після смерті Соленика: «У ролі Чупруна він був вищим за Щепкіна. Цілком володіючи українською мовою і відзначаючись найвищою мірою натуральною грою, як і московський артист, К. Соленик надавав цій ролі не того характеру, в якому виявлялася вона в М. Щепкіна. В останнього Чупрун – роззява чистої води – через лінощі, тим часом метикує все дуже добре, коли говорить лукаво: “Ой, гляди, жінко!”. Чупрун – Щепкін – такий, яким створив його Котляревський; Чупрун – Соленик – власний витвір нашого артиста, справжня копія природи або, краще, сама природа»³⁴.

Подібну думку через кілька років, у 1857 р., занотує у своєму щоденнику друг М. Щепкіна – Т. Шевченко, який бачив Соленика в ролі Чупруна під час виступу харківської трупи на ярмарку в Ромнах 1845 р.: «Тоді я вперше бачив геніального артиста Соленика в ролі Чупруна (“Москаль-чарівник”). Він видався мені природнішим та витонченішим за незрівняного Щепкіна»³⁵.

Щодо закиду М. Щепкіна К. Соленикові в польській вимові, то, очевидно, ішлося радше про вплив білоруської мови, оскільки К. Соленик народився і виріс на території Білорусії. Так само, до речі, московська критика постійно зауважувала М. Щепкіну його м'яку українську вимову російських слів.

Видатний український літературний і театральний критик середини XIX ст. Микола Мізко у своїх спогадах про Карпа Соленика за характером акторського обдарування, за мистецьким напрямом у сценічній грі споріднював останнього не з Михайлом Щепкіним, а з іншим видатним російським актором – Олександром Мартиновим: «Соленик майже одночасно з Мартиновим, але незалежно від нього, потрапив на ту стежку сценічного мистецтва, якою йшов Мартинов. В обох актор був не якою-небудь штучною моделлю оригінальних особистостей, а справжньою людиною, у її природному вигляді. У цьому й полягає істотна відмінність між новим мистецтвом і старим: останнє подавало людей гіршими або кращими, ніж вони є насправді, перше ж показує їх такими, якими вони є насправді... І в Соленика, як у Мартинова, кожна виконувана роль не була тільки втіленням типу селянина, лакея, купця, німця або чиновника, але кожен тип представляв глядачам ту особу, яку обрав автор п'єси для зображення того або іншого типу. Досягнути такого виконання є вже доказом незвичайної мистецької натури, яка не задовольняється рутинною манерою, засвоюваною на практиці навіть і талановитими акторами. Як справжній митець, Соленик, як і Мартинов, не вдавався до фарсу, щоб розсмішити глядачів: у кожному з них був багатий запас природної веселості, яка мимоволі заражала глядача»³⁶.

³⁴ Там само.

³⁵ *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – К., 2003. – Т. 5. – С. 63.

³⁶ *Мизко Н.* Воспоминания о Соленике, знаменитейшем украинском акторе // Основа. – 1861. – Февр. – С. 177.

Відаючи справедливість К. Соленикові за таку саму проникливу гру в російськомовних виставах (російському національному і перекладному репертуарі), Микола Мізко вважав, що все ж таки «істинно винятковим, незрівняним, незабутнім був і буде Соленик як *актор український* [тут і далі виділено в першодруці. – *Авт.*] в українських п'єсах Котляревського і Квітки [...] Треба зауважити тут, – і, звичайно, згодяться всі, хто бачив у цих ролях не одного, а декількох малоросійських акторів, – що кожен із них виконував ці ролі *по-своєму*: у грі кожного з них більше чи менше виражалися *окремі* риси національного характеру; але у грі Соленика всі ці риси об'єднувались, як у фокусі, і створювали повний закінчений тип справжнього українця... Різко відрізнявся він від інших тим, що особистість українця в його виконанні виходила не простацькою, в'ялою і наївною до дурноти, а сповненою внутрішнього життя і смислу, хоч іноді й такою, що приховувала свій розум під маскою простоти. Такий погляд доводить спостережливість і точне чуття Соленика. Щодо цього він справді перший український актор... дай Боже, щоб і не останній...»³⁷.

К. Соленик помер у 1851 р. Спадкоємцем його творчих принципів у 50–60-х роках XIX ст. був Іван Дрейсіг (1791–1888), якого Микола Мізко вважав найближчим до солениківського ідеалу актором.

Серед інших акторів, які виконували українські ролі в реалістичній манері, були Данило Журахівський, Карл Зелінський, Теофіл Домбровський, Петро Рекановський, Дмитро Зубович, Дмитро Дмитренко; серед актрис – Любов Млотковська, Аграфена Кравченко та ін. Л. Млотковська, яка грала ролі Наталки й Тетяни відповідно в «Наталці-Полтавці» та «Москалі-чарівникові» І. Котляревського, а також Насті й Уляни у «Сватанні на Гончарівці» і «Бой-жінці» Г. Квітки-Основ'яненка, створила правдиві характери українських жінок.

Український драматург, який був би не менш талановитим, аніж померлі І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко та засланий без права писати й мовляти Т. Шевченко, наприкінці 40-х – у першій половині 50-х років XIX ст. не з'явився. Суспільно-політична ситуація не сприяла подальшому поступові українського театру в загальному річищі тогочасного театрального мистецтва Росії, і через це він, як уже йшлося вище, так само, як і українська література, переживав кризовий період.

Натомість у губернських та інших великих містах Лівобережної та Південної України утверджуються російські театри, які морально, а часом і матеріально підтримувала царська адміністрація. Для цього були створені спеціальні театральні дирекції (у Харкові – 1843 р., Одесі – 1846 р., Києві – 1851 р.). Підтримкою влади також заручилися трупи, які виступали і в інших містах – у Полтаві, Чернігові, Катеринославі, Херсоні, Миколаєві, Вознесенську, Кременчуці, Таганрозі, Ставрополі, Сімферополі, Севастополі та ін. У містах Правобережної України (Житомир, Кам'янець-Подільський, Бердичів і навіть Київ) продовжують існувати польсько-російські, а часом просто польські трупи, хоча їхня діяльність, особливо після польського ви-

³⁷ Там само. – С. 184.

звольного повстання 1830–1831 рр., була сіллю в оці російського царизму. Про сприяння розвитку українського театру не могло бути й мови.

На початку XIX ст. з'являються перші паростки українського аматорського театру. Він виник у середовищі російськомовних гуртків, які ще з другої половини XVIII ст. існували в різних місцях в Україні. Однак про власне український характер цих гуртків може йтися лише після появи українських п'єс. Отже, першим гуртком з українським репертуаром був уже згадуваний домашній театр у маєтку магната Д. Трощинського в Миргородському повіті Полтавської губернії (у с. Кибинці в 1812–1814 рр. та с. Яреськи в 1822–1825 рр.). Ним керував, як уже відомо, автор перших українських п'єс Василь Гоголь-Яновський, батько Миколи Гоголя.

Історичне значення для розвитку українського аматорського театру мав так званий домашній театр Імператорської медично-хірургічної академії в Петербурзі, який з дозволу військового міністра існував два роки (1844–1846)³⁸. Вистави цього гуртка відбувалися на Різдво, на Масниці й на Великдень. Поряд із російськими п'єсами виконували також українські, зважаючи на присутність серед студентів чималої кількості українців, котрі й були і акторами, і глядачами. У репертуарному списку, який наводиться в нарисі історії академії, фігурують «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Шельменко – волостной писарь» і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка. Ці документальні дані підтверджують свідчення Т. Шевченка в листі до Я. Кухаренка від 26 листопада 1844 р.: «На Різдвяних святках наші земляки komponують театр у Медичинській академії. Так я думав, щоб ушкварить твій “Чорноморський побит”, але тепер уже пізно, а якби ти його звелів переписати гарненько та прислав к Великодню, то б це так. А тепер вони розучують “Москаля-чарівника”, “Шельменка”, “Сватання на Гончарівці” і мого „Назара Стодолю”»³⁹. Про те, що на цих виставах був Т. Шевченко, свідчить інший його лист до Я. Кухаренка, написаний десь наприкінці грудня 1844 р. або на початку січня 1845 р., у якому є таке місце: «Отамане! Будьте ласкаві, пришліть „Чорноморський побит” до мене в Академію. Отамане, якби ти знав, що тут робиться. Тут робиться таке, що цур йому і казати. Козацтво ожило!!!»⁴⁰. Ясна річ, Т. Шевченко був глибоко вражений українськими виставами аматорського театру в Медично-хірургічній академії. Слід гадати, що саме через ентузіазм, який викликали ці вистави серед петербурзьких українців, і через пов'язані з арештами кириломефодіївців, у тому числі й Шевченка, репресивні заходи щодо українських культурних ініціатив міністр внутрішніх справ більше не дозволив аматорських вистав у цьому навчальному закладі.

Аматорський театр на західноукраїнських землях. У театральній царині на землях, які в XIX ст. перебували під протекторатом Австрійської (а з 1867 р. – Австро-Угорської) імперії, зокрема у Львові, функціонував регулярний німецькомовний австрійський професійний театр на чолі з

³⁸ История Императорской военно-медицинской (бывшей медико-хирургической) академии за 100 лет. – С.Пб., 1898. – С. 478.

³⁹ Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 6. – С. 31.

⁴⁰ Там само.

понімеченим чехом Францом Буллою, котрому ще 1795 р. цар Йосиф II надав привілей, згідно з яким право на театральні вистави у Львові мав тільки він, власник львівського театального будинку. У 1798 р. Булла добивається у Відні розпорядження, за яким управа міста Львова має відкупити в нього театральний будинок і привілей на театр (що діяв до 1824 р.), та продовжує керувати німецькою трупю, вистави якої місцеве слов'янське населення (українське і польське) майже не відвідувало. У 1809 р. з Одеси, де 1807 р. він заснував професіональний театр, до Львова повертається Ян-Непомуцен Камінський. З ним міська управа на кабальних умовах уклала контракт про керівництво театром, причому польські вистави дозволялися зрідка і лише 1817 р. – двічі на тиждень (до того ж чотири дні йшли німецькі вистави), у 1825 р. – тричі на тиждень, у 1830 р. – двічі впродовж одного тижня і тричі – другого. Значну частину прибутку від польських вистав Я.-Н. Камінський мусив платити директоріві німецької трупи. У 1832 р. фінансами заопікувалося новоутворене «Приватне товариство підприємців польського театру», а Я.-Н. Камінський, як антрепренер польської трупи, провадив усю адміністративну роботу включно з виконанням зобов'язань щодо функціонування німецького театру. Так тривало до 1842 р., коли у зв'язку із завершенням будівництва нового приміщення театру закінчилась антреприза Я.-Н. Камінського. Оскільки театр власним коштом збудував польський магнат граф Станіслав Скарбек, то набув чинності новий привілей, підписаний ще 1835 р. царем Фердинандом I, саме на ім'я Скарбка. Згідно із цим привілеєм фундатор театру або, на випадок його смерті, спадкоємець мав упродовж п'ятдесяти років утримувати австрійський німецькомовний театр за умови, що не менше як чотири рази на тиждень даватимуть вистави німецькою мовою. За це фундатор діставав право отримувати у Львові десять відсотків прибутку від усіх інших видовищ, концертів тощо в місті. Упродовж терміну дії привілею ніхто не мав права відкривати у Львові будь-який інший театр. В останні три дні тижня, що не були зайняті німецькими виставами, дозволено було давати спектаклі іншими мовами, скажімо польською, французькою або італійською. Оскільки українського професіонального театру в цей час у Львові й усій Галичині ще не існувало, то й згадки про вистави українською мовою в цьому документі не було. Це фатально вплинуло на майбутній розвиток українського театру в Галичині.

Тим часом в українському середовищі, доведеному до відчаю багатолітнім гнобленням польською королівсько-шляхетською владою, саме за австрійського правління починає відроджуватися духовна освіта. Прикметно, що за відсутності україномовного репертуару в стінах Львівської греко-католицької духовної семінарії в 1794–1807 рр. (принаймні про наступні роки свідчень немає) відбувалися польськомовні вистави. Такі самі вистави відбувалися і в 1829–1830 рр. та, можливо, у 1833–1834 рр., про що збереглися свідчення сучасників. Та, попри це, студенти семінарії, які мали нахил до лицедійства, розігрували імпровізовані діалоги в стилі давніх українських інтермедій. У контексті зрушень у бік свідомого руського, як тоді прийнято було говорити, тобто українського, патріотизму з початком українського національно-культурного, а згодом і політичного відродження в Галичині, що почалося, власне, зі стін цієї семінарії, зусиллями студентської молоді, яка

гуртувалася навколо Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича і Якова Головацького («Руської трійці») з'являється перша українська аматорська вистава – інсценізація українського весільного обряду. В основу вистави було покладено матеріал із виданого 1835 р. Йосипом Лозинським збірника «Руське весілля». Вистава, імовірно, могла відбутися після 1 листопада 1838 р., коли за новим навчальним планом після тривалої заборони (1816–1838) було відновлено вивчення руської (української) мови, церковного співу й обрядів. Цю виставу давали кілька разів, але після 1842 р. в аматорській діяльності львівських семінаристів настає антракт, який тривав до 1848 р.

Можливо, під впливом чутки про цю виставу Степан Петрушевич, священник із с. Добряни (тепер – Стрийського р-ну Львівської обл.), наприкінці 30-х років XIX ст. написав «первописну оперу» «Муж старий, жінка молода» («домовая забавка в одному дійстві, з громадських повісток уложена»), призначену, як зазначено в ремарці, для домашнього вжитку, тобто для аматорської вистави або читання (текст опублікував І. Франко у 1899 р.).

Відомо, що один із учасників семінарійного аматорського театру, Рудольф Мох, який згодом був священником у різних селах Галичини, у 1845 р. починає писати свою першу п'єсу «Справа в селі Клекотині», сподіваючись, очевидно, що прийде час, коли цей твір знадобиться українському театрові, і закінчує її в 1849 р.

Тільки революція 1848 р. в Австрії стала потужним імпульсом до громадсько-політичної діяльності всіх пригноблених цією імперією націй, у тому числі й українців, і дала початок українському аматорському театрові. Перший такий гурток з'явився в м. Коломиї. Колишній випускник Львівської духовної семінарії, священник Іван Озаркевич терміново взявся за створення репертуару. Skorиставшись наявними в Коломиї друкованими текстами п'єс «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка та «Купала на Івана» Стецька Шерепер'ї (С. Писаревського), він адаптував ці тексти до місцевих покутських умов, застосувавши покутський говір, змінивши заголовки творів, імена персонажів і побутові реалії. «Наталка Полтавка» дістала назву «Дівка на відданю, або На миловане нема силоване», «Москаль-чарівник» – «Жовнір-чарівник, або Що не поможе наука, то поможе батіг», «Сватання на Гончарівці» – «Сватане, або Жених навіжений», «Купала на Івана» – «Весіле, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого». Усі ці переробки «малоросійських опер» дістали жанрові визначення «комедіо-опера», як це було прийнято в тогочасній польській театральній термінології. Безпосереднім керівником гуртка став українкомовний поручник полку австрійської армії, що дислокувався в Коломиї, Алоїз Ляйтнер (можливо, німець, а може, і чех із Галичини або Закарпаття). Перша вистава «Дівка на відданю, або На миловане нема силоване» відбулася в Коломиї 8 червня 1848 р.

І. Озаркевич та інші члени коломийської делегації на так званому Соборі руських учених у Львові, який відбувався в приміщенні Львівської греко-католицької духовної семінарії 19–26 жовтня 1848 р., для делегатів з'їзду організували одну аматорську виставу за участю львівських семінаристів, а саме – «Дівку на відданю», і показали її на закінчення з'їзду. Ця вистава започаткувала діяльність українського аматорського гуртка у Львові. Після з'їзду

виставу «Дівка на відданю» повторили самі львівські аматори. У 1849 р. давали виставу «Жовнір-чарівник», перероблену В. Ковальським мелодраму німецького драматурга А. Коцебу «Згублена дитина», оригінальну сатиричну комедію «Терпен-спасен» Р. Моха.

Третім осередком українського театрального аматорського руху в Галичині став Перемишль (нині – м. Пшемисль у складі Республіки Польща). Тут у листопаді 1848 р. під враженням, яке справила на перемишльських делегатів вистава «Дівка на відданю», показана на Соборі руських учених, було створено драматичний гурток. Давали не лише обидві переробки п'єс І. Котляревського, а й інші оригінальні та перероблені твори, серед яких відомі «Козак і охотник» – переробка І. Вігошинського з п'єси А. Коцебу «Der Kozak und der Freiwillige», «Гриць Мазниця, або Муж заманений» – переробка Івана Наумовича з комедії Мольєра «Жорж Данден», перероблена невідомим автором комедія А. Коцебу «Старий візник Петра III», комедіо-опера «Проциха, або Поплета часом придасться» – переробка Ю. Желеховського з комедіо-опери польського драматурга Ігнація Танського «І плітка часом придасться».

Цікаво, що музику до всіх цих вистав писав, а також аранжував народні пісні видатний український композитор Михайло Вербицький, майбутній автор музики до вірша Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна...» (у 60-х роках ХІХ ст. цей твір став українським національним гімном).

Також збереглися скупі свідчення про діяльність українського аматорського гуртка в Тернополі в 1849 р.

Важливо зазначити, що гурток у Перемишлі розробив власний статут, означивши себе «Драматичним товариством», що мало перспективу перерости в професіональний театр. А коломийське «Драматичне товариство під предводительством Ляйтнера» в березні 1850 р. вже було готове перетворитися на професіональну трупу.

Ідея створення українського професіонального театру в Галичині виникла у львівському середовищі ще влітку 1849 р. 15 червня того ж року на засіданні Головної Руської Ради її член Лев Трещаківський, священник із с. Рудно (нині – у складі м. Львова), виступив з ініціативою заснування у Львові Народного Дому, у якому можна було б передбачити зал для приміщення театру. На наступному засіданні Ради, 20 липня 1849 р., Л. Трещаківський обґрунтував необхідність створення театру як найефективнішої підйоми народного духу, основи морального й естетичного виховання народу, що «...розжене на русинах тую п'ятьвікову тугу, котра му не дозволяла доси слобідно навіть і гадати [говорити]. – *Асм.*]»⁴¹.

Конкретні заходи щодо заснування української професіональної трупи під назвою «Руський народний театр» (причому слово «народний» вживалося тоді у значенні «національний»; так воно й фігурує в німецькому оригіналі документа, про який ітиметься далі) вживалися не тільки у Львові, а й у Коломиї. 15 березня 1850 р. А. Ляйтнер надсилає з Коломиї до Головної Руської Ради у Львові листа від імені драматурга Івана Озаркевича й від себе особисто з проханням поклопотатися перед австрійським урядом про дозвіл на створення Руського народного театру – мандрівної професіо-

⁴¹ Зоря Галицька. – 1849. – 16 (28) лип. – Ч. 60. – С. 357.

нальної трупи, що працювала б на всій території Галичини. Головна Руська Рада ухвалила рішення допомогти, але подальший хід справи залишається невідомим. В Австрії йшла реакція на революційні події. У 1851 р. Головна Руська Рада припинила свою діяльність. Після скасування 31 грудня 1851 р. октройованої конституції в Австрії українське громадсько-політичне і культурне життя завмерло на десять років. Завмер і український аматорський театр.

Збереглися скупі відомості про вияви українського театрального життя в першій половині XIX ст. і в Закарпатті, яке перебувало під владою Угорського королівства під протекторатом Австрійської імперії. У тамтешніх школах культивували панегірики й пасторалі. Один зі зразків, датований 1807 р., що належав студентові духовної академії в Тирнаві Андрієві Вальковському, у день імені єпископа А. Бачинського продекламували студенти. Дві інші пасторалі, написані латинською мовою учнями ужгородської гімназії, були присвячені директорові цієї гімназії І. Чурговичу. Перша, що збереглася в рукописі, датується 1840 р. і має автора – Андрія Микиту, друга – анонімна, виставлена в резиденції греко-католицького єпископа в Ужгороді. На друкованому її примірнику є імена виконавців із середовища ужгородської гімназії.

Про давню шкільну традицію виставляти інтермедії свідчить збережений рукописний текст за назвою «Розправа русина з ляхом», датований 1834 р. Очевидно, це закарпатський варіант загальновідомої в Україні у XVIII ст. інтермедії.

Закарпатські бурсаки-семінаристи, подорожуючи по селах під час вакацій, розважали людей жаргівливими піснями, віршами і драматичними сценками-діалогами переважно гумористичного змісту.

Угорська революція 1848 р. (яка, до речі, не дала закарпатським українцям жодних свобод) пробудила до культурної діяльності окремих представників місцевої інтелігенції. У цей час активізується найвизначніший у Закарпатті «руський» письменник Олександр Духнович, що був обізнаний зі шкільними виставами в Ужгороді та Пряшеві в попередні десятиліття. Можливо, не без впливу звісток про аматорські вистави в Галичині в 1848–1850 рр. він ужансько-шариською говіркою пише свою першу п'єсу «Добродітель превішає богатство» і в 1850 р. публікує її в Перемишлі з жанровим визначенням: «Гра в трьох дійствах». Конфлікт у п'єсі, узятий з народного життя, мав гострий соціальний характер, але, згідно з драматургічною традицією XVIII ст., розв'язувався щасливо з моральними сентенціями. П'єсу вперше зіграли 14 червня 1851 р. на літній сцені в містечку Земплині школярі із сіл Страїнняни і Тополяни (нині – Пряшівщина у Словаччині). Характеризуючи виставу, яка супроводжувалася хоровим співом і музикою, Лаборський (Михайло Лихварчик) у статті «Юніалес і руський театр в Земплині» значну увагу приділив міркуванням про історичне значення цієї події: «Якби був хто до 1848 року спробував зіграти руську п'єсу, то його висміяли б! Та й тепер деякі ужгородські мадари казали, що, мовляв, грати в Угорщині руську п'єсу – сором і бридота. На що одна шістдесятирічна жінка відповіла: “Не требуют здорові врача, но болящі”. Справді, руський театр потрібний для русинів, бо угорський театр грає часто (хоч його руський народ не розуміє), а русини ще

ніколи не бачили й не чули в цьому краї руського театру»⁴². І далі автор наголошував на тих питаннях, що їх порушувала вистава: на потреби боротьби за народну освіту, народну мову, народну свідомість, на необхідності боротьби з пияцтвом, на дотриманні принципів християнської моралі. П'єсу О. Духновича «Добродітель превishaєт богатство» виконували в школах Закарпаття впродовж наступних десятиліть другої половини XIX ст.

Друга п'єса О. Духновича – «Головний тарабанщик» (1852) – це одноактна сатирична комедія, у якій висміювалося місцеве панство, що заради вигідних посад, удаючись до найбрутальніших засобів наживи, позбувалося людської подоби. Щоправда, мова цієї п'єси містить значний елемент «язиччя» – макаронічної суміші церковнослов'янізмів з русизмами та закарпатськими діалектизмами. Сценічної історії ця п'єса не мала. Автор надіслав текст твору до львівського товариства «Народний Дім», сподіваючись, що її там принаймні надрукують, але вона понад сто років пролежала в рукописі, доки побачила світ. Її сценічне втілення відразу після написання було вже неперспективне, оскільки так само, як і в Галичині, реакція після революції 1848–1849 рр. на п'ятнадцять років затримала театральньо-аматорський рух на Закарпатті.

III.2. На шляху до окремої української професійної трупи (50–60-ті роки XIX ст.)

Український професійний і аматорський театр у межах Російської імперії. Перша половина 50-х років XIX ст. відбиває ті тенденції розвитку українського професійного театру, що визначилися після 1847 р., тобто помітну стриманість. Щоправда, мандрівні російсько-українські трупи на Лівобережній Україні та польсько-російсько-українські на Правобережній Україні подеколи виставляють українські п'єси І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Поряд з ними йдуть згадані вище й новостворені водевілі Д. Дмитренка: «Панас-вкрутас» (1852), «Малоросійські вареники, або Останній день Масниці» (1854).

Українські п'єси інколи виставлялися на сценах імператорських театрів: перша дія «Наталки Полтавки» після семирічної перерви (з 1844 р.) ще один раз з'являється в Москві (5 вересня 1851 р.) за участю М. Щепкіна та двічі в Петербурзі (26 і 28 травня 1852 р.) за участю С. Гулака-Артемовського; у Москві після тривалої перерви з'являються комедія «Шельменко-денщик» (13 і 18 листопада 1851 р.) та водевіль «Бой-жінка» (6 і 13 січня 1852 р.); тут на сцені Малого театру, завдяки гастролям українського актора з Харкова Теофіла Домбровського, який виступив у ролі Стецька, у 1851 р. вперше йде «малоросійська опера» «Сватання на Гончарівці» (10, 12 (бенефіс), 15 і 21 жовтня; 6, 22, 30 листопада), її також ставлять у 1852 р. (2 січня, 8 лютого, 23 квітня), після чого ця вистава назавжди зникає з репертуару театру. Уперше в репертуарі Малого театру в Москві з'являються водевілі молодих українських драматургів: «Сусіди, або За горілкою усе до-ладу» А. Вель-

⁴² Вєстник, повременное письмо, посвящено политическому и нравственному образованию русинов Австрийской державы. – Відень, 1851. – № 88–90, 92–93.

совського (2 і 5 листопада 1851 р.); «Панас-викругас» Д. Дмитренка (14 і 20 квітня 1852 р.). В Александринському театрі в Петербурзі був виставлений одноактний «жарт з піснями і танцями» «Остап Дуля, або Жених з гарбузом» С. Барвіненка (28 і 31 січня, 1 і 2 лютого 1855 р.). Проте ці п'єси не затримались у репертуарі імператорських театрів Петербурга та Москви, і лише «Москаль-чарівник» І. Котляревського продовжував торувати над усім російськомовним репертуаром М. Щепкіна в Малому театрі в Москві, на гастрольях у Петербурзі та інших містах, ідучи щороку по кілька разів до самої смерті актора.

У Петербурзі спектакль «Москаль-чарівник» давали на сценах Великого та Александринського театрів у 1844–1866 рр. У цих виставах брали участь різні виконавці, які не завжди належним чином володіли українською мовою. Краща ситуація склалася в іншому театральному середовищі: у 1850 р. було вирішено пристосувати для драматичних вистав збудоване в 1847 р. нове приміщення цирку і в такий спосіб створити новий театр для обслуговування середніх класів та різночинної інтелігенції. У «театрі-цирку» мали виставлятися російські комедії та водевілі, написані в другій половині XVIII – першій половині XIX ст. Знаючи акторські можливості С. Гулака-Артемовського, петербурзька театральна контора запросила його до творчого складу новоутвореного театру. Вдало дебютувавши на його сцені 26 грудня 1850 р. у ролі Фадея в комічній опері Я. Княжніна «Сбитенщик», С. Гулак-Артемовський запропонував включити до репертуару «Москаля-чарівника» І. Котляревського і вже в січні 1851 р. вперше виступив у ролі Михайла Чупруна. Успіх був надзвичайний.

Директор імператорських театрів О. Геденов висловив акторові подяку, а театральний критик Р. Зотов, який майже три роки не бачив С. Гулака-Артемовського на сцені, писав у газеті «Северная пчела»: «Потім [після оперети “Вот пилюли”. – *Авт.*] ішов “Москаль-чарівник”, і ми майже не впізнали п. Артемовського, настільки він за цей час устиг удосконалити свою гру як актор. Сердечно вітаємо його з цим успіхом і сподіваємось, що нам часто доведеться повторювати про нього наші щирі похвали»⁴³. Відтоді «Москаля-чарівника» для заохочення глядачів показували разом з іншими, менш популярними виставами. А петербурзька театральна критика замовчувала значний успіх актора. «Крім цитованого вище відгуку Р. Зотова, – пише біограф С. Гулака-Артемовського А. Кауфман, – жодного рядка про гру артиста не з'явилося на сторінках петербурзької преси за всі роки, упродовж яких він виконував роль Чупруна»⁴⁴. За спостереженням А. Кауфмана, тільки московський журнал «Русский вестник» 1857 р. вмістив велику статтю П. Куліша, у якій глибоко проаналізовано гру С. Гулака-Артемовського в «Москалі-чарівнику» й описано реакцію глядачів: «Коли вистава закінчилася, – писав П. Куліш, – почали викликати Артемовського. Через свою делікатність він тричі з'являвся зі своїми співучасниками у грі, але глядачі бажали висловити своє захоплення йому особисто і після цього викликали ще чотири рази його самого. Кожний погодиться, що такі явища трапляються нечасто, що так вітають

⁴³ Северная пчела. – 1851. – 21 янв. – № 21.

⁴⁴ Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемовський. – К., 1962. – С. 50.

лише найвидатніших акторів. [...] Коли на сцену вийшов п. Артемовський в ролі Чупруна, що повернувся з дороги, його зустріли одностайні оплески всього театру. Його гра в цій ролі давно вже здобула заслужену популярність. Вона справді надзвичайна! Це не кривляння, розраховане на сміх глядача, зовсім ні! Це цілковите уособлення українського простолюдина, простодушного, веселого і задоволеного своїм становищем. Ви бачите перед собою зовсім не дурня, над яким смієтесь. Ця людина простодушна у своєму не дуже складному побуті, у своїй обмеженій сфері дій. Він багато чого не бачив, багато про що не чув, поміж своїми селянами зустрічав надто мало підступності й зради і дожив до сивого волосся, судячи про людей за самим собою. Він смішить вас і водночас подобається вам як людина. Ви б довірили йому свої гроші, разом безпеку, хоча ви і смієтесь над його наївністю, над його незграбними і разом з тим якимись величними рухами. Таким створив Михайла Чупруна п. Артемовський. Для артиста ця роль дуже небезпечна: він може легко з'їхати в ній на телепня, якого жінка дурить тому, що він недоумкуватий від природи. У виконанні п. Артемовського все виходить навпаки. Чоловік, при всій своїй простодушності, є натурою міцною, цільною, обдарованою; він стоїть значно вище від свого оточення. Рідко доводилося нам бачити на російській сцені щось настільки досконале, як гра п. Артемовського в «Москалі-чарівнику». Можна з певністю сказати, що сценічне мистецтво в його невеличкій ролі досягло своєї мети – замінити собою дійсність і змусити глядача забути, що він перебуває в театрі. П[ан] Артемовський такий людяний, такий чарівно справжній у своїй грі, що не віриш очам своїм, дивуючись, як може людина його сфери до такої міри втілитись в українського селянина! Жодним жестом, жодним зайвим рухом він не зраджує себе. Його гра від початку до кінця сповнена високого мистецького інтересу, тому що перед вами з'являється живий представник свого народу, з усіма особливостями мови, манери, звичаїв, розуміння дійсності і, крім того, з глибиною почуття, прихованого під зовнішньою безтурботністю і простодушністю... Коли-не-коли, але з великою виразністю він дає зрозуміти глядачам, що цей чумак здатний не лише до сміхотворства, що цей насмішник здатний перейти від однієї крайності до іншої і почне розмовляти з вами такою мовою, від якої здригнеться ваше серце»⁴⁵.

В одноактному водевілі «Охтянка, или Чудо с чудакom» С. Барана С. Гулак-Артемовський виконав роль українця Коваленка (29 вересня і 3 жовтня 1852 р.), а в російськомовному водевілі «Два учителя, или Осел осла дурачит» О. Шаховського – роль власника пансіону в Глухові Чупкевича (23 і 25 вересня, 7 жовтня, 3 листопада 1852 р.; 4 вересня і 4 жовтня 1856 р.).

Є всі підстави вважати, що С. Гулак-Артемовський у Петербурзі в 50-х роках ХІХ ст. робив таку саму важливу для українського театрального мистецтва справу, як М. Щепкін у Москві: він доводив столичній громадськості мистецьку зрілість провідних майстрів українського театру і обґрунтовував необхідність створення окремого українського професіонального театру.

⁴⁵ Кулиш П. Об игре г. Артемовского в малороссийской опере «Москаль-чаривник» // Русский вестник. – 1857. – Дек. – С. 224–227.

Із початком діяльності С. Гулака-Артемовського як драматичного актора в 1851 р. збігся початок його режисерської, драматургічної та композиторської творчості. На 18 березня 1851 р. він підготував вокальний та інструментальний концерт із так званими живими картинами, серед яких була картина «Весільний поїзд у Малоросії». У 1852 р. С. Гулак-Артемовський створив вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля, з хорами і танцями, аранжоване з українських пісень п. Артемовським, оркестроване п. Лядовим», про що сповіщалося на афіші театру. Вистава відбувалася в Александринському театрі 18, 23, 25 липня, 19 серпня, 17 вересня 1851 р. і мала значний успіх. 28 листопада того ж року цей твір із жанровим визначенням «водевіль» виставили на сцені Великого театру в Москві.

26 листопада того самого (1851) року С. Гулак-Артемовський завершив роботу над двоактною комедією-водевілем «Ночь накануне Иванова дня», прем'єра якої відбулася на бенефіс автора в Александринському театрі в Петербурзі 26 травня 1852 р. й була повторена ще раз 28 травня. Сам автор, поряд із такими знаменитими учасниками вистави, як О. Мартинов, І. Сосницький, П. Григор'єв, П. Орлова, виконував роль старости. У цьому творі було застосовано українську й російську мови персонажів.

Після смерті імператора Миколи I (1855), із початком царювання Олександра II настав період певної лібералізації самодержавного режиму. Це відчувалося і в театральному житті Росії, зокрема в житті так званих іногородців. Українців царизм так не трактував, а навпаки – вважав частиною російського народу і в такий спосіб виправдовував свою політику щодо їх цілковитої русифікації, асиміляції, відмовляв в освіті рідною мовою й у будь-яких спробах вияву автономного життя. Літературу і мистецтво українського народу царизм сприймав як мистецьку творчість, яку можна було до певної міри толерувати поряд із власне російською освітою і культурою, не дозволяючи при цьому сповідувати будь-які сепаратистські ідеї.

Раптова перерва в діяльності нечисленних українських письменників унаслідок розгрому царизмом Кирило-Мефодіївського братства тягнулася, як відзначав П. Куліш, до 1857 р. Відтак активізується видання української мистецької літератури, зокрема з'являються друком зразки української драматургії першої половини XIX ст., дозвіл цензури на виставлення отримують українські п'єси драматургів молодшої генерації. Слід мати на увазі, що, крім літературної цензури, яка дозволяла тексти до друку, існувала театральна цензура, яка давала дозвіл на включення їх до репертуару театральних труп.

У 1857 р. в Києві виходить друком збірник п'єс Андрія Ващенко-Захарченка «Театр», до якого ввійшло п'ять творів: одноактна «малороссийская шутка с куплетами» – «Оказія з Микитою», одноактна «малороссийская приказка с куплетами» – «Тоді скажеш гоц, як вискочиш», одноактна «шутка с куплетами» – «Один порадував, другий утішив, або Хто лається, той і кається», одноактна «новая малороссийская шутка» – «Оглядівся, як наївся, или Коли б не вовк та не собака, був би Грицькові гарбузяка», одноактна «малороссийская опера» – «Поярмаркував, или Беда от куриных овощей». П. Куліш у «Слові од издателя» до публікації віршів молодих українських поетів під назвою «Первоцвіт Щоголева і Кузьменка» побіжно зарахував збірник А. Ващенко-Захарченка до «нестатечних» «курзу-верзу» в українській

літературі 50-х років XIX ст.⁴⁶ Потім ще майже півтора століття самі назви цих творів були «притчею во язицех». Тільки нещодавно сучасний історик літератури А. Мороз висловила думку про ці п'єси як такі, що «дуже скоро перестали задовольняти зрілі художні смаки, але відіграли свою роль як апробація варіантів комедійних сюжетів з життя простолюду»⁴⁷.

У 1860 р. в Петербурзі друком виходить двотомна збірка творів так само одіозних письменників – братів Григорія і Степана Карпенків. У ній розміщено шість п'єс молодшого з них – Степана Паливоди-Карпенка: двоактна «комедія з піснями і танцями» «Суд і розправа пана Тисяцького», одноактна оперета «Тетяна Переяславка», двоактна комедія «Київський сват по призвищу Хват»; комедія на три дії «Никодим Тимохвійович Сосюрченко, старосвітський пан Конотопського повіту Чернігівської губернії», двоактна комедія «Жидівська мудрість, циганська хитрість і хохляцька простота»⁴⁸. Майже всі ці п'єси одержали дозвіл театральної цензури. У пресі було опубліковано анонси цього видання, у яких повідомлялося, що до збірки включено згадувану вище трьохактну оперету «Катерина Шевченкова», яка була першою прижиттєвою інсценізацією Шевченкового твору, але цензура, напевно, друкувати її не дозволила: у збірці немає цієї п'єси.

У 1860 р. були написані й здебільшого подані до цензури водевілі «Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай» і «Сусіди, або з горілкою все до ладу» Аврамія Вельсовського, «Жинка хитрее черта, или Превращение русского в хохла» і «Вареники» Олександра Задераки. Окрім відомої «Бувальщини», інші тексти досі ніким не вивчалися, але, судячи з назв творів, вони продовжували традицію А. Ващенка-Захарченка.

Про добрий намір збагатити українську драматургію може свідчити спроба П. Куліша створити історичну драму «Колії (українська драма з останнього польського панування на Україні)», але тільки перша дія її була опублікована в альманасі «Хата» (1860).

Більшість цих п'єс, як і написаних у першій половині XIX ст., що на той час уже стали нашою драматургічною класикою (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко), у 50-х роках XIX ст. виставлялися в багатьох містах України, де працювали російсько-українські та польсько-російсько-українські театральні трупи. Наприклад, після закриття через аварійний стан в липні 1851 р. першого дерев'яного київського міського театру на Європейській площі й розпуску антрепризи П. Рекановського, новоутворене товариство акторів змушене було винайняти трикімнатне приміщення в будинку генеральші Брінкен на Хрещатику. Перетворивши його на глядацьку залу зі сценою, амфітеатром, партером і 70 кріслами (повний збір з усіх місць давав 290 рублів сріблом), трупа розпочала свої вистави 11 грудня 1851 р. «Москалем-чарівником» І. Котляревського та російськими водевілями П. Каратигіна «Заемные жены» і Ф. Коні «Циркулярные советники». З огляду на те, що цей імпровізований театр не мав жодних складних сценічних пристосувань, у ньому давалися короткі комедії та водевілі. Усі члени трупи мали рівні права,

⁴⁶ Хата / Видав П. А. Куліш / Типом другим. – Петербург, 1860. – С. 1–2.

⁴⁷ Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. – К., 1996. – Кн. 2. – С. 365.

⁴⁸ Сочинения Г. и С. Карпенко. – С.Пб., 1860.

не було ні режисера, ні театральної адміністрації. У січні 1852 р. з Варшави з балетною трупкою повернувся балетмейстер – француз Моріс Піон, і в такому комбінованому драматично-балетному вигляді в цьому тимчасовому приміщенні трупа проіснувала до кінця зимового сезону, тобто до Великого посту.

У сезоні 1852/1853 р. в Києві в інших тимчасових приміщеннях діяли вже дві трупи. Перша – на Липках, у винайнятому за контрактом на три роки будинку спадкоємців генерала Білогородського, де працювала антреприза поляка Костянтина Федецького. Театр на Липках був невеликий за площею: 96 крісел, 17 лож і партер. Повний збір із вистав становив 200 рублів сріблом. Театр відкрився 18 листопада 1852 р. двома російськими водевіями: «Девушка-гусар» Ф. Коні та «Путешественник и путешественница» Р. Зотова і «Москалем-чарівником» І. Котляревського, а 4 січня 1853 р. грали водевіль «Вечір на хуторі поблизу Диканьки» Д. Дмитренка за М. Гоголем. У цій виставі успішно дебютували харківські актори Дмитро Зубович (виконавець ролі дяка), Гончарова (Оксана), Дріон (Солоха). Надалі в репертуарі російські вистави чергувалися з польськими, можливо, траплялися й українські. Ця трупа в Києві проіснувала лише один сезон, бо в березні 1853 р. К. Федецький розпустив більшу її частину, а з рештою акторів переїхав до Житомира, не витримавши конкуренції з другим театром, подільським.

Друга трупа діяла на Подолі, у кам'яному будинку колишньої пересильної тюрми, де отаборився антрепренер – француз Моріс Піон, який, окрім драматичних вистав, давав також балетні, оскільки сам був танцівником і «балетмейстером варшавських театрів». Його театр відкрився 18 січня 1853 р. у приміщенні, яке містило три яруси лож, 100 крісел, амфітеатр і галерею. Повний збір з вистав становив 450 рублів сріблом. Репертуар трупи М. Піона відомий не весь, але той факт, що з колишньої трупи К. Федецького сюди перейшли такі відомі українські актори, як Дмитро Зубович і Аграфена Кравченко, дає підстави для припущення, що «на них» давалися й українські вистави (на жаль, афіші не збереглися). Під керівництвом М. Піона театр проіснував до 22 травня 1855 р. Через фінансові труднощі приміщення театру разом із трупкою перейшло до рук іншого антрепренера, багатого київського землевласника Енгельгардта, нащадка того поміщика В. Енгельгардта, кріпаком якого був Т. Шевченко. Трупа, як і раніше, мала російсько-польсько-український характер. Провідною акторкою в ній була Аграфена Кравченко, «актриса з великою репутацією на Півдні Росії; вона справді була дуже талановита, хоч мала органічну ваду: шепелявила, що, однак, не заважало їй мати значний успіх»⁴⁹. На жаль, 15 червня 1856 р. ця талановита актриса померла від сухот на тридцять шостому році життя.

Трупа Енгельгардта проіснувала недовго – з 22 травня 1855 р. до 28 лютого 1856 р. За цей час на сцені подільського театру були виставлені й п'єси українських драматургів: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Шельменко – волостной писарь» і «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, можливо, й деякі інші, проте повний репертуар цього театру не відомий.

⁴⁹ *Николаев Н. И.* Драматический театр в Киеве: Исторический очерк. – К., 1898. – С. 36.

Після розпуску трупи Енгельгардта тимчасовим міським театром на Подолі з 28 лютого 1856 р. керувала міська адміністрація. Відомо, що протягом липня 1856 р. було дано 24 вистави, серед яких – десять російських, дванадцять польських і лише дві українські («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка і «Москаль-чарівник» І. Котляревського)⁵⁰. Напевно, до кінця існування подільського театру (1859) зрідка все-таки йшли українські вистави, оскільки серед акторського складу були такі виконавці українських ролей, як актриса Засимович та актор Антон Янковський. Балетну трупу було розпущено.

Тим часом у Києві 1856 р. збудували новий театр, визнаний сучасниками «дивом архітектурного мистецтва» (на тому місці, де тепер стоїть будинок Національної опери). Відкриття нового міського театру відбулося 2 листопада 1856 р. (це приміщення згоріло вщент сорок років потому – 4 лютого 1896 р.).

Обома театрами керував спеціально створений «окремий комітет» під почесним головуванням київського генерал-губернатора князя І. Васильчикова. До складу комітету входило п'ять членів: віце-губернатор, губернський предводитель дворянства, міський голова і два члени-розпорядники. В обох театрах поряд із російськими п'єсами виставляли польські. У першому сезоні 29 жовтня 1856 р. дали лише одну українську виставу – одноактну оперету «Українці, або Сватання на вечорницях» П. Лютостанського (переробка з польської) на бенефіс актриси Засимович. До трупи театру в цьому сезоні приєдналася видатна виконавиця українських ролей Любов Млотковська, котра працювала тут десять років – до самої смерті (1866).

На жаль, у київській пресі немає відомостей про театральний репертуар за сезон 1857/1858 р., зате зберігся архівний документ – подання київського цивільного губернатора до міністра внутрішніх справ від 17 березня 1858 р. на затвердження репертуару Київського театру⁵¹, де з-поміж більш як двох сотень російськомовних п'єс є близько двадцяти українських творів уже неодноразово згадуваних авторів: І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Писаревського, А. Жмійовського, Д. Дмитренка та ін. Можна припустити, що всі вони мали з'явитися на київській сцені принаймні в 1858 р.

Коли ж у грудні 1858 р. обидва київські театри були за контрактом на шість років здані галицькому поляку Теофілові Борковському, котрий приїхав з Житомира зі своєю польською трупкою на гастролі до Києва, для українських вистав у контексті польсько-російської театральної інтриги, що тоді почалася, місця не знайшлося.

Натомість у Кам'янці-Подільському, центрі Подільської губернії, 9 жовтня 1858 р. в присутності київського генерал-губернатора І. Васильчикова Моріс Піон грає російську переробку французького водевілю «Нема полум'я без диму» Ж.-Ф.-А. Байяра, українського «Москаля-чарівника» і балет К. Курпінського і Ю. Дамсе на польську тему «Весілля в Ойцові». Це було схоже на дотримання паритетності в репертуарі: російська, українська і польська п'єси, але цього співвідношення послідовно не дотримувалися. Наприкінці 1860 р., а саме з 1 жовтня по 31 грудня, у Кам'янці-Подільському директор театру

⁵⁰ Киевская летопись // Киевские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1856. – 4 авг. – № 31.

⁵¹ РДА. – Ф. 780, оп. 2, спр. 99, арк. 2.

В. Петровський виставляє сорок дев'ять п'єс, серед яких було кілька українських водевілів за участю видатних виконавців ролей українських селян – Теофілії Бачинської та Йосипа Янковського Молодшого⁵². У червні-липні 1860 р. трупу В. Петровського запросили до Одеси, де вона показала шість вистав, серед яких і українські п'єси. Одеські рецензенти (газети «Одесский вестник», «Одесский листок») високо оцінили гру Т. Бачинської в українських виставах, зокрема у «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка.

Така сама ситуація була й у Житомирі – адміністративному центрі Волинської губернії. Тут у жовтні 1855 р., тобто на рік раніше, ніж у Києві, було збудовано нове театральне приміщення, значно більше за театри в Києві та Вільні. Сучасники вважали його завеликим, бо тридцятитисячне на той час населення Житомира не могло забезпечити максимальну присутність глядачів. На початку ХХ ст. було знайдено документи, які свідчили, що київський генерал-губернатор помилково затвердив для Житомира проект цього приміщення, призначений для Києва⁵³.

Восени 1856 р. посаду директора театру обійняв прибулий з Кракова Адам Мілашевський, який не виявляв прихильності до українських п'єс. У 1857 р. було затверджено статут житомирського театру під назвою «Театр волинської шляхти», а до складу кількоособової дирекції ввійшли польські драматурги, які на той час мешкали в Житомирі, – Аполлон Коженювський (батько Т.-Ю.-К. Коженювського, видатного англійського письменника, відомого під псевдонімом Джозеф Конрад) і, головне, видатний письменник Юзеф-Ігнацій Крашевський – мистецький керівник театру (у 1860 р. назавжди виїхав із Житомира). Тоді ж справа українського репертуару різко поліпшилась: директора і режисера трупи Адама Мілашевського зобов'язали вдосконалити польський і російський репертуар, що вплинуло на збагачення українського. Цьому сприяло те, що до акторського складу входив драматург П. Лютостанський, автор української п'єси «Українці, або Сватання на вечорницях» (1856) (що була переробкою якоїсь польської п'єси), яку в 50–60-х роках ХІХ ст. часто виставляли в багатьох театрах. У 1857 р. на сцені житомирського театру було зіграно 27 польських і 22 російські та українські п'єси (на жаль, у газетних інформаціях не зазначені їхні назви)⁵⁴. Український репертуар також підтримував відомий польський письменник, котрий мешкав у Житомирі, – Александер Гроза. У 1860 р. директором трупи став Теофіл Борковський. До 1863 р. він керував київською і житомирською трупами одночасно, а втім, на українському репертуарі це зовсім не позначилося.

Найсприятливіша ситуація для українського репертуару склалася на Сході України, а саме – у харківському театрі. На його сцені одночасно з російськими йдуть і кращі, і гірші українські п'єси, але йдуть часто.

У першій половині 50-х років ХІХ ст. тут виділяються виконавці українських ролей Дмитро Дмитренко, Іван Дорошенко і Теофіл Домбровський. Про Д. Дмитренка, наприклад, на сторінках місцевої губернської газети

⁵² *Komorowski J. Polskie życie teatralne na Podolu I Wotyniu do 1863 roku. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1985. – S. 49.*

⁵³ Там само. – S. 94–95.

⁵⁴ Там само. – S. 101.

писали: «Пан Дмитренко (він же автор кількох малоросійських водевілів: “Кум-мірошник”, “Вечір на хуторі”, “Малоросійські вареники” та ін.) з великим успіхом зображує малоросіян і непоганий у деяких ролях водевільних протагоністів»⁵⁵. Про те, що Дмитро Дмитренко «добре грає ролі малоросіян»⁵⁶, зазначалося в цій газеті й пізніше: «У п'єсі “Панас-викрутас” роль Панаса виконував сам автор, який заслужив прихильну оцінку людей, які добре знають українську мову»⁵⁷.

У 1857 р. після тривалої перерви першим актором харківської трупи стає Іван Дрейсіг. Скупі оцінки тодішньої єдиної харківської газети однозначно красномовні: «Пан Дрейсіг у малоросійських ролях дуже непоганий»⁵⁸, «Пан Дрейсіг у малоросійських ролях набагато вищий, ніж у ролях звичайних [тобто російськомовних. – *Авт.*]; шкода тільки, що малоросійські п'єси у нас дуже рідко даються. При грі п. Дрейсіга, пані Гейбович і навіть п. Кучерова їх [тобто п'єси. – *Авт.*], здається, з більшим задоволенням можна було дивитися, ніж такі п'єси, як “Пастушка и старушка” або “Пилюли”⁵⁹; «У бенефіс п. Дрейсіга 16 січня [1858 р. – *Авт.*] після ходульної риторичної драми “Параша-сибірячка”, яка колись дійсно справляла ефект, але тепер, незважаючи на участь пана Рибаківа, пройшла, не давши публіці особливого задоволення, – була виставлена малоросійська опера-водевіль: “Сватання на Гончарівці”. Ця п'єса, написана в Харкові й винятково для харківської трупи, завжди подобалась і буде подобатись тутешній публіці. Цього разу “Сватання” було виконане прекрасно. Бенефіціант у ролі Стецька був вершиною досконалості...»⁶⁰; «Малоросійські ролі та ролі німців завжди прекрасно виконує п. Дрейсіг»⁶¹ (І. Дрейсіг походить із німецьких колоністів на Слобожанщині); «Пан Дрейсіг (Михайло Чупрун), як завжди, мистецьки зіграв свою роль, в якій може бути суперником будь-кому»⁶²; «У бенефіс п. Дрейсіга [...] наступною йшла малоросійська опера “Наталка Полтавка”, де п. Дрейсіг у ролі Макогоненка цілком заслужив на гучні оплески і неодноразові виклики»⁶³.

У тому, що українські п'єси в репертуарі харківського театру з'являлися дедалі частіше, позитивну роль відіграли члени харківської «Старої громади»: не випадково одна з вистав театру була дана на користь місцевої недільної школи⁶⁴. Мало значення також те, що директором театру був українець Іван Олександрович Щербина – той самий, який фігурує в щоденнику Тараса Шевченка (записи 1857–1858 рр.). Відомо, що Т. Шевченко під час вимушеної зупинки в Нижньому Новгороді по дорозі із заслання до Петербурга, очікуючи до себе в гості М. Щепкіна, повідомив про його приїзд ди-

⁵⁵ Харьковский губернские ведомости. Часть неофициальная. – 1852. – 9 февр. – № 6.

⁵⁶ Там само. – 1856. – 31 марта. – № 13.

⁵⁷ Там само. – 1858. – 13 сент. – № 36.

⁵⁸ Там само. – 1857. – 31 авг. – № 34.

⁵⁹ Там само. – 1857. – 2 нояб. – № 43.

⁶⁰ Там само. – 1858. – 1 февр. – № 5.

⁶¹ Там само. – 15 февр. – № 7.

⁶² Там само. – 26 апр. – № 16.

⁶³ Там само. – 1859. – 7 нояб. – № 44.

⁶⁴ Там само. – 1860. – 30 сент. – № 97.

рекцію Нижньгородського театру, унаслідок чого М. Щепкін виступив тут у п'ятьох виставах, зокрема в ролі Чупруна в «Москалі-чарівнику». Готуючись до цієї вистави (яка відбулася між 25 і 29 грудня 1857 р.), Шевченко і Щепкін «проходять» роль Тетяни з молодією нижньгородською актрисою – росіячкою Катериною Піуною, особливо щодо української вимови. Актриса двічі зіграла роль Тетяни, а потім було ще одне повторення вистави з іншим виконавцем ролі Чупруна. Пізніше вона в спогадах писала: «Тарас Григорович, а йому на догоду і Михайло Семенович, учили мене української мови і втовмачили роль Тетяни [...] так, що й досі я її, як «Отче наш», знаю...»⁶⁵. У рецензії «Бенефіс г-жи Піунової, январа 21, 1858», надрукованій у «Нижегородских губернских ведомостях» з приводу іншої вистави, Т. Шевченко згадав і про виставу «Москаль-чарівник», зазначивши, що «незважаючи на поспішність вистави, а також незнання української мови, пані Піунова в ролі Тетяни була дуже гарна, так що наш ветеран-артист був у захваті й говорив, що він ні з ким з таким задоволенням не грав, а думка Щепкіна може бути авторитетом»⁶⁶. Прагнучи допомогти К. Піуновій влаштуватися на високооплачуване місце в якомусь із театрів, Т. Шевченко 15 січня 1858 р. пише листа директорові харківського театру І. Щербині, а також листовно просить М. Щепкіна підтримати його клопотання. Але К. Піунова підписала контракт з директором казанського російського театру, не поїхавши на проби до Харкова.

Згадані події, незважаючи на те, що відбувалися на етнічній російській території, а не в Україні, стосуються історії саме українського театру, а також доводять, що М. Щепкін і Т. Шевченко, як і раніше, популяризували українську драматургію в неукраїнському середовищі. Долучитися ж до українського театрального процесу своєю п'єсою «Назар Стодоля» Т. Шевченко не міг, бо й не знав долі рукопису після свого арешту 1847 р. Повернувшись 28 березня 1858 р. до Санкт-Петербурга, Т. Шевченко відновив активне відвідування драматичних і музичних вистав імператорських театрів. З особливим інтересом дивився він вистави за участю видатного оперного співака і драматичного актора Семена Гулака-Артемовського, з ініціативи якого тут ішов «Москаль-чарівник». Т. Шевченко записав у своєму щоденнику 10 квітня 1858 р.: «Дивився в цирку-театрі “Москаля-чарівника”. Чарівливий Семен [у ролі Михайла Чупруна. – *Авт.*]. А інші – нісенітниця»⁶⁷. Т. Шевченко міг бачити С. Гулака-Артемовського в цій ролі на сцені театру-цирку до 26 січня 1859 р. Саме тоді з невідомих причин згоріло це приміщення, але вистава йшла також у збудованому на цьому місці й відкритому 2 жовтня 1860 р. новому театрі, названому Маріїнським. У цьому театрі, до речі, у сезоні 1861/1862 р. С. Гулак-Артемовський вісім, а протягом 1862 р. – шістнадцять разів виступив у ролі Михайла Чупруна. Тут 19 вересня 1861 р. відбувся бенефіс актора, для якого він, зокрема, обрав

⁶⁵ Юшков Н. Ф. К истории русской сцены: Екатерина Борисовна Пиунова-Шмидтгоф в своих и чужих воспоминаниях. – Казань, 1899. – С. 39.

⁶⁶ Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 5. – С. 210.

⁶⁷ Там само. – С. 172.

«Москаля-чарівника», запросивши на роль Тетяни видатну російську оперну артистку Дарію Леонову.

У другій половині 50-х років XIX ст. першою відомою українською аматорською виставою була «Наталка Полтавка» І. Котляревського, підготовлена за участю знаного кириломефодіївця, українського фольклориста Опанаса Маркевича і його дружини Марії (видатної письменниці Марко Вовчок) у стінах Немирівської гімназії на Поділлі (1857). Опанас і Марія Маркевичі підбрали мелодії народних пісень, а колишній капельмейстер садибного оркестру почесного опікуна гімназії графа Болеслава Потоцького Йоганн Ляндвер склав партитуру для чотирнадцяти інструментів і написав увертюру. Костюми для Наталки і Терпилихи дібрала Марія Маркевич, а для інших персонажів – учитель Ілля Дорошенко, він же здійснив режисуру вистави. Про культуру мови подбав О. Маркович. Вистава мала величезний успіх⁶⁸.

Українські драматичні гуртки з'являються при недільних школах там, де ними опікувалися члени товариства «Громада». О. Кониський, повідомляючи в кореспонденції «З Полтави (Декабрь 1860)» про діяльність полтавської недільної школи, пише: «Ще б краще, коли б завести у нас народний театр»⁶⁹.

У грудні 1860 р. в О. Кониського виникла ідея створення спеціального українського народного театру (очевидно, йшлося про аматорський театр, у якому брали б участь особи з простолюду). Водночас, у період, коли суттєво активізується український літературний процес, коли налагоджується українська книговидавнича справа, створюються недільні школи для навчання неписьменних дорослих людей читати і писати українською мовою, коли виникає українське періодичне видання, коли народжується так званий громадівський рух, коли, нарешті, у російській пресі закінчилася дискусія про самостійність української літератури на користь останньої, зароджується ідея створення українського професійного театру, уже не як додатку до російського, а одномовного, самостійного театру. Уперше цю думку публічно висловив видатний український літературний і театральний критик Микола Мізко на закінчення своїх спогадів про К. Соленика: «Під назвою українського театру ми розуміємо як п'єси, написані українською мовою, так і виконання їх артистами, виплеканими на місцевому ґрунті, знайомими з мовою і звичаями народу і, можливо, навіть такими, що вийшли із середовища цього народу, як, наприклад, знаменитий артист, якого називати немає необхідності, тому що його всі знають [ідеться про М. Щепкіна. – *Авт.*] Такий театр був би найкращою підмогою літературі південноросійській [тобто українській. – *Авт.*] і найдоброчиннішою школою для народу. Певна річ, і успіх, і користь цієї ідеї зумовлюються розумним і щирим її здійсненням; якщо ж сюди замішається афера і спекуляція, – справа зіпсується вже на початку і може надовго зупинитися, тимчасом як немає сумніву, що діло піде добре, якщо за нього візьмуться люди умлі й добромисні; з посталою ж потребою народного театру з'являться для задоволення її і народні драматичні письменники. Дух народний, один раз

⁶⁸ Павло [Чубинський]. Украинский спектакль в Чернигове: 12 и 15 февраля // Основа. – 1862. – Березень [Кн. 3]. – С. 71–73.

⁶⁹ *Переходовець Олександр* [Кониський О.]. З Полтави (Декабрь 1860) // Основа. – 1861. – Янв. [Кн. 1]. – С. 322.

збуджений, розвивається швидко. У душі нашого народу є ще багато незачеплених струн: умійте тільки доторкнутися до них вчасно і вдало, і вони видадуть суголося, можливо, й непередчуване»⁷⁰. Ці пророчі слова, які де в чому перегукуються з думками А. Трещаківського, висловленими у львівській газеті «Зоря Галицька» 1849 р., Микола Мізко написав у листопаді 1860 р. в с. Карабинівка (нині – Павлоградського району на Дніпропетровщині) спеціально для українського журналу «Основа», що почав виходити в Петербурзі в січні 1861 р.

Не без впливу на громадську свідомість залишилася ця думка: для багатьох вона стала поштовхом до дії, а для царевих прислужників – до протидії. Принаймні в 1861–1863 рр. з'являється чимало нових драматичних творів українською мовою. На сторінках журналу «Основа» публікуються деякі «малоросійські опери» та драми першої половини XIX ст., які досі зберігалися в рукописах: «Чорноморський побит» Якова Кухаренка (1861. – Кн. 11 і 12), «Простак» Василя Гоголя (1862. – Кн. 2), «Загадка» Миколи Костомарова (1862. – Кн. 6), «Назар Стодоля» Тараса Шевченка (1862. – Кн. 9), а також новий твір Олекси Стороженка – «драматичні картини» на п'ять дій «Гаркуша» (1862. – Кн. 8–10). У Петербурзі П. Куліш видає «Писання І. П. Котляревського» (1862), і того ж року окремими виданнями виходять «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник», двотомне зібрання «Драматические сочинения Григория Квитки (Основьяненка)», у першому томі якого вміщено українські п'єси письменника (1862). На сторінках додатку до «Харьковских губернских ведомостей» – газети «Харьков» – було опубліковано анонімну оперету «Нешасливе кохання» (1861) та п'ятиактну драму з піснями «Доля Стеценка» (1863; № 39–43, без імені; справжнє ім'я та прізвище автора – Іван Нордега, котрий був тоді студентом Харківського університету; того самого року драма вийшла окремою книжкою, але дозволу театральної цензури на виставлення не здобула тричі: 1863, 1865, 1873 рр.; дослідники виводять із цієї п'єси генезу «Безталанної» І. Тобілевича); трьохактна драма «Сирітка» Павла Ромашкевича (1863; № 86–89), двоактна «трагічна оперетка» «Не до любові» Кузьми Шаповала (П. Шохіна; 1864; № 72–74; тоді ж видана й окремою книжкою) і його ж анонімно друкована в «Херсонских губернских ведомостях» комічна оперета «Козакування» (1864; друкування перерване після першої дії через цензурну заборону). Окремими виданнями вийшли одноактна «драматична дія» «Катруся, або Туга від грошей» під криптонімом «Ів. К.» (Петербург, 1860), історична драма Марка Онука (Семена Метлинського) «Мотря Кочубеївна» (Полтава, 1861), яка, щоправда, зазнала нищівної критики з-під пера П. Куліша в журналі «Основа» (1862. – Кн. 3), «малоросійская трагикомедия в 5 д., в стихах» – «Окось і Леся, або Розумна дядькова голова» Авксентія Тарновського (Москва, 1862).

У 1862 р. в Петербурзі Семен Гулак-Артемівський пише «малоросійську оперу» на три дії «Запорожець за Дунаєм» на власний текст (за участю М. Костомарова). Тоді ж він отримує цензурний дозвіл до друку, а 1866 р. цей твір виходить у світ. Уперше виставлена 14 квітня 1863 р. в бенефіс автора

⁷⁰ *Мизко Н.* Воспоминание о Соленике, знаменитейшем украинском акторе. – С. 184.

на сцені Маріїнського театру в Петербурзі, опера до травня 1864 р. пройшла тринадцять разів.

У Петербурзі С. Гулак-Артемівський грав роль – співав партію Івана Карася 29 травня 1864 р. востаннє. Адже ще з 1859 р. в його голосі помічалися негативні зміни, і в 1863 р. в нього відібрали й передали іншим виконавцям майже всі оперні партії, а наприкінці року відмовилися підписувати контракт на подальший термін роботи в Маріїнському театрі. У конторі петербурзьких театрів проект наказу про звільнення Гулака-Артемівського було підготовлено саме в той час, коли з великим успіхом на сцені Маріїнського театру йшла його вельми прибуткова опера «Запорожець за Дунаєм». Проте артист не здається: він шукає захисту у Великого князя Миколи Миколайовича, якому свого часу подарував клавир цієї опери, але втримався у Маріїнському театрі йому не вдалося. Артиста було зараховано до складу Великого театру в Москві, куди він з родиною (а дружина була родом з Москви, отже, поверталася до родинного кола) виїхав 12 липня 1864 р. На цій події доводиться зупинитися тому, що це бодай ненадовго подовжило сценічне життя «Запорожця за Дунаєм». Московська прем'єра опери відбулася 6 жовтня 1864 р. і впродовж року на сцені Великого театру ставилася чотири рази, причому двічі – за участю Д. Леонової в ролі Оксани. Остання, п'ята, вистава опери в Москві відбулася на сцені Малого театру 9 вересня 1865 р.

Переїзд С. Гулака-Артемівського до Москви збігся із закінченням акторської діяльності М. Щепкіна в Малому театрі: 9 квітня 1863 р. він востаннє зіграв свою коронну роль – Михайла Чупруна, 9 травня того самого року востаннє вийшов на сцену в Малому театрі й під час мандрівки до Криму, 11 серпня 1863 р., помер у Ялті. Замінити його в ролі Чупруна міг тільки С. Гулак-Артемівський, який і виявив таку ініціативу: у Малому театрі в Москві він виступив 19 і 21 жовтня та 9, 16 і 18 листопада 1864 р., а 6 грудня того самого року востаннє вийшов на сцену в ролі Михайла Чупруна (то був дев'яносто перший виступ актора в цій ролі взагалі). Виставу було знято з репертуару.

Упродовж 1864–1865 рр. вийшли друком нові українські п'єси молодих письменників, що формувалися в середовищах київської та харківської «Громад», а саме: трьохактна комедія Данила Костянтиновича (Д. Мороза) «Був кінь, да з'їздився» (1864), п'ятиактні драми Олександра Цисса «Сватання невзначай» і «Ятрівка» (1864), його ж чотирьохактна драма під псевдонімом М. Мовчій «Гріх задля лиха» (1865), одноактна оперетка «Покійник Опанас Антонія Янковського (текст і музика; 1864), чотирьохактна опера «Послідній кошовий запорозький» Дмитра Старицького (1865). Більшість із цих п'єс були в репертуарі харківського театру (директором якого з 1862 р. став Мензенкамф) до 1866 р. А далі українські вистави зникають з репертуару.

Гірша ситуація була в Києві, де на початку 60-х років XIX ст. в репертуарі міського театру українських п'єс майже не було. Вартий уваги хіба що такий факт: десь наприкінці 1861-го або на самому початку 1862 р. київський дільничний пристав Мусій Стафієвський звернувся до княгині Катерини Васильчикової, дружини київського генерал-губернатора, яка опікувалася добродійним товариством, з проханням дозволу присвятити їй свою п'єсу «Запропашена, або Лихого діла Господь не потерпить». Отримавши згоду,

М. Стафієвський подав княгині в день її іменин текст цієї п'ятиактної української драми «на прибілль убогих і неімущих» із супровідним листом, написаним українською мовою. Княгиня, дякуючи авторові за приємний подарунок, зазначила: «Радуюсь, что даже наречие ваше мне так понятно, хотя я его никогда не изучала, несмотря на прелесть оного для моего слуха; вижу в этом с удовольствием новое доказательство близкой связки между старшим и младшим сынами одной матери и благодарна вашему творению за новое оправдание сей истины». Це листування невдовзі було опубліковане⁷¹. Текст п'єси не зберігся, а про її виставу, яка відбулася аж у другій половині зимового сезону 1863/1864 р., сучасники розповідали, що серед персонажів був англійський лорд, який упізнає в Україні рідну сестру, виховану простими селянами, і що, за свідченням О. Русова, «поява на кону серед свиток і плахт одягненого в англійську одежу пана з пледом на плечі, що цілував руку у своєї бувшої рабині, викликало зворушення у емансипаційно настроєних глядачів»⁷². Однак вистава пройшла в скандальній атмосфері, оскільки М. Стафієвському патронував видавець газети «Киевский телеграф» Альфред фон Юнк, драматург-графоман, і режисер М. Милославський, піддаючись наполегливості впливового автора, виставив його п'єсу, підступно додавши до неї водевіль Альфреда фон Юнка «Дядюшкины тайны». Обивательська публіка освистала українську виставу, а коли дійшла черга до водевілю А. фон Юнка, то дружно покинула зал⁷³. Хтозна, чи п'єса М. Стафієвського заслуговувала такої хули. Припустимість цього скандалу, до якого прив'язали п'єсу М. Стафієвського, можна пояснити хіба що тим, що генерал-губернатор князь І. Васильчиков раптово помер наприкінці 1862 р. і колишня протекція авторові княгині К. Васильчикової втратила актуальність.

З тогочасної преси відомо, що 18 листопада 1864 р. в київському міському театрі в один вечір, окрім трьох малоформатних п'єс, був зіграний одноактний водевіль «Бой-жінка» – скорочений варіант трьохактної «малоросійської опери» Г. Квітки-Основ'яненка, а наприкінці 1866 р. – оперета «Українці, або Сватання на вечорницях» П. Лютостанського. Це був чи не останній український твір на сцені київського міського театру до кінця 60-х років XIX ст.

Краще склалася ситуація в кам'янець-подільському й житомирському театрах. Ось що писав кам'янець-подільський театральний критик А. Недобильський про виставу польсько-російсько-української трупи Яна Пекарського в тамтешньому театрі 1 листопада 1862 р.: «На закінчення вистави зіграли ще один водевіль на одну дію українською мовою “Москаль-чарівник”; ця невелика, але дуже весела, дотепна і всім знайома п'єска розіграна була панною Лукашевич і пп. Янковським, Сташинським-другим і Рутницьким прекрасно і з рідкісним ансамблем. Публіка була надзвичайно задоволена, оплески сипалися градом, а через це заважали навіть ходові вистави. Після закінчення вистави викликам не було кінця: викликали всіх – і окремо, і разом. Пан Янковський був незрівнянний у ролі Чупруна. Залишається поба-

⁷¹ Киевские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1862. – 27 янв. – № 4.

⁷² Антонович А. Триста років українського театру. – Прага, 1925. – С. 65.

⁷³ Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве. – К., 1898. – С. 59.

жати, щоб частіше давались на нашій сцені такі маленькі речі і так само добре виставлені»⁷⁴.

У житомирському театрі українські вистави пішли частіше з вересня 1862 р., коли до польсько-російсько-української трупи на чолі з директором Теофілом Борковським було запрошено подружжя Бачинських – Теофілію і Емілія (Омеляна), а також Тита Гембицького, які взяли на себе переважно український репертуар.

У першій половині 60-х років XIX ст. були створені п'єси, які не потрапили своєчасно ні до друку, ані на професійну сцену, проте їх поява свідчила про прагнення багатьох старших і молодих драматургів сприяти розвитку українського театру. Переїхавши восени 1861 р. з Петербурга до Ялти, Степан Руданський пише там свою єдину п'єсу – чотирьохактний «український дивоспів» – «Чумак» (1862; перероблена 1871; опублікована 1897); у Чернігові Леонід Глібов пише одноактний жарг «Сусіди» (1862; переробка одноактної комедії О. Шаховського «Ссора, или Два соседа»; на початку 70-х років XIX ст. ще раз перероблена під назвою «До мирового»; опублікована 1891); а в Києві Павлин Свенціцький інсценізує Шевченкову поему «Катерина» (1862; з'явилася друком 1866). Марко Кропивницький розпочинає в Києві, а завершує в Бобринці на Херсонщині свою першу драму «Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить» (1863; перероблена 1873 р. під назвою «Дай серцеві волю, заведе у неволю»). Згаданий вище харківський драматург Кузьма Шаповал (П. Шохін) створює «комічні оперети» – «Приймак» і «Пан-козак» (тексти і точніші дати їх написання невідомі); у містечку Гуляйполе на Катеринославщині (тепер – Запорізька обл.) Віт Косовцов пише одноактну комедію «За сиротою Бог з калитою» (рукопис зберігся) і комедію «Характерник» (текст невідомий), перекладає українською мовою комедію Мольєра «Кохання – лікар» (рукопис зберігся) і трагедії Шекспіра «Гамлет» та «Коріолан» (тексти не знайдені) – усі в першій половині 60-х років XIX ст. У Миргороді Полтавської губернії пробує себе як драматург (1865; рукопис твору, на жаль, не зберігся) Панас Рудченко, відомий згодом під псевдонімом – Панас Мирний. Отже, у цей період з'явилася тенденція до активного творення українського репертуару, який міг би забезпечити існування в найближчому майбутньому самостійного, не двомовного, українського професійного театру, ідея якого вже була проголошена в пресі.

Під знаком цієї ідеї, як підготовчий процес, у першій половині 60-х років XIX ст. в Україні активно розвивається український аматорський рух. Як уже згадувалося, аматорські драматичні гуртки виникають при недільних школах. На клич, кинутий «громадянином» О. Кониським з Полтави в журналі «Основа» 1861 р., відгукнулись першими самі ж полтавські «громадяни». Гурток на чолі з учителем В. Лободою, за ідейної та моральної підтримки колишнього кирилломефодіївця Д. Пильчикова, викладача кадетського корпусу, підготував «Наталку Полтавку». Успіх вистави був такий великий, що власник приватного театру Соколов дозволив наступні її покази давати у своєму приміщен-

⁷⁴ Недобильский А. О Каменец-Подольском театре // Подольские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1862. – 8 дек. – № 49.

ні. Ставилися «Шельменко – волосний писар» і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка та «Бедность не порок» О. Островського. Кошти, отримані з вистав, були передані на відкриття в Полтаві української книгарні з літературою для народного читання. Проте невдовзі губернатор заборонив вистави. Чиновник з особливих доручень губернатора переконував аматорів у «несвоєчасності» такого заходу, оскільки «народні вистави не існують ще і в Англії»⁷⁵. Незабаром недільну школу в Полтаві закрили, її організаторів (а серед них – дехто із членів аматорського гуртка) звинуватили в антидержавній діяльності, заарештували й вислали в міста Центральної та Північної Росії.

Приклад Полтави наслідувало м. Гадяч Полтавської губернії, де аматорські вистави почалися в 1861 р. і продовжувались у 1862 р. Тут поряд із двома російськими водевілями зіграли й український – «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Дмитра Дмитренка⁷⁶. Але й цей гурток незабаром змушений був припинити свою діяльність. Аналогічна ситуація склалася і в Миргороді Полтавської губернії, де письменник Анатоль Свидницький керував не тільки недільною школою, а й аматорським гуртком.

Активну аматорську діяльність розгорнули чернігівські «громадяни». У дописі Павла Чубинського до «Основи» було подано україномовний текст афіші про виставу «Наталка Полтавка» 12 лютого 1862 р. в приміщенні місцевого театру «на підмогу убогим студентам нашої губернії товариством, кохаючим рідну мову». Як зауважено в примітці, вистава була оголошена «превосходно напечатанними афишами – чуть ли не впервые – на украинском языке»⁷⁷. Режисуру здійснив той самий учитель Ілля Дорошенко, який керував нею в Немирові 1857 р. Навчання аматорів української вимови взяв на себе так само Опанас Маркович, який разом з Іллею Дорошенкою перевівся на цей час до Чернігова. Виконавицею ролі Наталки була О. Шрамченко, Терпилихи – дружина Леоніда Глібова – П. Глібова, роль Петра виконував Г. Паливода, Миколи – С. Ніс, відомий український етнограф і фольклорист, земський лікар, виборного Макогоненка – П. Борсук, возного – М. Кольчевський. Музичне оформлення було таке саме, як і в Немирові: партитуру Й. Ляндвера привіз О. Маркович. Активну участь у приготуванні вистави взяли відомі «громадяни» Григорій і Катерина Галагани, які стежили за історичною та етнографічною достовірністю художнього оформлення. Зважаючи на те, що на першій виставі не можна було вмістити всіх охочих її подивитися, виставу довелося повторити 15 лютого 1862 р. У статті П. Чубинського повідомлялося, що під час Масниць чернігівська вистава «Наталки Полтавки» була показана двічі в Києві. У цих виставах активну участь брали сестри Ходотівни, особливо Меланія Ходот-Загорська, відома співачка.

На сторінках заснованого Леонідом Глібовим тижневика «Черниговский листок» головний редактор опублікував огляд аматорських вистав у

⁷⁵ [Лотоцький О.]. Предисловие // Корифей украинской сцены. – К., 1901. – С. 13–14.

⁷⁶ *Кивайголова Іван* [Рудченко Іван]. Дещо з Гадяча (21 января 1862) // Основа. – 1862. – № 3. – С. 76–77.

⁷⁷ *Павло* [Чубинський]. Украинский спектакль в Чернигове 12 и 15 февраля. – С. 72.

Чернігові за 1862 р. Він також високо оцінив «Наталку Полтавку» та «Москаля-чарівника», показано за кілька днів перед тим – 8 лютого 1862 р.⁷⁸ Таку саму високу оцінку дав А. Глібов виставі «Наталка Полтавка», показаній 10 і 11 червня 1863 р.⁷⁹ Відомо, що йому вдалося виставити свою п'єсу «Сусіди» десь у 1863 р. Тоді ж закрито «Черниговский листок», а самого письменника вислано до Ніжина під поліцейний нагляд. Доля українського аматорського театру в Чернігові була така сама, як усіх тогочасних аматорських театрів.

В актовому залі Київського університету Св. Володимира з 1859 р. влаштовуються аматорські російські вистави, де виконавцями були студенти університету за активною участю популярного тоді професора А. Селіна. Цими виставами київське російськомовне суспільство, підтримуване провладними особами, намагалося протистояти засиллю польського репертуару в міському театрі, керованому Т. Борковським. Українські вистави студентського гуртка на першому етапі його діяльності не відомі. Твердження деяких авторів⁸⁰, що його засновниками і керівниками нібито були М. Старицький і М. Лисенко, не відповідають дійсності: обидва вони перевелися з Харківського університету восени 1860 р. У 1862 р. ці студентські аматорські вистави були перенесені на сцену міського театру. Відомо з афіші, що у виставленій 20 січня 1862 р. на сцені міського театру російським гуртком студентів університету комедії М. Гоголя «Женитьба» роль Анучкіна грав студент Микола Лисенко, майбутній український композитор. Інша річ, що М. Старицький і М. Лисенко привнесли до цього гуртка український струм. У 1863 р. в київському міському театрі почалися аматорські вокально-інструментальні концерти з так званими живими картинами за участю М. Лисенка.

Українські вистави з'явилися в репертуарі аматорського гуртка студентів університету в 1864 р.: збереглася афіша спареної вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського і «Простак» В. Гоголя, показаних в один вечір на сцені міського театру 26 лютого 1864 р. (музику добирав М. Лисенко). Вистава закінчувалася двома дивертисментами: «Чумацький табір» і «Вулиця». М. Лисенко виступив як диригент хору та оркестру.

16 листопада 1864 р. студенти університету зіграли за один вечір у міському театрі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Тяжбу» М. Гоголя, водевіль «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка і дивертисмент «Гульбище». Проте надалі український репертуар у діяльності аматорського гуртка Київського університету Св. Володимира занепадає. Під впливом аматорських вистав на початку 1864 р. студенти М. Лисенка і М. Старицький взялися за створення опери «Гаркуша» (за п'єсою О. Стороженка), але твір цей не був закінчений.

⁷⁸ Черниговский листок. – 1862. – 8 апр. – № 1. – С. 1–3.

⁷⁹ [Глібов Леонід]. Краткий отчет о событиях прошедшей недели // Черниговский листок. – 1863. – 11 июня. – № 6. – С. 41–43; [Глібов Л.] О представлений «Наталки Полтавки», данном любителями 11 июня // Черниговский листок. – 1863. – 18 июня. – № 7. – С. 49–50.

⁸⁰ Див.: Казимиров О. Український аматорський театр. – К., 1965. – С. 54; Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. – К., 1967. – Т. 1. – С. 180.

У 1866 р. колишні студенти Київського університету Св. Володимира М. Драгоманов і М. Старицький склали текст сатиричної опери «Андрашіада», музику до якої з різних музичних творів скомпонував М. Лисенко. Вистава відбулася в домашніх умовах.

Найкраще розвинувся український аматорський рух у 60-х роках XIX ст. на півдні України, а саме на тодішній Херсонщині, у повітових містах Бобринець і Єлисаветград. За спогадами М. Кропивницького та І. Тобілевича, їхній інтерес до театру з'явився в ранньому дитинстві – 50-х роках, коли до Бобринця, де вони навчалися (з різницею п'ять років) в повітовій школі, приїжджали російсько-українські мандрівні трупи Л. Млотковського та Д. Жураховського. Перший аматорський гурток у Бобринці діяв під керівництвом Миколи Дубровинського та Артема Ворникова в 1854–1856 рр. У його репертуарі були «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці», «Шельменко – волосний писар» і «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кум-мірошник» Д. Дмитренка, «Иди, жінко, в солдати» А. Ващенко-Захарченка та деякі російські п'єси. У всіх цих виставах брав участь молодий М. Кропивницький.

На початку 60-х років XIX ст., коли Марко Кропивницький був вільним слухачем юридичного факультету університету Св. Володимира в Києві (1862–1863 рр.), у Бобринці виникає новий аматорський гурток. М. Кропивницький згадував у «Спогадах про Бобринець і бобринчан» (1908) та в «Автобіографії (за 65 років)» (1910), посилаючись на усні свідчення І. Тобілевича, що організаторами гуртка були московські актори І. та М. Соболеви (брат і сестра)⁸¹. За версією одного з молодших братів І. Тобілевича – Михайла Тобілевича, який був членом гуртка, його засновником у Бобринці був російсько-український актор Леонід Аведиков⁸². Ще за іншою версією, яку подала друга дружина І. Тобілевича – Софія Тобілевич, з посиланням на його свідчення, єлисаветградським гуртком керував колишній професійний актор Голубковський⁸³.

Коли М. Кропивницький уперше приїхав з Києва на канікули до Бобринця влітку 1862 р., то познайомився особисто з І. Тобілевичем, який розповів М. Кропивницькому історію створення аматорського гуртка. «Окрім моєї матері та Івана Карповича, згрупувалися біля Соболевих ще ось-які особи: бувший актор д[обродій] Голубовський [так у М. Кропивницького. – Авт.], А. О. Жулінський, А. П. Корнієнко і ще декотрі»⁸⁴, – згадував М. Кропивницький. А серед російських вистав гуртка назвав дві українські – «Наталку Полтавку» І. Котляревського та «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка. «Приїхавши знов на канікули 1863 р., – продовжував згадувати М. Кропивницький, – почав і я приймать участь у аматорських виставах. Соболевих уже не було в Бобринці, гуртець же аматорів збільшився: Михалина Купріянівна Тобілевич (жінка Гаврилова), пречудова Цвіркунка

⁸¹ *Кропивницький М. В.* Твори: У 6 т. – К., 1960. – Т. 6. – С. 122–125, 213.

⁸² *Тобілевич М.* Спомини про І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) // Рада. – 1913. – 3 (16) верес.

⁸³ *Тобілевич С.* Мої стежки і зустрічі. – К., 1957. – С. 148.

⁸⁴ *Кропивницький М.* Автобіографія. – Т. 6. – С. 125.

в «Чорноморським побиті» Я. Кухаренка, Михайло і Петро Тобілевичі (брати Івана Карповича; Петро грав і деякі жіночі ролі, а з Михайла гарний був суфлер. Обидва вони служили по поліції), сім'я Кольчицьких, П. Новицький, Є. і С. Мячикови, О. Дерев'янкін, гувернер Дубовецький і інші»⁸⁵.

У цей період у Бобринці відбував заслання український письменник О. Кониський, примусово висланий 1862 р. з Полтави до Бобринця за «українофільську» діяльність. М. Кропивницький визнавав, що О. Кониський справив на нього великий вплив. Очевидно, саме О. Кониський рекомендував виставляти ті українські п'єси, які були йому на той час відомі. «“Чорт батька зна що витворюють тутешні аматори, – казав О[лександр] Я[кович], – вистановляють твори Островського, не тямлючи розмовлять по-московському: гекають, акцентують слова неможливо, замість: решено – решено, судно – судно; а гумно то й зовсім нечепурно вимовляють... Замість: с нами, с вами – з нами, з вами...” Але винен був у тім убогий український репертуар»⁸⁶, – згадував М. Кропивницький.

Керувати бобринецьким гуртком продовжував І. Тобілевич, режисурою поряд з ним займався і М. Кропивницький, який мав не тільки особистий досвід актора-аматора, а й безпосередні спостереження вистав київського міського театру, у якому під керівництвом Теофіла Борковського давалися польські, російські й зрідка українські вистави за участю таких видатних на той час актрис, як Олена Фабіянська, і таких акторів, як Павло Нікітін.

На жаль, крім названих вище п'єс, М. Кропивницький згадав тільки виставлену гуртком «малоросійську оперу» «Чорноморський побит» Я. Кухаренка, і можна тільки здогадуватися, що бобринецький аматорський гурток виставив усі відомі на той час українські п'єси, тексти яких були доступні, зокрема й драму «Назар Стодоля» Т. Шевченка.

У Бобринці 1863 р. М. Кропивницький закінчив розпочату в Києві свою першу драму «Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить». «Тоді ми обіходились без цензури і підпису поліції, мою драму я як написав, так зараз і вистановив. Афіші у нас були писані»⁸⁷.

У 1865 р. повітовий центр із Бобринця було перенесено до Єлисаветграда, у зв'язку з чим туди був переведений майже весь чиновницький штат, окрім тих осіб, які служили в бобринецькій ратуші (органі маломіського самоврядування). Переїхали до Єлисаветграда й І. Тобілевич та М. Кропивницький, однак останній затримався тут недовго. Через півроку, у 1866 р., М. Кропивницького прийняли на посаду секретаря Бобринецької ратуші, яку незабаром було перейменовано на думу. З Бобринця він часто їздив до Єлисаветграда для участі в добродійних аматорських виставах. В один із таких самовільних виїздів десь у квітні 1869 р. для участі у виставі «Назар Стодоля» на нього звернув увагу херсонський губернатор Клушин, який приїхав ревізувати дисципліну в Бобринці, унаслідок чого замість передбачуваного Херсона М. Кропивницький улітку того самого року був переведений знову до Єлисаветграда на посаду письмоводителя сирітського суду. Отже, М. Кропивницький знову став актором і режисером місцевого аматорського театру, проте

⁸⁵ Там само. – С. 130.

⁸⁶ Там само. – С. 131.

⁸⁷ Там само. – С. 212.

тут надовго не затримався і того самого (1869) року пішов у відставку, кілька місяців служив на будівництві Харківсько-Миколаївської залізниці, щоб на початку 1870 р. повернутись секретарем у Бобринецьку думу. Незважаючи на всі ці «пертурбації» М. Кропивницький «за три зими [тобто в 1868–1871 рр. – *Авт.*] вистановив у Бобринці не менш сорока спектаклів»⁸⁸.

Наприкінці 1871 р. М. Кропивницький назавжди пішов у відставку з чиновницької служби і став професіональним актором, режисером, драматургом і організатором театральної справи в Україні. Українські аматорські вистави в Бобринці надовго, якщо не до кінця ХІХ ст., припинились.

У Єлисаветграді, куди часто заїздили мандрівні російсько-українські трупи А. Млотковського, Д. Жураховського та ін., одеська російська трупа М. Милославського, зокрема, за участю видатного американського чорношкірого актора Айри Олдріджа (1862), аматорські вистави почалися ще на початку 60-х років ХІХ ст. завдяки передовій українській інтелігенції. Іван Тобілевич, який пішки ходив з Бобринця за п'ятдесят верст до Єлисаветграда, щоб побачити аматорську виставу «Наталка Полтавка», згодом у статті «Наталка Полтавка» (1898) свідчив: «В 60-х годах на Масляній в Єлисаветі “Наталка” виставлена була в залі дворянського собрания шість раз: три рази вдень і три рази увечері; при повнісіньких зборах. В пам'яті моїй ясно стоять, як живі: Терпилиха – Тарнавська, Наталка – Безродецька, Петро – Новицький, Выборний – Тарнавський, Возний – Островерхий (з Полтави), а Миколу забув, хто грав, – мабуть, поганенько, то через те й забув. Мені казали тоді, що Островерхий – найкращий возний, що возного він грав, удаючи зовсім славного полтавського возного Старицького: поважно, сановито, без робленого комізму, добродушно й вельми симпатично. І справді, Островерхий – возний і Тарнавський – виборний робили велике враження. Удень грали “для прислуги”. Так було сказано і на афіші. Панів тоді в город з'їхалось багато на так звані “ресурси”, а прислуги в них було в ті часи теж дуже-дуже багато. На вечірню виставу я не зміг потрапити: одно – дорого (ложа – 25 руб., а крісла дешевше 2 руб. не було), а друге – білети були продані на всі три спектаклі! А вдень ціна квитків стояла – 25 копійок. От на цих-то дешевих виставах і я був, і бачив своїми очима, який вплив “Наталка” робила на простий народ: і радість, і горе, і сльози Наталки були горем, сльозами і радістю всієї зали, котра була набита панською прислугою. Незабутнє враження!»⁸⁹.

Коли ж І. Тобілевича було переведено в 1865 р. разом з усім повітовим штатом до Єлисаветграда, він став активним членом тамтешнього аматорського гуртка під керівництвом артиста-аматора М. Тарнавського, а згодом і сам очолив цей гурток. Вистави відбувалися в залі дворянського зібрання.

Після півторарічної перерви (квітень 1868 р. – жовтень 1869 р.), коли І. Тобілевич працював на посаді секретаря міського поліцейського управління в Херсоні, його знову повернули до Єлисаветграда на таку саму посаду. Тут він створює новий аматорський гурток, однією з перших вистав якого був «Назар Стодоля» Т. Шевченка. Роль Назара грав І. Тобілевич, Галю – На-

⁸⁸ Там само. – С. 137.

⁸⁹ *Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори: У 3 т. – К., 1985. – Т. 3. – С. 275.*

дія Тарковська, яка незабаром стала його дружиною. Коли в них народилися перші діти, то охрестили їх іменами головних героїв цієї п'єси: дівчинку – Галею, хлопчика – Назаром. На жаль, повний український репертуар елісаветградського гуртка в 60-х роках XIX ст. не відомий.

Крім Бобринця та Єлисаветграда, важко назвати приклади українського аматорського театрального руху в інших регіонах України, підвладних Російській імперії, у другій половині 60-х роках XIX ст.

Окрім названих п'єс, у другій половині 1860-х років у підросійській Україні вийшли друком одноактна оперета «Мотруня» Готфреда Оссовського (1867), трьохактний драматичний образок «Охрім на ярмарці» (опублікований анонімно; автор – Федір Тимофєєв), трьохактна драма «Москаль» (опублікована в журналі «Правда» 1869 р., № 7–9, під криптонімом ЛА...). Однак відомостей про те, чи дійшли вони до Бобринця та Єлисаветграда, немає. М. Кропивницький пише в 1869 р. й одноактну комедію «Помирилися», яку, можливо, тоді на бобринецькій аматорській сцені виставив уперше (опублікована в одеській газеті «Новоросийский телеграф», 1872, № 162, 164, 169; передрукована у «Збірнику творів М. А. Кропивницького», т. 1, К., 1882; у радянський час востаннє друкувалася у виданні: *Кропивницький М.* Твори: У 7 т. – К., 1929. – Т. 1.).

Отже, бобринецький і єлисаветградський аматорські гуртки залишалися в другій половині 60-х років XIX ст., напевне, єдиними островами українського аматорського театру в межах Російської імперії.

Для такого занепаду українського театру в другій половині 60-х років XIX ст. є свої пояснення. У 1862–1863 рр. російський царизм, якому сіллю в очі стала культурницька діяльність українських патріотів, що гуртувалися навколо редакції журналу «Основа» в Петербурзі, а також у «Громадах» міст України (Києва, Полтави, Чернігова, Харкова, Одеси та ін.) і ставили вимоги щодо запровадження викладання в школах українською мовою, повів таємне розслідування справ з обвинувачення цих діячів в українському сепаратизмі. Паралельно з таємним розслідуванням велася кампанія на сторінках преси проти так званих українофілів, які, мовляв, ставлять перед собою далекосяжну мету і прагнуть від'єднати Україну від Росії та побудувати власну державу. Уся ця галаслива антиукраїнська веремія звелася до порівняно ліберального таємного циркуляра міністра внутрішніх справ П. Валуєва Київському, Московському і Петербурзькому цензурним комітетам від 18 травня 1863 р. У цьому таємному документі, уперше опублікованому лише в 1904 р.⁹⁰, значалося, що «прихильники малоросійської народності» зробили поворот із власне літературної творчості українською мовою в бік поширення грамотності й освіти, видання книжок для початкового читання, букварів, граматик, географій і т. п., насправді дбаючи про політичні інтереси. Міністр посилався на висловлюване в пресі обурення «більшості малоросіян», які, мовляв, «цілком ґрунтовно доводять, що «ніякої особливої малоросійської мови не було, немає і бути не може» і що наріччя їх, уживане простолюдом, є та сама російська мова, лише зіпсована впливом на неї Польщі; що загальноросійська мова так само зрозуміла для малоросів, як і для великоросіян, і навіть набагато зрозуміліша, ніж тепер створювана для них деякими малоросами, і особливо по-

⁹⁰ Аємке М. К. Епоха цензурних реформ 1859–1865 гг. – С.Пб., 1904. – С. 302–304.

ляками, так звана українська мова»⁹¹. Міністр пов'язав українське питання з питанням польським якраз у період після придушення польського Січневого визвольного повстання 1863 р. Міністра непокоїло також намагання «українофілів» видати український переклад Нового Завіту. Зважаючи на те, веде далі міністр внутрішніх справ П. Валуєв, що, оскільки питання про навчання грамотності на місцевих наріччях ще остаточно не розв'язане на законодавчому рівні, слід перед погодженням з міністром народної освіти, обер-прокурором Священного Синоду Російської Православної Церкви і шефом жандармів порушити питання про друкування книжок малоросійською мовою, зробити в цензурному відомстві розпорядження, щоб до друку дозволялися тільки такі твори цією мовою, які належать до галузі красного письменства, а пропуск книжок українською як духовного змісту, так і навчальних, і взагалі призначених для початкового читання народу, призупинити. Це рішення, за словами міністра, ухвалив сам імператор.

Зміст цього документа викладено так детально тільки тому, що в багатьох науково-популярних, а часом і наукових виданнях з історії театру трапляються хибні твердження, начебто Валуєвський циркуляр 1863 р. забороняв українську мову взагалі та український театр зокрема. Насправді в цьому документі жодним словом не згадано про театр.

Інша річ, що цей таємний циркуляр дуже скоро став «секретом Полішинеля», бо про нього широко говорили як у середовищі тих, хто мав виконувати розпорядження у сфері видавничої цензури, так і серед тих, проти кого це розпорядження було спрямоване.

Появу книговидання мистецької літератури, зокрема української драматургії, ще в 1864, 1865, 1866 рр. можна простежити з наведених вище конкретних назв тільки драматичних творів. Проте кількість цих видань поступово зменшувалася до кінця 1860-х рр. Інакше кажучи, українське книгодрукування отримало тенденцію до зупинення взагалі. Тим часом реакційна петербурзька й особливо московська преса, не посилаючись на Валуєвський циркуляр, широко проповідувала ці «таємні» ідеї. А це визначило ставлення до українського театрального репертуару в обох столицях і на місцях. Тому саме 1864 р. з Петербурга було вигнано С. Гулака-Артемовського і зупинено вистави його опери «Запорожець за Дунаєм» у Маріїнському театрі (адже через показ прагнення запорожців повернутися в Україну з турецької неволі опера проповідувала український патріотизм, що для царського режиму означало появу українського сепаратизму, а, по-сучасному кажучи, – націоналізму). Короткий час відбувалися вистави «Запорожця за Дунаєм» і в Москві. Та й не довго грав у Москві С. Гулак-Артемовський роль Михайла Чупруна в «Москалі-чарівнику», якого було зведено зняти з репертуару Малого театру. Те саме відбувалося на місцях, у губернських і повітових центрах, де аматорський рух узагалі припинився. Оскільки ми не знаємо всього репертуару в Бобринці та Єлисаветграді в другій половині 60-х років XIX ст., то й роль цих гуртків у виставлянні українських п'єс не слід перебільшувати. Херсонський губернатор Клушин, який сам керував драматичним гуртком у губернському

⁹¹ Цит. за: *Миллер А. И.* «Украинский вопрос» в политике русских властей и русском общественном мнении (вторая пол. XIX в.). – С.Пб., 2000. – С. 240–241.

центрі, пильно контролював діяльність бобринецького та елисаветградського гуртків, іноді дозволяючи місцевим чиновникам пограти, зокрема, й «малоросійські» п'єси з метою вбереження їх від пияцтва і порушень громадського порядку. Нікому із представників влади не могло спасти на думку, що в цих скромних провінційних аматорських гуртках виколисувалися майбутні видатні діячі, яких на початку ХХ ст. назвуть корифеями українського театру.

Театр на західноукраїнських землях. Створення одномовного професіонального театру – Руського народного театру. Тим часом у Галичині, яка перебувала у складі Австрійської імперії, після десятирічного застою в українському культурному житті, що був наслідком політичної реакції уряду на революційні події 1848–1849 рр., з проголошенням 26 лютого 1861 р. конституції, яка передбачала повну свободу для національно-культурного розвитку різних народів, котрі населяли цю імперію, на поверхні українського громадського життя відновилися давня ідея створення національного театру⁹². Провідником цієї ідеї став відомий на той час громадський діяч, член Крайового Виділу (тобто комітету) – найвищого виконавчого органу австрійської влади у Галичині Юліан Лавровський (1821–1873) – той самий, який ще в 1848 р. запропонував Головній Руській Раді у Львові вмістити у своїй відозві до народу тезу про єдність Галичини з усіма українськими землями, з усім українським народом. У серпні 1861 р. він на сторінках новоствореної газети «Слово» у Львові друкує статтю «Проект до заведення руського театру во Львові»⁹³. У ній йшлося не лише про організаційні принципи, а й про мистецько-естетичні засади і суспільно-політичне призначення майбутнього професіонального театру на галицьких землях. Його діяльність Ю. Лавровський розглядав як запоруку поступового розвитку української мови та її публічного застосування, оскільки сполонізована українська інтелігенція використовувала останню тільки «для домашнього вжитку». Існування українського театру в східній частині Галичини, на думку Ю. Лавровського, необхідне з огляду на те, що цю територію населяють русини (так тоді ще називалися галицькі українці), котрі потребують наукової, естетичної і моральної освіти, засобом поширення якої є театр.

Щодо приміщення для новостворюваного театру, то Ю. Лавровський висловив сподівання, що Галицький Сейм увійде з клопотанням до австрійського уряду у Відні про зміну привілею для німецького театру у Львові, наданого ще 1835 р. царем Фердинандом I. Згідно із цим привілеєм, німецькомовні вистави відбувалися в приміщенні міського театру, збудованого на кошти польського магната С. Скарбка, чотири рази на тиждень, а польські – тричі. Ю. Лавровський вважав недоречним давати велику кількість вистав для невеликого числа німецькомовних мешканців Львова (через що театр на цих виставах світив пусткою), а тому пропонував добиватися дозволу, щоб хоч один день було віддано на вистави руські, тобто українські. У наступній стат-

⁹² Про це докладніше: *Пилипчук Р.* Становлення українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.) // *Просценіум.* – 2001. – № 1; 2002. – № 1–3; 2003. – № 1–3; 2004. – № 1–3.

⁹³ *Слово.* – 1861. – 26 липня (7 серп.). – Ч. 51; 29 липня (10 серп.). – Ч. 52; 2 (14) серп. – Ч. 53.

ті Ю. Лавровський уточнив свою позицію: оскільки граф С. Скарбек отримав привілей насамперед для австрійського німецькомовного, і, по-друге, – для польського театрів, то український не може претендувати на утримання за кошти фонду С. Скарбка. Ідеться, мовляв, тільки про дозвіл українському театрові виступати у приміщенні міського театру один раз на тиждень. Ю. Лавровський апелював до Галицького Сейму, що з крайових фондів мав виділити таку саму квоту для руського (українського) театру, яку з цих фондів отримував театр польський. А тим часом слід орієнтуватися, як вважав Ю. Лавровський, на приміщення зали в Руському Народному Домі, спорудження якої наближалася до завершення. У зв'язку з цим автор запропонував створити спеціальний «Комітет для заведення руського театру»⁹⁴. Обидва виступи Ю. Лавровського в газеті викликали на її сторінках жваву дискусію.

Звернімо увагу, що поновлення ідеї створення українського театру в Галичині, тобто в Австрії, майже збіглося в часі з висловленою в другому номері за 1861 р. журналу «Основа» думкою щодо створення одномовного українського професійного театру в Росії. Відмінність, однак, полягала в тому, що на підросійській Наддніпрянській Україні такий театр мав з'явитися на базі тих українських акторських сил, які вже існували протягом кількох десятиліть у російсько-українських та польсько-російсько-українських трупах, а український театр у Галичині мав заснуватися з нічого. Отже, треба було знайти людину, яка мала б досвід у театральній справі й педагогічний хист, аби навчити молодих людей грати на сцені. Згодом з'ясувалося, що існувала попередня домовленість між Ю. Лавровським і актором польсько-російсько-українського театру в Житомирі, галицьким українцем, родом із с. Жукотин (тепер – с. Бережок Турківського р-ну Львівської обл.) Омеляном Бачинським. Актор виїхав зі Львова до Росії, власне, на Правобережну Україну, 1857 р. у складі польської трупи Т. Борковського, з якою наприкінці 1858 р. виступав у Києві. У 1860 р. перейшов до польсько-російсько-української трупи В. Петровського в Кам'янці-Подільському, а з вересня 1862 р. – повернувся до Т. Борковського, але не до київської, а до паралельної житомирської трупи. Тут його застало Січневе повстання 1863 р. і, як наслідок поразки, – ліквідація польської трупи та припинення українських вистав. О. Бачинський разом з дружиною – уже відомою на той час актрисою Теофілією Бачинською (у дівоцтві – Лютомською) – мав приїхати до Львова ще на початку 1863 р., і саме через це Ю. Лавровський домагався дозволу на відкриття у Львові української драматичної школи, у якій Бачинські могли б готувати майбутніх українських акторів. Проте поважні причини затримали Бачинських у Житомирі, і приїхали вони до Львова тільки на початку січня 1864 р. За повідомленням преси, Бачинський привіз із собою близько сімдесяти текстів українських п'єс, які виставляються в Україні з часів І. Котляревського. З О. Бачинським було укладено контракт про керівництво театром на правах директора (тоді це поняття означало не тільки адміністративне керівництво, а й мистецьке – посаду, по-сучасному кажучи, художнього керівника).

4 (16) березня 1864 р. цісарський намісник у Галичині Александер Менсдорф-Пуйлі, який донедавна був австрійським послом у Санкт-Петербурзі,

⁹⁴ Там само. – 28 жовт. (9 лист.). – Ч. 78.

а отже, міг добре знати політику російського царизму щодо української культури, підписав так звану концесію (тобто дозвіл) на відкриття Руського народного театру у Львові. Таким чином австрійська влада розігрувала антиросійську політичну карту: українцям не тільки Галичини, а й підросійської України демонструвалися переваги австрійського конституційного ладу над самодержавною Росією. Однак поки що дозвіл давався на відкриття українського аматорського театру із застереженням усіх прав привілейованого ще з 1842 р. австрійського міського театру графа С. Скарбка у Львові (німецького і польського). Директор цього міського театру Вільгельм Шмідтс згодився тільки на сорок українських вистав у Львові впродовж року і встановив податок від цих вистав до каси німецької трупи.

Відкриття Руського народного театру мало стати явищем загальнослов'янського культурного значення, поповнити гроно слов'янських театрів у межах Австрійської монархії. Водночас цей театр ставав шістдесятим у списку всіх театрів на її території. На зразок інших західно- і південнослов'янських театрів, котрі у своїх назвах містили слово «народний» у значенні «національний» (як-от *Teatr narodowy* у Варшаві, *Národní divadlo* у Празі, Народно позориште у Белграді тощо), було вжито це слово в назві «Руський народний театр». Подібно до того, як це було під час відкриття театрів у чехів, сербів, хорватів, словенців, не обійшлося й у Львові без відповідної церемонії, що відбулася 17 (29) березня 1864 р. у приміщенні «Народного дому» в присутності представників австрійської влади на чолі з тим самим цісарським намісником А. Менсдорфом-Пуїлі. Було показано виставу мелодрами «Маруся» – інсценізації однойменної повісті Григорія Квітки-Основ'яненка, здійсненої нібито якимсь Олександром Голембйовським (особа якого поки що не ідентифікується в історії української і польської літератури). Його прізвище просто написано на збереженому примірнику п'єси, привезеному О. Бачинським з Правобережної України (а це міг бути й суфлер театрів у Житомирі чи в Кам'янці-Подільському). Цей факт, як і весь репертуар усього першого львівського сезону (з 17 (29) березня до 9 (21) липня 1864 р.), коли показувались найпопулярніші, хоч і нерівноцінні з мистецького погляду, п'єси української драматургії та українські переклади іншомовних драматичних творів, засвідчив орієнтацію організаторів Руського народного театру на Наддніпрянську Україну, без драматургічних набутків якої початок діяльності новоствореного українського театру в Галичині був би на той час неможливим. «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, згадана інсценізація «Марусі» і «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Бувальщина» А. Вельсовського, «Покійник Опанас» А. Янковського, «Один порадував, а другий потішив» А. Ващенко-Захарченка, «Українці, або Сватання на вечорницях» П. Лютостанського стали основою репертуару Руського народного театру. Зовсім бідна на той час українська драматургія в Галичині була представлена тільки одноактним «радоспівом» «Козак і охотник» – переробкою «співогри» «*Der Kozak und der Freiwillige. Singspiel in einem Auszuge*» популярного німецького драматурга Августа Коцебу, яку здійснив Іван Айталеви́ч (псевдонім І. Вітошинського) ще 1849 р. для аматорського гуртка в Перемишлі й тоді ж її там опублікував, а також оригінальною

«характеристичною картиною», а по суті – сатиричною комедією на чотири дії «Опікунство» Рудольфа Моха. Знаменним явищем для Руського народного театру стала перша вистава перекладеної (не переробленої) Ксенофонтом Климковичем драми «Верховинці» (оригінальна назва – «Karpassy górale») польського драматурга Юзефа Коженьовського. У творчому доробку останнього ще одна п'єса – двоактна комедія «Майстер і челядник», адаптована до українських реалій якимсь «Мод... Шм...» (так позначено авторство переробника в одній із рецензій), мабуть, для театрів у Кам'янці-Подільському або в Житомирі, звідки О. Бачинський привіз її текст. Так само здійснена О. Бачинським переробка двоактного французького водевілю А. Анісе-Буржуа або Ф. Дюмануара «Адам і Ева».

Трупа Руського народного театру складалася, окрім професіональних акторів Омеляна і Теофілії Бачинських, з аматорів. Це були молоді львівські дівчата – сестри Анна і Марія Контецькі та чоловіки – студенти Львівського університету і технічної школи (попередниці Львівської політехніки): Іларіон Сероїчковський (відомий згодом під псевдонімом Санковський), Михайло Юрчакевич (згодом – Розмазовський), Юліан Нижанковський, Антон (Володимир) Бучацький (згодом – Чацький), Ієронім (Іван) Пожаковський. У липні до складу трупи вступили студент Стефан Коблянський (відомий також під сценічним псевдонімом Стефанів), Вікентія Кахникевич (під псевдонімом Лукасевич), а також політемігрант з Росії, член київської «Старої громади», поляк із походження, родом із Поділля, Павлин Свенціцький (сценічний псевдонім – Данило Лозовський).

Після 22 вистав у Львові (з 29 березня до 21 липня 1864 р.; тут і далі – за новим стилем) трупа на чолі з О. Бачинським виїхала у свою мандрівку за маршрутом Коломия – Станіславів – Чернівці і 22 вересня 1864 р. повернулася до Львова. На решту 18 вистав з усіх 40, які були затверджені намісником, виробили нову концесію. Театр розпочав свої виступи у Львові 2 жовтня 1864 р. Репертуар був поповнений знову ж за рахунок п'єс наддніпрянських драматургів: багатоактних драм «Щира любов, або Милий дорогий щастя» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Гаркуша» О. Стороженька, одноактних «жартів» «Чумак український» А. Янковського, «Вечір на хуторі біля Диканьки (за Гоголем)» Д. Дмитренка і комедіоопери «Запорожці» (справжня назва «Powrót zaporożców z Trebizundy», тобто «Повернення запорожців з Трапезунду»), написаної Каролем Гейнчем по-українському. У цій виставі вперше пролунав хоровий твір «Ще не вмерло Запорожжя», який написав композитор М. Вербицький на слова, як тоді ще вважалося, Т. Шевченка, а насправді – П. Чубинського «Ще не вмерла Україна» – твір, якому судилося стати національним і державним гімном України. Решта вистав – перекладна драматургія: польська драма «Вікно на першому поверсі» Ю. Коженьовського (у перекладі П. Свенціцького), російська п'єса «Безумна» Д. Шепелева за поемою І. Козлова в перекладі невідомого автора; комічна опера «Марія, дочка другого полку», яка була спрощеною адаптацією опери «Дочка полку» італійського композитора Г. Доніцетті на лібрето французьких драматургів Ж. Сен-Жоржа та Ж. Байєра в перекладі Михайла Полянського, одноактні французькі водевілі «Слаба струнка» Л. Ф. Клервіля, П.-А.-О. Ламбера-Гібу і Е. Жема (у перекладі П. Свенціцького), «Голодний

і влюблений» неназваного автора в адаптації О. Бачинського, водевіль «Дочка старого актора», що був адаптацією водевілю «Дочка славетного артиста» Т. Ф. Вільяра і Ш. де Ліврі, «Сорокалітнє дитятко двадцятип'ятилітнього батька» неназваного автора, а також одноактна комедія «Два розсіяні» А. Коцебу в непоміченому українському перекладі. Перекладачами деяких із цих творів могли бути Павлин Свенціцький і Остап Левицький, який мав завдання О. Бачинського збагачувати репертуар перекладами іншомовних п'єс.

Акторський персонал у цьому сезоні поповнився професіональними акторами з мандрівної польсько-української трупи К. Лобойка Антоном Моленцьким та актрисою Катериною Смолинською. До трупи також вступили Айтал Вітошинський, Анна Богдан, Текля Клітовська, Марія Спринь.

4 грудня 1864 р. новий цісарський намісник Галичини генерал-лейтенант барон Ф. Паумгартен, який заступив на свій пост 24 жовтня 1864 р., підписав концесію на сорок вистав у Львові, десять у Самборі й двадцять у Перемишлі впродовж 1865 р., однак прохання на дозвіл постійного театру у Львові відхилив. 6 грудня 1864 р. намісник Ф. Паумгартен у супроводі почту військових і духовних «достойників» навіть побував на виставі, що, правда, не найкращій, водевіль «Дочка старого актора» і «Сорокалітнє дитятко двадцятип'ятилітнього батька». Мабуть, саме тоді намісник пообіцяв, що австрійський уряд, замість податку на субвенцію театрові, сплачуватиме з державної скарбниці належний німецькому театрові податок протягом наступних восьми років. Але, як виявилось, то була лише обіцянка.

Тим часом Театральний відділ товариства «Руська бесіда», яке опікувалося Руським народним театром, продовжував збирати серед народу кошти на театр.

Упродовж 1865 р. Руський народний театр зробив чергові виїзди до галицьких і буковинських міст: з 29 січня по 13 березня 1865 р. виступав у Перемишлі, де серед апробованих вистав відбулася прем'єра другої після «Опікунства» Рудольфа Моха оригінальної п'єси галицько-українського драматурга Івана Наумовича «Сватання напوماцки», а також твори іншомовної драматургії: одноактний «драматичний шкіц» «Мужики-аристократи» польського драматурга Владислава Анчиця в перекладі Остапа Левицького; одноактний водевіль «Месьт корсиканська» (відомий у країнах Західної Європи під назвою «Вендетта») французьких драматургів Ф.-Ф. Дюмануара і П. Спродена в перекладі актора Іларіона Сероїчковського, п'ятиактна мелодрама «Материнське благословення» французького драматурга А.-Ф. Деннері в перекладі Омеляна Бачинського з музикою Антона Янковського. 10 березня 1865 р. за участю артистів театру в Перемишлі відбувся шевченківський вечір.

Перед відкриттям Руського народного театру у Львові в березні 1864 р. з ініціативи Ю. Лавровського було оголошено перший драматичний конкурс для збагачення українського репертуару театру. Термін завершення конкурсу не раз переносився, а тим часом було прийнято рішення всі подані п'єси апробувати на сцені. Ці вистави з'явилися в 1865 р. під час виступів театру у Львові (28 березня – 13 червня 1865 р.): трьохактні мелодрами Івана Гушалеви́ча «Підгіряни» (з музикою Михай́ла Верби́цького) та «Обман очей» (музика Івана Лавровського), чотирьохактна драма Володими́ра Шашкеви́ча «Сила любові, або Друга коханка» та п'ятиактна історична драма Гната Якимовича «Роксоляна» (з музикою Івана Лавровського), трьохактна сатирична

комедія Климента Меруновича «Пан Довгонос». У цьому ж львівському сезоні з'являються й п'єси східноукраїнських драматургів: «Шельменко-денщик» в українському перекладі Ксенофонта Климковича з російської всіх мовних партій, за винятком самого Шельменка, під не зовсім точною назвою «Шельменко-наймит» і «Мертвець-шалун» у перекладі того-таки самого К. Климковича під назвою «Мертвець-збиточник», одноактна оперета «Катруся, або Туга від грошей» якогось «Ів. К.» (під цим криптонімом п'єсу було видано в Петербурзі 1860 р.; криптонім досі не розкритий).

В опереті «Катруся, або Туга від грошей» порушено актуальну для суспільного життя наддніпрянських українців проблему – взаємовідносини в колі інтелігенції та її ставлення до національного питання, яке автор тлумачив у дусі тогочасних «Громад», що поширились у великих містах підросійської України в 60-х роках XIX ст. Конфлікт у п'єсі побудований на зображенні боротьби протилежних світоглядів. Носієм першого є інтелігент Іван, серцем прихильний до України. Антиподом виступає Петро Петрович, який висміює діяльність тогочасних «хлопоманів», захоплюється іноземщиною і зневажає все своє, рідне.

На жаль, з'явилися на сцені й дві визнані театральною критикою як антимистецькі п'єси одіозного письменника Степана Паливоди-Карпенка «Тетяна Переяславка» і «Жидівська мудрість, циганська хитрість і козацька простота».

З перекладної драматургії у згаданому сезоні на сцені Руського народного театру пішла мелодрама «Честь матері» неназваного французького драматурга в перекладі якогось «Ф. И. К-ского», одноактна комічна опера «Година супружества» неназваного французького автора початку XIX ст. з музикою Н. Делайрака, одноактна комедія-водевіль «Бабуся і внучка, або Чародійний напиток Каліостро» А. Анісе-Буржуа, Ф.-Ф. Дюмануара і Е.-Л.-А. Брізбера та інші так звані касові п'єси.

У цьому ж львівському сезоні загострюється ідеологічна боротьба за Руський народний театр між москвофілами, які в мовному питанні разом зі «старорусами» обстоювали етимологічний правопис і пропагували «язичіє» – макаронічну суміш західноукраїнських говірок із церковнослов'янською, російською та польською мовами, і народовцями, які відстоювали фонетичний правопис (так звану кулішівку) і українську народну мову, орієнтуючись на досягнення у творенні української літературної мови наддніпрянськими письменниками. Дискусія почалася на сторінках львівської москвофільської газети «Слово» й офіційного віденського видання «Вісник русинів Австрійської держави», який перебував у руках старорусів, з одного боку, і народовського журналу «Мета» – з другого.

Цю дискусію використала польська реакційна газета «Prawa», яка звинувачувала Руський народний театр в орієнтації на Російську державу. Деякі підстави для цього були, бо зі складу Театрального виділу навесні 1865 р. вивели народовця К. Климковича і замість нього ввели москвофіла Богдана Дідицького, головного редактора газети «Слово», від якого й залежав подальший хід драматичного конкурсу і його остаточні наслідки.

У червні 1865 р. Руський народний театр був переведений зі статусу аматорського у статус професіонального. Театр на три місяці поїхав у третє турне

за маршрутом Тернопіль – Чернівці – Станіславів – Бережани, а фактично пробув там чотири з половиною місяці (20 червня – 7 листопада 1865 р.). У дописах місцевих кореспондентів до львівської української і польської преси відбито загалом позитивне сприйняття вистав театру публікою названих міст. Чернівецький кореспондент у львівській німецькій газеті «Lemberger Zeitung» констатує, що О. Бачинський був добрим актором-коміком, але для героїчних ролей, у яких іноді виступає, зовсім неорганічний, також відзначає, що театрові потрібний здібний режисер, який бдав би як про належне приготування вистав, так і про повноцінний високомистецький репертуар.

Львівський сезон розпочався 23 листопада 1865 р. і тривав до 3 січня 1866 р. У цьому сезоні відбулися прем'єри: п'ятиактна трагедія «Клятва матері» невідомого українського автора, який захочався під криптонімом «О. Б-ич», французькі одноактні водевілі «Мельничка з Марлі» Мельвіля і Ш. Дювер'є в перекладі актора Антона Моленцького і «Нема полум'я без диму» Ж.-Ф.-А. Байяра.

Одночасно з відкриттям сезону, 23 листопада 1865 р., почалася сесія Крайового Сейму. На виставу «Підгір'яни» прийшли галицький греко-католицький митрополит Спиридон Литвинович і єпископ Тома Полянський, які переглянули перші два акти, а до кінця вистави в залі залишилися майже всі українські депутати Галицького Сейму та інші світські й духовні достойники. У залі був присутній також українець з Наддніпрянщини Феофан Лебединцев – тодішній начальник Холмської навчальної дирекції в Царстві Польськiм, або інакше – Конгресівці, підлеглій Російській державі. Його відрядили до Львова із завданням завербувати на Холмщину галицьких священиків і вчителів. Ось що він писав у Київ 13 (25) грудня 1865 р. до свого брата Петра Лебединцева: «Приїхавши до Львова під вечір, я не міг нікуди більш піти, крім руського театру. Йшла повчальна п'єса «Підгір'яни», сюжет якої взятий з побуту карпатських русинів. П'єсу написав священик, музику поклав теж священик, у театрі всюди видніли священики. Я прийшов перед початком вистави; грала чудова полкова музика з чехів. Раптом відчиняються двері: входить якийсь ксьондз в скуфійці [...], весь народ піднявся і віддав йому шану; за ним другий ксьондз, старий-престарий, ледве плентався, згорбившись і спираючись на палицю. Питаюся сусідів, – хто такі, – відповідають: митрополит Литвинович і єпископ перемиський Полянський. Піднялася завіса – і на сцені з'явилась розкішно одягнена і вельми вродлива дівчина. Що сказали б у нас? А тут нічого; все у загальному порядку, і нікого не дивує присутність владику у театрі. Грають на сцені по-малоруському, розмовляє вся публіка по-малоруському, кавалери з дамами перешіптуються і компліменти підпускають також по-малоруському, і ніхто не може дорікати їм у сепаратизмі, у забаганках, у дивацтві і т. п. Тут справді відчуваєш, що малоруський говір – не забаганка чи дивацтво, а єдина натуральна мова, бо розмовляти по-німецькому або по-польському було б справді дивно. Сидячи в театрі сам, не маючи нікого із знайомих, я довго думувався в це виняткове становище тут малоруської мови, що зберегла повне право громадянства в одному лиш найменшому закутку широкої малоруської землі, і дивно мені стало, що в усіх інших кінцях тієї ж, і навіть більш корінної,

малоруської землі ця ж мова вважається і простою, і грубою, і смішною, і навіть злочинною...»⁹⁵.

Це одне з перших свідчень наддніпрянського українця про особливості умов розвитку українського театру в Галичині. Слід мати на увазі, що Ф. Г. Лебединцев, який пізніше (у 1882 р.) став редактором журналу «Киевская старина» – неофіційного органу київської «Старої громади», у 1865 р. виконував русифікаторські функції за завданням царського уряду в так званій Конгресовій Польщі. Тому львівська вистава порушила спокій глибоко прихованого національного сумління, і він дозволив собі широ, хоч і не до кінця зрозуміло, висловитись у приватному листі.

Інший українець із Наддніпрянщини – письменник Олександр Кониський, що саме тоді перебував у Львові, також зацікавився тутешнім театром і виступив у «Слові» з рецензією на виставу «Наталка Полтавка», яку побачив 28 листопада 1865 р. У цій рецензії він не висловлював захоплення від почуття української мови – якраз навпаки, був нею стурбований, як і схвилюваний тяжким станом театру⁹⁶.

На другій виставі «Підгірян» (19 грудня 1865 р.) були вже не тільки українські, а й польські послі, серед яких: графи Альфред Потоцький і Александер Дунін-Борковський, «которий, як здавалось, частим рукоплеканем заявив тепле сочувствіє для нашої молоденької, нині весьма еще бідної, но надіями і вірою в будучність дуже багатой сцени русько-української»⁹⁷, – утішав рецензент себе і читачів, сподіваючись на ласку польської шляхти у вирішенні питання про грошову допомогу театрові. Він не міг знати, що саме цей граф виявить себе невдовзі одним із найзапекліших супротивників такої допомоги.

На двадцять восьмому засіданні Галицького сейму, 3 лютого 1866 р., Ю. Лавровський запропонував внести до порядку денного питання про субвенцію українському театрові. Більшість депутатів сейму становила багатомаетна польська шляхта, меншість – дрібномаєтні українські поміщики і священники. Перші намагались довести австрійському урядові, що галицькі українці – прислужники російського царя, які тільки те й роблять, що прагнуть відірвати Галичину від Австрії, а другі, б'ючи себе в груди, клялися у вірності Австрійській імперії, вимагаючи для себе належних прав, які обіцяла їм недавно проголошена конституція (1861 р.).

Оскільки податок Західної Галичини, у якій переважало польське населення, був трохи більший за податок, сплачуваний населенням Східної Галичини, де переважали українці, Ю. Лавровський у своїй промові пропонував призначити для українського театру субвенцію в сумі 3000 золотих ринських порівняно з 4000 золотими ринськими, які отримував польський театр. Наприкінці своєї промови Ю. Лавровський зажадав, щоб його пропозиція була передана бюджетній комісії сейму. Проте це питання обговорювалось аж 12 квітня 1866 р. Зав'язалася гостра дискусія, яка перейшла з економічної площини у площину політичну. З польської сторони виступив граф Александер Дунін-

⁹⁵ Киевская старина. – 1898. – Т. 9. – Кн. 3. – С. 360–361.

⁹⁶ Слово. – 1865. – 20 лист. (2 груд.). – Ч. 92.

⁹⁷ Там само. – 8 (20) груд. – Ч. 97.

Борковський, відомий у польській літературі як письменник Лешек Борковський. Його промова була сповнена глузування над українським народом і його культурою. У виступі повторювалися графаретні в той час шляхетські демагогічні тези про те, що нібито руська (тобто українська) мова – це простонародна мова, а літературною мовою для русинів є мова польська, і підтримувати забаганки русинів щодо театру – це марнувати громадські кошти.

З полемічною відповіддю виступив відомий письменник і громадсько-освітній діяч московфільського спрямування священник Іван Наумович, який у той час ще не цурався народної мови і писав нею свої художні й публіцистичні твори. Перекоаний московфіл у програмі-максимум (у 1866 р. відверто проголосив свої московфільські позиції й у 1886 р. назавжди перейде з Австрії до Росії, а точніше – в Україну, під Київ). У позиції невизнання самотності українського народу, його історії й культури, був, однак, ліберальнішим за своїх однодумців у програмі-мінімум: з простим народом слід розмовляти простою мовою. Полемізуючи з іншим депутатом – Миколаєм Зиблікевичем (сполонізованим українцем), який вважав, що Руський народний театр буде «сіяти соціальну ненависть між різними станами, між чемерами і опанчами», І. Наумович став на захист української мови, гадаючи, що позбавленням права народної української мови стати літературною мовою всього українського народу польська шляхта не досягала мети у своїх колонізаційних намірах, а спонукала українську інтелігенцію до думки, що літературною мовою галицьких українців має бути мова російська. Польські депутати мотивували свою позицію невизнанням московфілів ідейними провідниками галицьких русинів. Насправді ж фракція меншості, яка складалася з московфілів і народовців, була єдина у своїй позиції щодо прав українського населення Галичини. Засідання закінчилося ганебним голосуванням. Оскільки співвідношення українських депутатів і польських було нерівним – 50 : 96 і зважаючи на те, що з меншості українських депутатів багато було відсутніх (хоч і присутність їх не врятувала би становища), голосування закінчилося перевагою голосів проти надання фінансової допомоги українському театрові, хоч і декілька польських депутатів (а серед них – Альфред Потоцький, який відвідав український театр разом з А. Дуніним-Борковським) перед голосуванням вийшли із залу.

Так само провалилася ідея поділу Галичини на Західну (польську) й Східну (руську, тобто українську) на засіданні сейму, що відбулося майже через тиждень, 18 квітня 1866 р.

Тим часом Руський народний театр після двомісячної перерви поновив свої виступи у Львові з 6 березня 1866 р. Цей сезон тривав до кінця травня того самого року і був примітний тим, що в репертуарі театру з'явилося чимало нових вистав. З української драматургії виставляли тільки видану в 1864 р. в Києві оригінальну трьохактну комедію Данила Костянтиновича «Був кінь, да з'їздився», яка з'явилася на сцені під назвою «Серце і воля». У цій п'єсі дія відбувається на селі, але в панському середовищі, обмірковуються актуальні для 60-х років XIX ст. проблеми жіночої емансипації, вічна проблема батьків і дітей, причому молодь сповідує «хлопоманські» ідеї.

Із творів галицько-українських драматургів у сезоні були показані нова трьохактна комедія Гната Якимовича «Буонаротті, або Завстиджена за-

висть», п'ятиактна історична драма «Федько Острозький» Ом. Огоновського (обидві – з музикою М. Вербицького). Решта вистав – переклади, а часом переробки іншомовних п'єс: з польської драматургії – одноактна драма «П'ятий акт» і чотирьохактна драма «Цигани» Ю. Коженювського; з російської – три одноактні комедії-водевілі «Взаимное обучение» К. Тарновського і Ф. Руднева, «Картинка з натури» С. Турбіна і «Котра з них» М. Куликова; з німецької – двоактна комедія «Господиня, або Жінка рей веде» («рей веде» – польський вислів, що означає «верховодить») А. Коцебу, оперета «Німецькі бурші» австрійського композитора Ф. Зуппе; із французької – широковідомі на тогочасних європейських сценах одноактні комедії та водевілі, як-от «Раптус» Марка-Мішеля і Е. Лабіша, і ті, авторів яких, однак, не завжди названо в афішах і програмках, наприклад: «Рожа» (з музикою М. Вербицького) і «Жінка головою», «Слава Богу, стіл накритий», «Ворог жінок», а також «Кетлі, або Повернення в Швейцарію» А. Дювера і Н. Дюпора в переробці П. Свенціцького на українську комедію під назвою «Галя» (музика М. Вербицького). З великих за обсягом французьких творів на сцені Руського народного театру з'явилися: чотирьохактна комедія «Паризький вуличник» Ж.-Ф.-А. Байяра, Е.-Л. Вандербурха і О.-Е. Скріба, трьохактна мелодрама «Вар'ятка» («Божевільна») Ш.-Л.-Ф. Деной і Г. Ож'є в перекладі С. Метелі, оперета «Чародійна скрипка» Ж. Оффенбаха (лібрето – в перекладі Остапа Левицького); з іспанської – «Рецепта на теці» в перекладі Ю. Нижанківського; з малярської – «Перше желання» в перекладі закарпатського письменника А. Ріпаєва. Отже, репертуар був складений не з найкращих зразків світової драматургії, але все ж за моделлю, витвореною в європейських театрах: національна драматургія, причому національна не тільки у вузькому галицькоруському значенні, а майже всі відомі тогочасні п'єси українських драматургів, які творили в умовах Російської імперії, плюс перекладні твори.

Наприкінці травня 1866 р. трупа Руського народного театру вирушила в чергове турне по Галичині (Стрий – Дрогобич – Трускавець – Самбір – Перемишль), яке мало тривати до кінця вересня, але затягнулося до початку листопада 1866 р. Тепер у складі трупи були: подружжя Бачинських, А. Моленцький, А. Бучацький, Ю. Нижанківський, А. Вітошинський, М. Юрчакевич (вступив до трупи вдруге), О. Концевич, О. Звіржинський (двоє останніх перейшли з польського театру на українську сцену), а з жінок – В. Лукасевич, К. Смолинська, Т. Клітовська, Ф. Морельовська і М. Альшер. Репертуар залишили майже таким самим, який підготували протягом двох років існування театру.

Трупа повернулася до Львова 5 листопада 1866 р., а вистави почалися 22 листопада прем'єрою комедії А. Фредра «Лист» і оперетою Ф. Зуппе «Німецькі бурші» (одного вечора обидві) й тривали до 18 грудня 1866 р. З-поміж давніших вистав цього місяця показали прем'єри: чотирьохактну драму з народного життя «Сирота з Гаю» А. Моленцького й адаптовану К. Климковичем до українського життя якусь французьку п'єсу, що дістала назву «Грушків зять».

Цей львівський сезон був найгіршим з усіх попередніх: публіка майже не відвідувала вистав. Обоє Бачинські не грали в жодній виставі через хворобу. У роботі театру настала глибока криза, – і після 18 грудня 1866 р. вистави

зовсім припинилися. Труп фактично розпалася, більша частина персоналу звільнилася. Одні перейшли на польську сцену (О. Концевич, О. Звіржинський, К. Смолинська, Т. Клітовська), другі (А. Бучацький, А. Вітошинський та ін.) знайшли собі посади відповідно до власної освіти, треті (А. Моленцький, Ю. Нижанківський, В. Лукасевич, Ф. Морельовська) понад три місяці не мали ніякого заняття і матеріально сяк-так існували.

Комітет товариства «Руська бесіда» шукав кандидата на посаду директора театру в Україні в межах Російської імперії, називалися прізвища видатного співака, композитора і драматичного актора Семена Гулака-Артемовського, актора, драматурга і композитора Степана Паливоди-Карпенка, але до контракту з ними так і не дійшло. У львівському двомовному українсько-польському журналі «Sioło» («Село»), редагованому українським і польським письменником П. Свенціцьким, з'явилася стаття «Народні театри як підйома освіти» за підписом R. N. У ній голова товариства «Руська бесіда» Ю. Лавровський, фактичний організатор і натхненник діяльності Руського народного театру, звинувачувався в тому, що вивів театр із-під впливу народовського табору, до якого й сам належав, передавши його до рук москвофілів, які чинили потужний тиск, погрожуючи, що відмовлять театрові у приміщенні в «Народному домі». На думку автора статті, Ю. Лавровський не мав права так діяти, бо театр заснували й утримували на кошти, зібрані серед усього українського населення Галичини. Другою помилкою Ю. Лавровського невідомий автор уважав те, що на посаду мистецького керівника театру він призначив людину, яка не має потрібних здібностей. «Пан Бачинський не є ані добрим актором, ані не має вищої освіти, навіть не знає досконало народної мови, а в житті своєму найменше думає про те, щоб стати на чолі такої важливої інституції... Пан Бачинський виявився від першої хвилини неспроможним керувати сценою», – чи не занадто категорично і тенденційно писав автор (можливо, це був сам П. Свенціцький, який на цей час облишив театр через конфлікт з О. Бачинським). Він звинуватив О. Бачинського в тому, що нібито останній, маючи змогу організувати труп з талановитих молодих ентузіастів – передусім студентів університету, «оточив себе людьми, які вважали за єдиний свій обов'язок – не мати власної думки в присутності директора, здібніших акторів, як-от Санковський [І. Сероїчковський. – *Авт.*], Лозовський [П. Свенціцький. – *Авт.*], знеохотив настільки, що вони взагалі покинули сцену. А на всі вимоги публіки щодо зміни становища в ім'я поступу у розвитку театру, він уперто стояв на своєму, поки не вбив молоду сцену на її початку, щасливий з того, що тепер немає актора, кращого за нього, і акторки, кращої від його дружини. Громадська думка неодноразово констатувала нездатність керівника, п. Лавровський сам навіть визнавав це конфіденційно, однак Бачинського не усунув з посади і впливом своїм заступає його перед натиском критики. Яка ж мета подібних вчинків? Адже ж дирекції львівського театру добивалися здібні люди, патріоти, не аферисти – відмовлено їм. З яких причин?»⁹⁸.

Такої самої думки був невідомий автор статті, написаної польською мовою 1866 р., але вперше опублікованої в українському перекладі аж 1892 р.⁹⁹

⁹⁸ «Sioło». – 1866. – Зошит другий. – С. 184.

⁹⁹ «Молода Русь» в роках 1860–1866 // Діло. – 1892. – 19 лист. (2 берез.). – Ч. 40.

Цей автор так само радив звільнити О. Бачинського з посади директора театру й оголосити на неї конкурс.

Автори обох статей сходились на тому, що єдиним виходом зі скрутного становища в питанні щодо подальшого приміщення для Руського народного театру у Львові, якщо москвофіли не надаватимуть видовищної зали «Народного дому», буде перенесення виступів цього театру до театрального будинку графа С. Скарбка. Руському народному театрові як представнику автохтонного українського населення в Галичині мали би надати два вечори на тиждень поряд із польськими виставами замість німецькомовних як чужоземних у Львові, тим більше, що на останні польські й українські глядачі не ходили, і театр світив пустою. Проте це була марна надія: цісарське Намісництво в Галичині не збиралося здавати позиції (це станеться тільки через шість років, однак не на користь українців – у театрі С. Скарбка надовго запанує тільки польський театр).

У львівській пресі з'явилося повідомлення про надання Намісництвом нової концесії Руському народному театрові на традиційні сорок вистав у Львові упродовж 1867 р. і про початок цих вистав у січні 1867 р.¹⁰⁰ Але кадрова криза в цьому театрі, що була наслідком глибших причин, не сприяла своєчасному початкові вистав.

Суспільно-політична ситуація навколо українського питання в Галичині в цей час загострилася й набула нової конфігурації. У редакційній статті газети «Слово» від 27 (8) серпня 1866 р. під назвою «Погляд в будучність» москвофіли проголосили національну єдність Східної Галичини з Росією. Це саме повторив депутат І. Наумович на засіданні Галицького сейму 27 грудня 1866 р. Австрійський монарх, захищаючи недоторканність «своєї» території, призначає 30 листопада 1866 р. намісником Галичини польського графа Агенера Голуховського, який повів наступ на москвофілство, звинувачуючи в ньому мало не всіх галицьких українців. З його ініціативи Галицький сейм більшістю голосів, які представляли поляки, наприкінці 1866 р. затвердив закон про впровадження польської мови як єдиної для викладання в усіх початкових і середніх школах Галичини. У такій ситуації добиватися пільг для українського театру було безперспективно.

У керівництві товариства «Руська бесіда» відбуваються пертурбації: 6 березня 1867 р. обрано новий віділ товариства, який складався із самих москвофілів і осіб, які займали помірковану позицію щодо перших. До таких поміркованих належав Ю. Лавровський, який передав владу новообраному голові товариства і водночас Театрального віділу в ньому – Денисові Сінкевичу.

Про тяжкий матеріальний стан москвофілів у Галичині й підпорядкованого їм театру наприкінці 1866 р. стало відомо в Росії з таємних донесень Ф. Лебединцева до уряду в Петербурзі та з легальних публіцистичних дописів до петербурзької газети «Голос» російського журналіста Василя Кельсієва, котрий якраз 1866 р. подорожував по Галичині¹⁰¹. Саме для того, щоб допомогти москвофілам матеріально, царський уряд підтримав акцію добровільного зби-

¹⁰⁰ Слово. – 1867. – 11 (23) січ. – Ч. 3.

¹⁰¹ Ці подорожні нариси склали книжку В. Кельсієва «Галиция и Молдавия: Путевые письма» (С.Пб., 1868).

рання коштів «на поддержание русской народности в Галиции». Зібрані тисячі рублів готівкою передавалися до Львова для розподілу між окремими особами. За інформацією з Петербурга, у «Слові» повідомлялося, що заходами М. Костомарова і В. Ламанського в тамтешньому університеті читаються публічні лекції з оплатою вступних квитків, чистий прибуток з яких призначався на користь «русского» театру у Львові¹⁰². Надіслані до Львова кошти москвофіли використали для задоволення своїх потреб, обійшовши театр, який не вселяв надії на подальше функціонування: спочатку їм треба було впевнитися в тому, що театр перестане грати українською мовою і перейде на російську.

Через чотири місяці бездіяльності Руського народного театру, у середині квітня 1867 р., стало відомо, що О. Бачинський формує нову трупу, з якою в другій половині травня почнуться вистави в Тернополі й триватимуть два місяці, та має намір на літні місяці переїхати за кордон, до Росії, власне, на Правобережну Україну – до Житомира, Балти й Одеси, а восени відбудуться виступи у Львові¹⁰³. Зрозуміло, що «Управляющий совет» «Народного дому» відмовив театрові у приміщенні, адже новий період діяльності театр розпочинав у Тернополі, а не у Львові.

Нова трупа Руського народного театру, сформована в основному у Львові й доповнена в Тернополі, складалася з двадцяти осіб. Поряд з обома Бачинськими були актори попереднього складу: А. Моленцький, Ю. Нижанківський, В. Лукасевич і Ф. Морельовська. Решта – молоді початківці, з яких на сцені втрималися тільки Андрій Стечинський і Теофілія Романович. Виступи у Тернополі почалися 19 травня і тривали до середини серпня 1867 р. Репертуар лишили попередніх років. Народовська критика на сторінках своїх львівських видань (новоутворені газета «Русь» та журнал «Правда») висловлювала невдоволення загальним станом театру, звинувачуючи передусім О. Бачинського.

З Тернополя театр у середині серпня 1867 р. перебрався до Станіслава, де виступав до кінця вересня. 1 жовтня він розпочав свої виступи у Стрию прем'єрою п'ятиактної французької комедії «Дон Сезар де Базан» Ф.-Ф. Дюмануара і А.-Ф. Деннері. Переживаючи матеріальну скруту і знаючи про надіслані кошти з Росії нібито й на театр, О. Бачинський звернувся до виділу «Руської бесіди» з клопотанням про надання грошової допомоги в сумі 300 золотих ринських. Виділ на засіданні 18 жовтня 1867 р. прийняв своєрідну ухвалу: надати річну допомогу театрові в сумі 300 золотих ринських, але від подальшої опіки над театром відмовитися, зажадавши від директора О. Бачинського повернення всього театрального інвентарю. З цього моменту настала дворічна перерва в діяльності Руського народного театру в Галичині.

На початку грудня 1867 р. О. Бачинський з невеликою трупою (Т. Бачинською, А. Моленцьким, Ф. Морельовською, Т. Романович, В. Закржевською, двома маловідомими актрисами-початківцями і шістьма музикантами-чехами; пізніше цю трупу наздогнав і А. Стечинський), як і з частиною театрального майна, що не повернув «Руській бесіді», виїхав до Кам'янця-

¹⁰² Слово. – 1867. – 4 (16) січ. – Ч. 1.

¹⁰³ Там само. – 12 (24) квіт. – Ч. 29.

Подільського – адміністративного центру Подільської губернії. У ньому та інших містах Поділля і Волині пробув до осені 1869 р. Тим часом у Львові виник український аматорський театр під керівництвом колишнього актора Руського народного театру Ю. Нижанківського за участю колишньої актриси цього театру Вікентії Лукасевич. У березні 1869 р. діяльність Руського народного театру відновилася під новим керівництвом, проте це вже новий період, який потребує окремого розгляду.

Руський народний театр, який почав свою діяльність 29 березня 1864 р. на хвилі загального суспільно-політичного піднесення українців у Галичині після прийняття конституції в Австрії (1861), проіснував під опікою товариства «Руська бесіда» та безпосереднім керівництвом директора О. Бачинського три з половиною роки. Незважаючи на хиби в роботі цього театру, його значення в культурному житті Галичини й Буковини 60-х років XIX ст. важко переоцінити. Тривалий час, коли загальна освіта українського населення в межах Австрійської монархії залишалася на дуже низькому рівні, панували австрійські й польські офіційно-бюрократичні форми впливу на це населення, на державному рівні здійснювалася політика онімечення й колонізації українців у Галичині, а також румунізації на Буковині, Руський народний театр ніс свою скромну місію національно-культурної установи, покликаної бути школою морально-етичного й естетичного виховання широких кіл демократичного глядача, будив серед українців Галичини й Буковини національну свідомість, виховував почуття українського патріотизму, зміцнював відчуття єдності з усім українським народом.

Однією з вагомих перешкод у функціонуванні Руського народного театру стала традиційна для українців міжусобна боротьба в середовищі тодішньої національної інтелігенції, її розшарування на ворожі табори, де найяскравіше виділялись так звані староруси, котрі обстоювали самодостатність галицьких русинів, їх відокремленість від східних українців, які перебували під владою Росії, москвофіли, котрі орієнтувалися на російський царизм, заперечували самодостатність українського народу, його мови і культури взагалі, та народовці, що обстоювали українську національну ідею в тодішньому її розумінні: єдність українського народу по обидва боки кордону між двома імперіями – Австрійською і Російською, єдність мови і культури цього багатомільйонного народу.

Руський народний театр 60-х років XIX ст. – це український національний професіональний театр, який обслуговував потреби українців та всього різнонаціонального населення тодішньої Східної Галичини й Буковини. З одного боку, це закономірне явище в розвитку української театральної культури на відірваних від усього українського материка землях, з другого – продовження традицій українського професіонального театру, який виник в Україні в першій половині XIX ст. в межах Російської імперії.

Аматорський театр у Закарпатті. 60-ті роки XIX ст. позначені також відновленням українського аматорського театру на Закарпатті. Тут, як і в Галичині, реакція на революцію 1848–1849 рр. перервала театрально-аматорський рух на п'ятнадцять років. В умовах певної демократизації суспільного життя в Угорщині, якій Закарпаття належало подібно до того, як Галичина – Польщі в межах Австрійської монархії, почалася активна аматорська

діяльність «угрорусів» – так називали тоді місцевих українців. Поштовою до цього стали вісті з Галичини про підготовчі заходи до відкриття Руського народного театру у Львові. Про це свідчить надісланий О. Духновичем із Пряшева (тепер – обласний центр у Словацькій Республіці) лист до редакції газети «Слово», в якому були такі рядки: «Радісно мені чути, що ви, галичани, думаєте про театр; він справді нам і вам потрібний. Але у нас він неможливий, бо тут немає руської публіки, а вам у Львові, Перемишлі та інших містах передусім потрібний театр. Спершу, коли ще мало своїх народних п'єс, можна б використовувати переклади з російських, німецьких та французьких авторів: вони в цьому майстри. Між іншим, у “Народному домі” є й моя одна п'єска: “Верховний тарабанщик”; вона з виправленням мови прислужилася б теж [...] Театр – це душа цивілізації, це естетика. [...] Що ж до акторів, то тут стане в нагоді добра і бадьора ваша молодь, руські юнаки і дівчата, так, як це робиться у словаків, які з користю для себе вправляються в акторській грі і цим рухають свою народність»¹⁰⁴. О. Духнович у своєму листі рекомендував дбати про розвиток аматорського театру для сільської молоді й закликав семінаристів писати п'єси для репертуару цих театрів за прикладом його п'єси «Добродітель превисаает богатство».

Якщо в Пряшеві не було відповідної публіки для сприймання руських (українських) вистав, то в Ужгороді склалася інша ситуація. Тут під керівництвом викладача руської мови в Ужгородській гімназії Кирила Сабова силами гімназистів 17 лютого 1863 р. в приміщенні «сиротско-воспиталищного института» була виставлена комедія німецького драматурга А. Коцебу «Арабський порох»¹⁰⁵.

Друга вистава в Ужгороді відбулася більш як через рік – 22 травня 1864 р. Була виставлена комедія М. Гоголя «Женитьба» (у деякій адаптації) під назвою «Сваха». Протягом 1864 р. в одному з найбільших теремів Ужгородського замку під керівництвом Михайла Поповича показали ще й інші вистави. На 1865 р. передбачалося ще десять-п'ятнадцять вистав, для яких М. Попович намагався роздобути тексти у Львові. Однією з цих вистав була російськомовна «Семейное празднество» закарпатського драматурга І. Коритнянського (псевдонім І. Даниловича), показана 30 квітня 1865 р. Тема п'єси вихоплена із життя тогочасних закарпатських русинів. Після заборони діяльності драматичного гуртка в Ужгородській гімназії вистави до травня 1867 р. продовжувалися в ужгородських гуртожитках. Ці аматорські вистави підтримувало «Товариство св. Василя Великого». Оскільки згаданий вище К. Сабов був секретарем цього товариства, то можна припустити, що саме він був неофіційним керівником вистав.

Із середини 1867 р., коли до церковної влади в Закарпатті прийшла так звана мадяронська партія, тобто організація, ідейно зорієнтована на політику мадяризації, на чолі з єпископом С. Панковичем, театральньо-аматорська діяльність закарпатських українців була припинена аж до 1920 р., тобто до того часу, коли Закарпаття потрапило до складу Чесько-Словацької Республіки.

¹⁰⁴ Слово. – 1863. – 1 (13) лют. Подається в перекладі з діалекту на сучасну українську мову.

¹⁰⁵ Там само. – 16 (28) лют.

III.3. Епоха адміністративної заборони, або під знаком Емського акта (70-ті роки XIX ст.). Український професіональний і аматорський театр на східноукраїнських землях. Наприкінці 60-х років XIX ст. міністерство внутрішніх справ Російської імперії розіслало всім генерал-губернаторам (а ті у свою чергу – підлеглим їм губернаторам) циркулярне розпорядження: терміново подати до Головного управління у справах друку інформацію про будь-які театри, розташовані в населених пунктах на території кожної губернії, про власників цих театрів та персональний склад труп, а також про їхній мистецький рівень та репертуар¹⁰⁶. Після отримання бажаних відомостей назване вище міністерство спільно з Головним управлінням у справах друку і Санкт-Петербурзьким Цензурним комітетом, спираючись на поліційні органи на місцях, іншим циркуляром – від 5 жовтня 1871 р. – посилюють нагляд за репертуаром у всіх театрах, зокрема й у аматорських гуртках, які досі не мали такого контролю¹⁰⁷. Зрозуміло, що під найсуворіший нагляд поліції потрапляють аматорські гуртки в Україні. Про український професіональний театр у цей час не було й мови. У таких несприятливих для творчості умовах занепадає мистецький рівень акторського виконання українських вистав. М. Кропивницький на схилі віку згадував у мемуарах «За тридцять п'ять літ» (1906): «Український театр тоді був при “последнім іздоханії”, тільки ще де-не-де аматори інколи грали раз на рік “Наталку Полтавку” або “Назара Стодолю”, як-от: в Олександрії, в Єлисаветі, в Херсоні. Справжні ж трупи нехтували ним, і самі актори з українськими прізвищами поховались за псевдоніми, то за -ових, то за -євих... Михайловський, колись український актор, перелудився в Базарова, Лашко – в Лашкова, Петренко – в Петренкова [...] Одним із останніх могіканів акторів-українців був якийсь Нечай. Бачив я його в 60-х роках на кону в Єлисаветі в ролі Самійла у водевілі Ващенко-Захарченка “Іди, жінко, в солдати!” Комізм цього артиста був у патяканні. В житті, звичайно, трапляються “дурноляпи”, тільки не такі, яких удавав Нечай. Великого сміху наробила його довжелезна, завдовжки з аршин, шапка, вся із шкуратяних шматків різної масті: білої, сивої, чорної, рудої, червоної... Там були клаптики: заячої шкурки, лисичої, вовчої, телячої, козиної, овечої, верблюжої, свинячої, кошачої, собачої... Нечай звав її “писанкою в сорок клинців”. Оце і вся вбога усна історія замершого українського театру, ото ж і всіх українських артистів, яких довелось мені бачити і про яких довелось чути»¹⁰⁸.

А в іншому мемуарному творі – розлогій «Автобіографії» (1910) М. Кропивницький додає: «Колись така була поведенція в укр[аїнських] акторів, найпаче у тих, що були з ляхів, – **патьякть** [виділено в першодруці. – Авт.]. Пригадую таких акторів, як Нечаєв, Деркач, Лютомський, Лютостанський, Строгов, – усі вони патякали»¹⁰⁹. Усі ці актори в ролі, наприклад, виборного Макогоненка в «Наталці Полтавці» «наліплювали здоровенні носи»¹¹⁰.

¹⁰⁶ НРДІА. – Ф. 776, оп. 26, спр. 2, арк. 42.

¹⁰⁷ Там само. – Арк. 43.

¹⁰⁸ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. – Т. 6. – С. 104.

¹⁰⁹ Там само. – С. 225.

¹¹⁰ Там само.

В умовах суворого поліційного та цензурного контролю за театральною діяльністю в Російській імперії здаються неймовірними нові спалахи українського театального життя як у самодіяльному, так і в професіональному середовищах.

У 1870 р. Одеська міська дума скасувала монополію міського театру, в якому п'ятдесят років панувала італійська опера, котрій мусили платити третину свого прибутку всі інші тамтешні театри. Унаслідок цього в Одесі виникло багато російських театрів, для яких навіть будувалися спеціальні приміщення. Наприклад, власник одеського цирку на Олександрівському проспекті (нині – проспект Миру) німець Вільгельм Сур переробляє своє приміщення під театр. Саме в цій будівлі в 1871 р. було відкрито перший у Росії, причому на два роки раніше, ніж у Москві, народний театр. Ініціаторами його створення на кошти графів І. та Д. Моркових виступили відомий російський театральний діяч Л. Самсонов і предводитель місцевого дворянства М. Чернишов. За невелику плату демократичний глядач міг побачити тут «Ревизора» і «Женитьбу» М. Гоголя, п'єси О. Островського та ін. Щоправда, напередодні відкриття влада заборонила внести означення «народний» у назву театру. Залишилося просто: театр таких-то осіб. Але за своєю суттю цей театр упродовж першого року існування відповідав первинній ідеї.

За збігом обставин у вересні 1871 р. М. Кропивницький, розчарований чиновницькою службою в глухій провінції, продає в Бобринці власний будинок й усе господарство і разом з дружиною приїжджає до Одеси з наміром вступити до університету. Однак він потрапляє в оточення акторів народного театру, серед яких були ті, котрі знали М. Кропивницького як талановитого актора-аматора. Йому запропонували зіграти роль Стецька у виставі «Сватання на Гончарівці». Дебют, який відбувся 12 листопада 1871 р., назавжди вирішив долю М. Кропивницького як українського професіонального актора, хоч у другій половині 70-х років йому довелося грати на російській провінційній сцені.

В одеській пресі було високо оцінено гру М. Кропивницького. Усі одразу зрозуміли, що з'явився великий український актор щепкінсько-солениківського масштабу, і в цьому сенсі це визначна подія не тільки для антрепризи Моркових і Чернишова в Одесі, а й для загального розвитку українського театру. На сторінках газети «Одесский вестник» з'явилася стаття, у якій автор обстоював дальший розвиток російського театру в Одесі, однак поряд з ним – і театру «південноросійського», тобто українського. З приводу оголошеного одеським негодіантом І. Вучиною конкурсу на найкращу російську п'єсу для народного театру, автор статті вважав, що на конкурс слід допускати п'єси, написані українською мовою, мотивуючи це тим, що для значної частини одеського населення українська мова – рідна, а отже, промовлятиме до серця глядача. Автор також зауважував, що на конкурс мають подаватися такі п'єси, у яких би зображувалось як сучасне, так і минуле життя Південної Росії, тобто України, а зразком цього називав творчість Шевченка. Дописувач шкодував, що був час, коли в низці п'єс українські селяни виступали добродушними пейзажами чи й хохлами-ідіотами, які нічого не бачили у світі, крім вареників і горілки; закликав до об'єктивного відтворення явищ життя з його темними і світлими сторонами. Щодо цього автор статті робив закид М. Кропивницькому в утрированні ролі Стецька, унаслідок чого актор нібито перетворювався «на блазня

або паяца»¹¹¹. Така оцінка спонукала М. Кропивницького відповісти відкритим листом «Жестокому фельетонисту» на сторінках іншої одеської газети¹¹² зі звинуваченням останнього в нерозумінні змісту п'єси Г. Квітки-Основ'яненка взагалі й ролі Стецька зокрема. Цей лист М. Кропивницького цінний струнким викладом концепції комедійної ролі Стецька. Як відзначив історик українського театру М. Йосипенко, «з пояснень Кропивницького стає очевидним – ніякого окарикатурення ролі Стецька він не припускав, хоч елементу утрировки чи перегривання йому ще, можливо, не пощастило тоді цілком уникнути. До цього долучилось і те, що його партнерами у виставі виявилися безпомічні виконавці»¹¹³. Сам М. Кропивницький згадував про це: «Дебют мій обставлений був “безсловесними персонажами” російського репертуару, з помічником декоратора та машиністом, які ще не встигли обмосковитись через малограмотність, що зашкодила їм прорватися із-за лаштунків на кон, не давши подужати таких слів, як: *с нами, с вами, с теми, с другими*, – усе в їх акценті чулося ы; та ще до того й “гекали” здорово... Тільки одна російська артистка Виноградова, що зросла в трупі Зелінського, не забула ще укр[аїнської] мови й була на своїм місці. Останні виконавці не грали, а паргачили... Але на нашій базарі й такий крам був годящий, як то кажуть: “Для хохлов и такий бог гряде...” Так-сяк днів за три п'єсу наладили, і дебют був такий добрий, що після спектаклю мене умовили, не виходячи з театру, підписати контракт»¹¹⁴.

За два роки роботи в одеському «народному» театрі (листопад 1871 р. – грудень 1873 р.) М. Кропивницький виступив у ролі Стецька не менше дев'яти разів. Крім того, він з успіхом грав ролі писаря Грицька в «Козаке-стихотворце» О. Шаховського, виборного Макогоненка в «Наталці Полтавці» та чумака Михайла Чупруна в «Москалі-чарівнику» І. Котляревського, Шельменка в обох п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка, курінного козака Кабищу в «Чорноморському побиті» Я. Кухаренка, козацького сотника Хому Кичатого в «Назарі Стодолі» Т. Шевченка, мірошника Василя Крутька в «Кумі-мірошнику» Д. Дмитренка, козака Івана Карася в «Запорозжці за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, розбійника Гаркушу в «Гаркуші» О. Стороженка. М. Кропивницький був і режисером цих вистав.

Упродовж першого зимового сезону, коли театром ще керував М. Чернишов, М. Кропивницькому велося добре – він був «автономним» українським актором у трупі. Отоді в нього й зародилась ідея створення окремого українського театру. Щоправда, саме український акторський склад не задовольняв М. Кропивницького як партнера на сцені та як режисера українських вистав. «Комплект виконавців потроху поповнявся з аматорів-студентів та семінаристів, яким невільно було брати участь [у виставах] частіш одного разу на тиждень, а тим часом режисерові здавалося, що я мало зайнятий, і він накидав мені ролі російські з однієї репетиції, і я “звонко” провалював їх; славу, яку придбав я українськими ролями, російськими занедбав. Тільки на другий сезон почав я спинатись на ноги і в російським репертуарі. Із жіноцтва найтрудніш було здо-

¹¹¹ Одесский вестник. – 1871. – 25 нояб. – № 261.

¹¹² Новороссийский телеграф. – 1871. – 30 нояб. – № 264.

¹¹³ Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. – К., 1958. – С. 38.

¹¹⁴ Кропивницький М. Твори: У 6 т. – Т. 6. – С. 105.

бути аматорок. Опріч дочки П. І. Ніщинського, що ще тоді була підлітком і вчилась, більш я нікого не пам'ятаю з одеситок; всі вони цурались своєї мови [...] Російські “козирні” артисти, окрім не дуже багатьох, дивились на український репертуар з іронією, з усмішкою; другорядні ж каркали, хихикали або гадючили... Один з заядливих перекінчиків (сказано ж: “Нема лютішого ворога, як хатній!..”) завжди виспівував вірш власного твору на мотив “Сонце низенько”: “Нічого не пінімаю, В носі пальцем ковиряю...” І третьорядні артисти реготали щоразу до кольки, до корчів!.. Друзів я між москалями не знайшов, через що з кожним сезоном все дужче почував себе садиноким...»¹¹⁵.

У такій атмосфері нелегко було М. Кропивницькому включити до репертуару цього театру власні українські п'єси. Наприклад, для постановки своєї першої драми «Микита Старостенко, або Незчуєшся, як лихо спобіжить», яку він привіз із Бобринця, у трупі не вистачало виконавців, особливо жінок. Проте саме в Одесі М. Кропивницький переробляє її та під назвою «Дай серцеві волю, заведе у неволю» в жовтні 1873 р. надсилає до Санкт-Петербурзького Цензурного комітету; написану ще 1869 р. комедію-водевіль «Помирились» друкує в одеській газеті «Новоросийский телеграф» (1872, № 162, 164, 169), а в січні 1873 р. подає до театральної цензури в Санкт-Петербурзі й отримує дозвіл до вистави, але про виставлення її того року в Одесі відомостей немає. У 1872 р. пише й публікує в тій самій одеській газеті одноактний водевіль «За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання» (1872, № 110, 111); тоді ж пише й «драматичні малюнки в 5 одмінах» під назвою «Невольник» (інсценізація однойменної поеми Т. Шевченка). Українську драматургію цього часу, крім згаданих вище творів М. Кропивницького, поповнили ще кілька п'єс: опера на дві дії «Ганнуся» (1870) Г. Лядави (псевдонім – Г. М. Ге), одноактна «комедія зі співами» «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького (1872), оперета на дві дії «За Немань іду» (1872) та оперета на чотири дії «Не ходи, Грицю, на вечорниці» (1873) Володимира Александрова (обидві – з музикою Л. Александрової), чотирьохактна комедія «На Кожум'яках» (згодом перероблена М. Старицьким як чотирьохактна комедія «За двома зайцями») і чотирьохактна оперета «Маруся Богуславка» (обидві – 1875; до останньої музику писав М. Лисенко, але не закінчив) І. Нечуя-Левицького.

Зі смертю в 1872 р. натхненника й ідеолога «народного» театру в Одесі М. Чернишова антрепризу на осінньо-зимовий сезон 1872/1873 років перейняв у Моркових власник театру-цирку В. Сур. М. Кропивницький згадував: «На сезон 1872–1873 рр. мене зовсім було обмежено, ніяких вже мені акторів не давали і самого заставляли виступати в російських ролях. Тоді запанувала на кону оперетка, в голові стояли Кабріель з Лентовським [останньому В. Сур доручив керівництво театром. – *Авт.*]. І всі актори мусили виступати в оперетці [...] Виступив і я в цім сезоні, опріч всіх українських п'єс, котрі обставляв студентами та семінаристами, і в руських. [...] Часто виступав як соліст в дивертисментах, керував великим хором із студентів та семінаристів. В молодих жіночих ролях іноді виступала і моя дружина...»¹¹⁶.

¹¹⁵ Там само. – С. 105–106.

¹¹⁶ Там само. – С. 226.

Отже, восени 1873 р. антрепризу в приміщенні театру-цирку В. Сура очолював уже М. Милославський, який продовжив опереткову лінію, започатковану М. Лентовським. Це остаточно розчарувало М. Кропивницького, який помічав, що ставлення до нього дедалі погіршувалося. «Виступи мої робили вражіння і навіть сенсацію, що мало вплив на збори, – згадував М. Кропивницький. – Однак нелегко досталась мені та сценічна слава, мене поважали і шанували актори як любителя, а коли я пішов служити, то відносини круто перевернулися. [...] Іноді запроторювали куди-небудь потрібні аксесуари, то шапку вкрадуть, то чобіт, щоб задержати мій вихід на сцену або, як кажуть, “підкласти свиню”. Між акторами було чимало і землячків, інші з них колись грали в укр[аїнських] п'єсах, тепер же “не желали портити акцента”. Обставляли мене виходними акторами, статистами, помічниками машиністів, парикмахерами і т. ін.»¹¹⁷ Коли ж у грудні 1873 р. антрепренер М. Милославський, який відзначався своєю неприхильністю до українського репертуару ще в київському театрі на початку 60-х років XIX ст., натякнув М. Кропивницькому, що «український репертуар за три роки досить зносився» і що в присутності М. Кропивницького в трупі немає особливої потреби, останньому нічого не залишалось, як подати заяву про звільнення. Паростки українського професіонального театру в Одесі було обрізано, українських вистав тут не було до 1881 р. Наприкінці грудня 1873 р. М. Кропивницький дебютував роллю виборного Макогоненка в Харкові, у трупі А. П. Александрова-Колопанова. «В його трупі, – згадував М. Кропивницький, – я зустрів більш підхожих персонажів задля українських п'єс: Стрельського з дочкою, Мартинову, Тімаєву, Жукову, Хащина... Хутко організувався чудовий хор з універсантів та ветеринарів. І в Одесі, під моїм регентством, теж був гарний хор з універсантів та семінаристів. Зате ж у Харкові між молоддю більш знайшлося підхожих виконавців на українські ролі, і спектаклі пішли далеко складніші [тобто краще. – Авт.] ніж в Одесі. За лаштунками почулась рідна мова, яка не вмерла ще в преславнім бурсацтві, чого в Одесі було дуже мало. В Харкові я виставив уперше мою п'єсу “Дай серцеві волю, заведе в неволю”. В Одесі через обмаль персонажу, найпаче жіночого, виставити зовсім її було не можна... В Харкові уперше виставив я твори і В. Александрова “Не ходи, Грицю, на вечорниці” і “За Немань іду”. Хотів я виставити “Долю” Стеценка, цю чудову як для тих часів драму, але, на превеликий жаль, цензура не дозволила. Рецензентом у Харкові був українець “панахидник”, котрого обрусительна місія закінчилася в Москві. [...] Він радив мені залишити український театр, запевняючи, що “уж не воскресят его ни годы, ни люди”, та йти на просторий та широкий шлях Московського кону»¹¹⁸.

Але М. Кропивницький прислухався до інших порадинок – передусім до харківського демократичного глядача. З приводу першої вистави на професіональній сцені щойно отриманої з цензури драми «Дай серцеві волю, заведе у неволю» (1873) автор писав: «Чутка молодь дуже щиро вітала цю

¹¹⁷ Там само. – С. 225.

¹¹⁸ *Кропивницький М.* За тридцять п'ять літ // ІР. НБУВ. – Ф. І, № 7407, арк. 18. У надрукованому тексті (*Кропивницький М.* Твори: У 6 т. – К., 1960. – Т. 6. – С. 107) пропущено частину речення: «цю чудову як для тих часів драму». У Санкт-Петербурзькій театральній бібліотеці зберігається примірник п'єси «Доля» Стеценка з негативною цензурною резолюцією, датованою 1873 р.

твору і після спектаклю устроїла нечувану овацію з факельцугом: домоворили з півсотні ваньків (звощиків) і на кожного сіло по три чоловіка, і таким робом зорганізувався цілий кортеж. Поїхали ми по Єкатеринославській прямо на Основу, співаючи поважні українські пісні; на кожному ваньку держали причеплені на палицю афіші... Учасників було не менш 200 чоловік. На однім вуглі зустріла нас поліція і прохала замовкнуть, але ми зараз заспівали народний гімн [“Боже, царя храни...” – *Авт.*]. Коли поліція зосталась позаду, знов ми заспівали “Ой у лузі та і при березі...”¹¹⁹, – згадував на схилі літ М. Кропивницький про цю першу в Харкові масову демонстрацію українства після прем’єрної вистави його драми «Дай серцеві волю, заведе у неволю». З Основи, батьківщини Г. Квітки-Основ’яненка, весь гурт поїхав на міське кладовище «поклонитись праху артиста Соленика. Хтось із знавших небіжчика згадав його у палкій і щирій промові»¹²⁰. Це також був один із виявів громадянської позиції харківської громади, яка з пієтетом ставилася до одного з найбільших українських акторів 30–40-х років XIX ст., і своєрідний знак спадкоємності традицій українського театру в Харкові.

Той успіх, який здобули українські вистави за участю М. Кропивницького в Одесі та Харкові, наштотували йому на сміливу думку здобути визнання українського театрального мистецтва в столиці Російської імперії – Санкт-Петербурзі. Виступи невеликої української драматичної трупи і чоловічого хору під керівництвом М. Кропивницького відбувалися в Санкт-Петербурзі в театрі на Крестовському острові з 15 травня до 30 серпня 1874 р.

Через монополію дирекції імператорських театрів на всі вистави в обох столицях у приватних театрах не дозволяли показувати повні вистави. Тому в пресі й на афішах оголошувалися тільки сцени, монолози з окремих вистав, а насправді, як свідчив сам М. Кропивницький у спогадах, «це тільки була, як кажуть, замазка на очі: здебільшого п’єси виконувалися цілком»¹²¹.

Таким чином були показані одноактні п’єси «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Один порадував, другий утішив» А. Ващенко-Захарченка, «Кумірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Сватання на вечорницях» П. Лютостанського, сцени зі «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ’яненка; решта вечорів заповнювалась хоровими та сольними, зокрема й естрадними виступами самого М. Кропивницького. Це те, що зазначалося в афішах і газетних анонсах та рецензіях. Насправді, за спогадами М. Кропивницького, були виставлені ще й «Шельменко – волостной писарь» і «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ’яненка, «Чорноморський побит» Я. Кухаренка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Бувальщина» А. Вельсовського, «Не ходи, Грицю, на вечорниці» В. Александрова та ін. «Столичні часописи похваляли мої вистави, похваляли й голоси, але ніколи ні жодного слова не сказали про те, відкіля ці таланти й голоси, хто вони Росії і хто Росія їм»¹²², – з грізною згадував М. Кропивницький ці гастролі до Північної Пальміри в спогадах «За тридцять п’ять літ». Хоч мета, якої прагнув М. Кропивницький, не була досягнута повністю, значення цих перших в історії

¹¹⁹ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. – Т. 6. – С. 230.

¹²⁰ Там само.

¹²¹ Там само. – С. 231.

¹²² Там само. – С. 108.

гастролей української трупи в Санкт-Петербурзі для утвердження української ідеї серед тодішньої громадськості важко переоцінити.

У той час, коли М. Кропивницький розгортав свою акторську, режисерську і драматургічну діяльність в Одесі, Харкові й Санкт-Петербурзі, інше вогнище українського театру спалахнуло в Києві восени 1872 р. в приміщенні дитячої школи, яку відкрили сестри Марія і Софія Ліндфорс в орендованому помешканні Л. Марковського на Фундуклеєвській вулиці (тепер – Б. Хмельницького, 21). Для першої вистави обрали одноактну російську оперету «Варвара, ярославская кружевница» П. Ободовського з музикою А. Львова і оперету «Чорноморці» М. Лисенка на текст М. Старицького (переробка «малоросійської опери» Я. Кухаренка «Чорноморський побит»). Вистава відбулася в грудні 1872 р. з величезним успіхом, тоді ж її повторили, викликавши не менший ентузіазм київських глядачів. Ролі виконували: перша дружина М. Лисенка – Ольга Лисенко (Івга Цвіркунка), її молодша сестра – Марія О'Коннор (Маруся), Олександр Русов (Ілько), Орест Левицький (козак Тупиця), Люцій Кобилянський (козак Кабиця).

Наступного разу вирішили показати щось нове, отож М. Старицький і М. Лисенко взялися за створення оперети на гоголівський сюжет «Ніч проти Різдва», назвавши її «Різдвяною ніччю». Цю двоактну оперету аматори, за свідченням сучасників, чудово виконали 15 лютого 1873 р. на домашній сцені у сестер Ліндфорс. Друга вистава 17 лютого 1873 р. зібрала ще більше глядачів. Було вирішено розширити твір з двоактної оперети в музичну комедію на чотири дії, п'ять картин. Ціле літо 1873 р. М. Лисенко писав музику, а осінь того року і зима 1874 р. пішли на вивчення музики і репетиції. Прем'єра відбулася наприкінці січня 1874 р. й невдовзі була повторена в приміщенні міського театру, який орендував тоді антрепренер оперної трупи Ф. Бергер, який здав приміщення в суборенду аматорам на чотири вистави: дві – увечері, дві – удень наприкінці сезону (на Масниці 1874 р.) за половину валового збору. Виконавцями ролей були: О. Лисенко (Оксана), Н. Булах (Одарка), Л. Липська (Солоха), П. Богданов (Голова), В. Новицький (Чуб), О. Русов (Вакула), А. Матвеев (Дяк) і С. Габель (Пацюк). Режисурою в гуртку займався М. Старицький і П. Чубинський.

М. Старицький у своїх спогадах про М. Лисенка на схилі літ (1903) згадував вистави в міському театрі: «Опера пройшла блискуче або, краще сказати, прийнята була публікою з неймовірним ентузіазмом, і всі чотири вистави поспіль були набиті битком, з приставними стільцями, і вирученою сумою не тільки було покрито всі витрати на театр, декорації, переписування нот і т. ін., а й надлишок у 375 рублів відіслано в Самару для голодуючих»¹²³. «Взагалі більшого піднесення, більшого захвату, як викликала тоді “Різдвяна ніч” серед киян, не можна собі уявити!» – відзначила інша мемуаристка – Олена Пчілка (1929)¹²⁴.

З від'їздом М. Лисенка на навчання до Санкт-Петербурзької консерваторії восени 1874 р. діяльність київського аматорського гуртка, очолюва-

¹²³ *Старицький М.* К биографии Н. В. Лысенка (Воспоминания) // Микола Лисенко у спогадах сучасників. – К., 2003. – Т. 1. – С. 34.

¹²⁴ *Пчілка Олена.* Микола Лисенко: Життя і праця (спогади і думки) // Микола Лисенко у спогадах сучасників. – К., 2003. – Т. 1. – С. 90.

ного М. Старицьким і М. Лисенком, припинилася, проте в пам'яті киян на- завжди залишилося одне з найяскравіших мистецьких вражень, а в історію української музично-театральної культури було вписано блискучі сторінки. Царській владі та місцевим прислужникам, які вже готували зашморг українській мові й культурі, було продемонстровано силу і життєздатність українського мистецтва.

Заслуговує на увагу такий яскравий факт в історії українського аматорського театру, як вистава в Єлисаветграді під керівництвом М. Кропивницького та І. Тобілевича драми «Назар Стодоля» Т. Шевченка із залученням музичної картини Петра Ніщинського «Вечорниці» (1875). На виставі був присутній автор музики, який приїхав з м. Ананіїв (нині – районний центр Одеської обл.), де працював викладачем у гімназії.

Активна діяльність у сфері музично-драматичного театру М. Кропивницького в Одесі, Харкові та М. Старицького, П. Чубинського й М. Лисенка в Києві, виступи М. Кропивницького з музично-театральною трупю в Санкт-Петербурзі влітку 1874 р. і М. Лисенка на чолі організованого ним хору в Солянному містечку в Санкт-Петербурзі з осені 1874 р. і впродовж 1875 р. збіглися з періодом активізації українського національно-культурного руху (1872–1876 рр.), що в російській термінології набув визначення «українофільство». Саме в ці роки в Києві існував Південно-західний відділ Імператорського російського географічного товариства, у якому зосереджувались наукові сили для вивчення географії, етнографії і статистики Київської, Подільської, Волинської, Чернігівської і Полтавської губерній. Голова цього відділу М. Юзефович спочатку лояльно поставився до «українофільського» руху, а із середини 1875 р. почав доносити III відділові царської канцелярії про «політичну шкідливість» українофільства, виступив ініціатором заборони української мови, українського театру та вокальної музики на українські тексти. Він був і автором проекту рішення, прийнятого «Особливою нарадою», скликаною за розпорядженням царя, на чолі з міністром внутрішніх справ А. Тимашевим. Це рішення лягло в основу підписаного царем Олександром II у німецькому курортному місті Емсі документа, за яким усталилася назва «Емський указ», або ж, як подано в «Українській радянській енциклопедії» (1-ше і 2-ге видання), «Емський акт», бо ніякого указу видано не було. На основі «Висновків Особливої наради для припинення українофільської пропаганди після виправлення згідно з зауваженнями, зробленими Олександром II 18 травня в м. Емсі»¹²⁵, була дана секретна інструкція відповідним урядовим структурам, які розіслали свої циркуляри на місяць. У розпорядженні Управління у справах друку, надісланому усім цензором, третій пункт проголошував: «Заборонити також різні сценічні твори і читання малоросійською мовою, а рівно й друкування нею тексту до музичних нот».

Цей документ І. Франко згодом назвав «сухим пнем» на шляху розвитку української культури. Українські вистави в межах Російської імперії припинилися на чотири роки – фактично до осені 1880 р. Ось як описав своє ставлення до оголошеного Емського акта М. Кропивницький: «На літній сезон 1876 р.

¹²⁵ Савченко Ф. Заборона українства 1876 р. – Х.; К., 1930. – С. 381–383; Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). – С.Пб., 2000. – С. 242–244.

підписав я умову режисером в Єкатеринослав, к Д. П. Ізотову. Зорганізували ми дотепну укр[аїнську] трупу, котра, звичайно, мусила грати і російські твори [...]. Але тут нас спобігло лихо: виконання всього українського, по височайшому повелінню, було заборонено. В день заборони йшла драма “Дай серцеві волю...” і дивертисмент. Губернатор був І. М. Дурново, котрий дозволив нам виконати цей спектакль. В дивертисменті я співав відому пісеньку із “Підгір’я” – “Поле моє, поле”, але не доспівав її і розревівся. Дружина моя боялася, щоб я не заподіяв чого з собою, і мусила слідкувати за мною. Одначе ж не встергла, як я сів у саду під дуба і під тужіння приятеля д[обродія] Ізотова почав плакати і битись головою об дуба... Ізотов схопив мене за руки і поволік до буфету...”¹²⁶.

Не мала в цей час перспектив і творчість українських драматургів. Можна назвати тільки «античну народну дивовижу «Хуторянка, або Співана хвала молодой перед весільними гостями» Пантелеймона Куліша (1877), трьохактну мелодраму «Катерина» Цезаря Білиловського, «народну шутку зі співами» «Сатана» Антона Янковського (обидві – 1879), одноактний жарт «Суджена не огуджена» Олени Пчілки (1881).

У 1876–1880 роках українське театральне аматорство мало підпільний характер. Вистави готувалися й виконувалися в приватних будинках таємно від поліції за участю осіб, яким можна було довіряти. Це була одна із форм діяльності українських «Громад». Наприклад, у квартирі М. Лисенка, яку він винаймав у 1878–1879 роках у будинку фотографа Мезера на Хрещатику (будинок не зберігся), саме в зимовому сезоні цих років відбулася домашня вистава Шекспірової трагедії «Гамлет» в українському перекладі М. Старицького з музикою М. Лисенка до співів Офелії, роль якої виконувала професійна співачка Ольга Лисенко, яка щойно закінчила Петербурзьку консерваторію з вокалу. Роль Гамлета грав сам М. Старицький, Полонія – М. Лисенко, роль королеви – О. Цвітковська¹²⁷.

Про гнітючу для українства київську атмосферу писав у спогадах «За тридцять п’ять літ» М. Кропивницький, який навесні 1879 р. відвідав Київ: «Тоді я уперше познайомився з М. В. Лисенком, М. М. Старицьким, О. О. Русовим і ще з декотрими українцями. Було це в помешканні д[обродія] Лисенка. Пожурились ми в гурті над тим лихом, що пригнітило Україну, заспівав я землякам скількись степових херсонських пісень... І, о горе побіжденним! Перш чим почати: “Щука-риба в морі гуляє доволі”, земляки мусили позакрити вікна і віконниці; а хтось ще став і вартовим на вхідних дверях...”¹²⁸.

Про який український театр могла йти мова в таких умовах!

А тим часом у всіх губернських центрах на території України (Київ, Харків, Одеса, Полтава, Чернігів, Катеринослав, Херсон, Житомир, Кам’янець-Подільський) та багатьох повітових центрах існували муніципальні театральні приміщення, які винаймали антрепренери російських труп на пільгових умовах та ще й мали іноді фінансову підтримку царської влади.

Заслугує на увагу той факт, що в 70-х роках XIX ст. в російському театральному середовищі зацікавилися Шевченковою драмою «Назар Сто-

¹²⁶ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. – Т. 6. – С. 235.

¹²⁷ *Пчілка Олена.* Микола Лисенко... – С. 95.

¹²⁸ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. – Т. 6. – С. 138.

доля». У 1873 р. дозвіл театральної цензури до виставлення отримав перший російський переклад п'єси, здійснений Миколою Чмирьовим, тим самим, який у наступному, 1874 р., у Москві у власному перекладі видав «Кобзаря» Т. Шевченка. Щоправда, відомостей про вистави «Назара Стодоли» на російській сцені саме за цим перекладом поки що не виявлено. Натомість 27 вересня 1875 р. за реєстром Театрально-літературного комітету в Петербурзі дозвіл до виставлення отримав інший переклад зі зміненою назвою п'єси «В ночь на Рождество». Малороссийская дия «Назар Стодоля» Тараса Шевченко (перевод и переделка для сцены Н. Б.) (В 3 действиях)». Порівняно нещодавно встановлено, що криптонім «Н. Б.» походить від псевдоніма «Николай Бицын», який належав одному із тридцяти російських письменників на прізвище Павлов, а саме – Николаю Михайловичу Павлову¹²⁹. Власне цей переклад було взято до постановки в Малому театрі в Москві на бенефіс видатної російської актриси Гликерії Федотової 22 лютого (6 березня за н. ст.) У 1877 р. (у програмі цього вечора були ще «Камінний гість» О. Пушкіна і «Провінціалка» І. Тургенева). Г. Федотова виконувала роль Галі. У виставі брали участь інші відомі актори: Пров Садовський – Гнат, Надія Нікуліна – Стеха. Другий показ вистави, на користь суфлера театру М. Єрмолова (батька актриси цього театру – Марії Єрмолової), відбувся 25 лютого (9 березня за н. ст.) 1877 р., тобто в день народження Т. Шевченка. Цього разу роль Гната виконував інший знаний російський актор – Василь Живокіні. Вистава тривалий час трималася в репертуарі Малого театру. У перекладі «Н. Б.» п'єса йшла також в інших російських мандрівних трупах. У період заборони українського театру в 1876–1881 роках факт пошанування пам'яті Т. Шевченка на російській сцені українська громадськість, яка чекала слухного часу для відновлення свого національного театру, сприйняла прихильно.

Український професійний театр на західноукраїнських землях.

Інакша ситуація для українського театру в 70-х роках XIX ст. склалася в Галичині й на Буковині, які були під владою Австро-Угорської монархії. Після дворічної перерви в березні 1869 р., до Львова з Російської імперії повернулася частина трупи Бачинського – А. Моленцький, О. Моленцька (в дівочтві – Ф. Морельовська), А. Стечинський, а також молодий актор зі східного Поділля Т. Гембицький. А. Моленцький очолив у Львові цю невелику власну трупу, прийнявши до неї молодих акторів – Т. Романович, М. Коралевича й А. Вітошинського. Невдовзі директор виїхав до Перемишля, де закупив декорації та гардероб, що залишилися після розвалені польської трупи Івановського, і 24 квітня 1869 р. розпочав тут виступи виставою «Марусі». Серед відомих з попереднього репертуару п'єс А. Моленцький уперше виставив історичну драму «Ольга» А. Яблоновського (музика І. Воробкевича). Згодом ця трупа гастролювала в Стрию, Дрогобичі, Бережанах, Тернополі, а наприкінці жовтня 1869 р. повернулася до Львова.

Віділ товариства «Руська бесіда», прийнявши цю трупу під свою опіку, подав у жовтні 1869 р. петицію до сейму з проханням надати грошову допомогу українському театрові. 9 листопада 1869 р. сейм ухвалив виділити 3000 золо-

¹²⁹ Костюк Ю. Г. Т. Г. Шевченко-драматург на сцені Малого театру // Театральна культура. – К., 1889. – Вип. 10. – С. 57–64.

тих ринських і зобов'язав урядову установу – Крайовий виділ – виплачувати їх окремими частинами протягом 1870 р. Зі свого боку, Крайовий виділ призначив спеціальний «Комітет для артистичного надзору Руського народного театру», до якого ввійшли гімназійні вчителі В. Гльницький (голова), О. Партицький, М. Полянський, Н. Вахнянин, М. Димет, К. Сушкевич, Ю. Целевич. Комітет мав контролювати діяльність Руського народного театру та керівництво ним «Руською бесідою» і через кожних півроку подавати до Крайового виділу звіт про мистецький стан театру. Таким чином українська сцена в Галичині дістала двох опікунів – виділ товариства «Руська бесіда» і Артистичний комітет.

1869–1870 роки – період запеклої боротьби за вплив на театр між народовцями і москвофілами. 5 червня 1870 р. виділ товариства «Руська бесіда», у якому взяли гору народовці, через москвофільські симпатії А. Моленцького звільнив його від керівництва театром і уклав контракт з О. Бачинським, який нещодавно повернувся з Росії, власне, з Правобережної України, до Львова з рештками власної трупи. Протягом року в Галичині існували дві театральні трупи: театр товариства «Руська бесіда» за дирекцією О. Бачинського і приватна трупа А. Моленцького. Оскільки це співіснування (а точніше, – конкуренція на невеликій території тодішньої Галичини й Буковини) не сприяло ні матеріальному, ні мистецькому розвитку жодної з труп, то восени 1871 р. вони злилися в одну: театр товариства «Руська бесіда» за дирекцією О. Бачинського. Однак навесні 1872 р. знову стався розкол, унаслідок якого А. Моленцький створив нову власну трупу.

Контракт з О. Бачинським тривав до 6 червня 1873 р., проте діяльність останнього не задовольняла народовців. Після оголошеного конкурсу театр знову очолив А. Моленцький, котрий зобов'язався дбати про чистоту української мови на сцені, але слова не дотримав, тому вже 15 грудня 1873 р. контракт з ним було розірвано й оголошено новий конкурс.

За таких обставин, звісно, мистецький рівень театру був надзвичайно низький. Культивування й засилля західної оперетки та водевілю, старі нудні вистави, засмічена мова і брак коштів не створювали умов для творчого розвитку. Ідейна боротьба між народовцями й москвофілами завдала театрові значної шкоди. Закінчилося все тим, що москвофіли, улаштувавшись у товаристві «Народний дім», назавжди заборонили театрові виступати у своєму приміщенні, а народовці, отаборившись у товаристві «Руська бесіда», з кінця 1873 р. стали повновладними господарями театру, який наступні п'ятдесят років свого існування поневірявся по різних орендованих у Львові приміщеннях.

З кінця 1873 р. на території Галичини й Буковини функціонують дві українські трупи. Одна з них – приватна українська (у 80–90-х роках XIX ст. – українсько-польська) трупа О. Бачинського, що проіснувала до 1894 р., мандруючи здебільшого Західною Галичиною, де переважало польське населення. Про неї в тогочасній пресі збереглися скупі відомості.

Трупа Руського народного театру була створена на основі трупи і театрального майна А. Моленцького, котрий відійшов від театральної діяльності за станом здоров'я, та новоприйнятих акторів. Вона відтоді почала фігурувати в пресі ще й під описовою назвою «Театр товариства “Руська бесіда”», до 15 грудня 1873 р. її тимчасово очолювала Т. Романович, а з 2 січня 1874 р., підписавши контракт з «Руською бесідою», вона стала директором цього театру. Умови контракту були ще суворіші, ніж у попередні роки. Виділ товари-

ства залишив за собою право диктувати репертуарну політику, санкціонувати прийом і звільнення акторів, стежити за добром виконавців ролей тощо.

«Дирекція Романовички, – писав згодом С. Чарнецький, – тривала до кінця 1880 р. й записалася як краща доба в історії розвитку театру. Нова директорка незабаром доказала, що, крім акторського таланту, вона має доволі енергії, меткості й витривалості, щоб самостійно керувати мандрівним театром. До того ж вона виявила дуже гарні тенденції – зберігати чистоту української мови на сцені»¹³⁰.

Уже в перший рік діяльності театру під керівництвом Т. Романович до трупи увійшли актори, які були її основою протягом цілого десятиліття: М. Романович, І. Ляновська (пізніше відома як Біберовичева), Л. Падлевська, І. Гриневецький, І. Біберович, С. Стефурак, І. Стефуракова, М. Душинський (Коралевич), А. Людкевич. У 1875 р. до трупи вступають В. Плошевський, Г. Косовська, К. Лясковський та ін. Періодично виступали на сцені театру такі видатні актори з польського театру, як А. Карпінський, А. Кічман (1877). Режисурою в перші два роки керував Л. Натурський, колишній актор польського театру в Києві. Капельмейстерами по черзі були І. Айзенбергер та І. Гуневич.

Підготувавши кілька вистав зі старого репертуару, група виїхала на периферію, де її прихильно зустріла українська і польська публіка. Репертуар був неоднорідний. З одного боку – «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» і «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Підгіряни» І. Гушалевича, «Верховинці» Ю. Коженювського, з другого – різні давно обридлі переробки іншомовних п'єс. Ці переробки кількісно переважали, а тому, незважаючи на більш-менш пристойну гру акторів, публіка, як і раніше, вимагала поліпшення репертуару. Анонімний рецензент зі Станіслава на сторінках народовської «Правди» пропонував частіше ставити «наші, хоть давні, співами переплітані оперетки», відзначав, що «пожадані були би і переклади з Островського, Шиллера, Кальдерона»¹³¹. Цей рецензент (імовірно, що то був М. Бучинський, який систематично відгукувався у львівській пресі на всі виступи театру в Станіславі протягом 70-х років XIX ст.) серед акторів-виконавців виділяв «граціозну гру п. М. Романович в ролях сільських дівчат з її гарно змодульованим голосом (“Сватання на Гончарівці”, “Наталка Полтавка”, “Школяр на мандрівці”, “Підгіряни” і др.) і гру п. Людкевича, натуральну і свобідну в рухах і дикції (окрім в “Підгірянах”). Сильний, мужеський його тенор відразу здобув собі любов молодіжі. Добре вив'язується зі своїх наївних ролей і п. Падлевська (“Пансіонерка” і др.)»¹³². Серед найкращих акторських сил театру рецензент виділяв І. Гриневецького, М. Душинського, Т. Романович.

Оскільки режисерська робота Л. Натурського не задовольняла Т. Романович, вона запросила на цю посаду відомого вже тоді в Україні М. Кропивницького. Він прибув у квітні 1875 р. до Тернополя, де тоді виступав Руський народний театр. До листопада того ж року М. Кропивницький побував з трупкою ще в Борщові, Улашківцях, Снятині, Чернівцях, Кіцмані, Заліщиках.

¹³⁰ Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Л., 1934. – С. 70.

¹³¹ Правда. – 1874. – 18(30).XII. – № 20. – С. 16.

¹³² Там само.

Виступивши в ролях возного Тетерваковського («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Стецька та Шельменка («Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка), Хоми Кичатого та Назара («Назар Стодоля» Т. Шевченка), Гаркуші («Гаркуша» О. Стороженка), Кабиці («Чорноморці» М. Старицького – М. Лисенка), Кропивницький показав галицьким акторам блискучі зразки реалістичної гри.

Хоча режисуру драми та комедії продовжував здійснювати Л. Наторський, а М. Кропивницькому було доручено тільки оперету, проте видатний режисер багато зробив для піднесення загального рівня театру. Відмовившись від беззмістовних «Чародійних скрипок» і «Шулерів», М. Кропивницький переробив тут, у Галичині, такі класичні зразки російського водевілю, як «Лев Гурич Синичкин» Д. Ленського та «Дочь русского актера» П. Григор'єва. Перший із них – під назвою «Актор Синиця, або Дебютантка на провінції» – режисер успішно виставив на галицькій сцені. Сам він виконував головну роль. Другого водевілю виставити не вдалося, як не вдалося здійснити також давню мрію – виставити українською мовою комедію «Ревизор» М. Гоголя. Він перекладає і виставляє драму російського драматурга М. Чернишова «Поламане життя», у якій виконує головну роль Андрія Демченка.

Поряд з власними перекладами російської драматургії М. Кропивницький прагнув поставити на галицькій сцені й свої перші оригінальні п'єси. Але на перешкоді цьому стала не стільки урядова цісарська цензура, скільки «свої» охоронці суспільного порядку й моралі. «Коли я задумав вистановити “Дай серцеві волю, заведе в неволю”, то д[обродійка] Романовичка мусила спершу послати її у виділ [товариства “Руська бесіда”. – *Авт.*], там розкритикували її по всім швам [тут і далі виділено М. Кропивницьким. – *Авт.*]: радили щось переробити, щось добробити, а те місце, де Микита ремствує на Бога, сказали *вичеркнуть*. Так я цієї твори [п'єси. – *Авт.*] і не поставив»¹³³, – згадував пізніше М. Кропивницький в «Автобіографії».

М. Кропивницький, як режисер-педагог, відіграв виняткову роль у справі підвищення мистецького рівня українського театру в Галичині. Він був не тільки зразковим актором, а й талановитим режисером, якого галицький театр досі ще не знав. Активно протестуючи проти захарашення репертуару низькопробними п'єсами, М. Кропивницький принципово відмовлявся грати в них і виставляти їх.

Становище, у якому перебував український театр у Галичині, засмучувало М. Кропивницького. Про це він писав у листах до своїх знайомих та згодом у власних спогадах. Влучно схарактеризував М. Кропивницький принципи керівництва театром товариства «Руська бесіда», який мав над собою, крім директора, ще й виділ товариства «Руська бесіда», у ньому – спеціальний театральний виділ та ще й артистичний комітет, приставлений від Крайового виділу: «З того керування виходить та дитина, у котрої сім няньок, і вона, нарешті, була без очей або каліка»¹³⁴.

М. Кропивницького пригнічувало все: і вбогість костюмів, декорацій, оркестру, хору, і відсутність театральних залів у повітових містечках, і брак таланови-

¹³³ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. – Т. 6. – С. 234.

¹³⁴ Там само. – С. 283.

тих драматургів та акторів, і погана мова тощо. Тут він стикнувся і з давніми знайомими по сцені – так званими «малоросами», «ляхами», які в українських виставах «дражнили хохла», кривляючись і патякаючи. Провідником цієї «школи» в Галичині став Л. Наторський, якого М. Кропивницький знав ще з початку 60-х років у Києві та з гастролей якихось труп у Єлисаветграді й Бобринці. Довелося вступити в конфлікт із носієм пошесті, від якої треба було вберегти галицьких акторів, адже вони, наслідуючи цю «школу», могли дати галицькій публіці спотворене уявлення про народні типи наддніпрянських українців.

М. Кропивницький провадив з молоддю заняття з музики і співу, бесіди про акторське мистецтво, ілюструючи їх власною грою. Проте через родинні обставини (дружина повідомила про свою вагітність) М. Кропивницький пробув у цьому театрі лише півроку – до жовтня 1875 р. Однак і коротке перебування великого майстра сцени в галицькому театрі лишило по собі незабутній слід у пам'яті акторів. М. Кропивницький листувався з ними, а в травні 1876 р. щиросердно зустрів свого учня І. Гриневецького в новоутвореній в Катеринославі українській трупі Д. Ізотова, у якій був режисером. Перебування тут І. Гриневецького виявилось недовгим, бо саме тоді був виданий Емський акт, який забороняв, зокрема, український театр. Але навіть його нетривала співпраця з українською трупою, у складі якої був і М. Кропивницький, збагатила знання молодого режисера, котрий у 1878–1879 роках підніс до високого рівня галицький театр. Крім І. Гриневецького, режисурою займався також Михайло Коралевич (Душинський) – чоловік Т. Романович.

Після трирічних мандрів провінцією наприкінці листопада 1876 р. Руський народний театр приїхав до Львова. Місцева публіка і критика поставились до нього неоднозначно. Реакціонери з газети «Слово» і різних польських шовіністичних видань шельмували театр; їх дратувало те, що він мав яскраво виражений український характер. Народовці, як і раніше, взяли театр під свій захист, хоча й не всім були задоволені, особливо репертуаром. На сторінках їхнього органу – журналу «Правда» – з'являються критичні нотатки, у яких справедливо закидається наявність у репертуарі розкритикованих слабких і низькопробних переробок.

У 1874–1880 роках у Руському народному театрі перше й здебільшого єдине сценічне втілення здобули нові п'єси тогочасних українських драматургів Галичини й Буковини: трагедії «Довбуш» Юрія Федьковича, «Ярополк Перший Святославич, великий князь київський» та «Олег Святославич Овруцький» Корнила Устияновича, мелодрами «Гнат Приблуда» та «Убога Марта» Ісидора Воробкевича і його оперети з власною музикою «Угорський охотник» та «Дядько Каспар і три грації», мелодрама «Капрал Тимко, або Що нас губить» Ісидора Мидловського (музика Віктора Матюка) та ін. З перекладної драматургії в репертуарі з'являються російські п'єси «Ревизор» і «Женитьба» Миколи Гоголя (тут вони йдуть під заголовками «Ревізор із Петербурга» і «Женихи на вибір»), «Весілля Кречинського» О. Сухового-Кобиліна, «Гроза» (під заголовком «Буря») О. Островського, які в Росії в українському перекладі виставляти не дозволялося, а також «Тартюф» (під заголовком «Святоша») Мольєра, «Розбійники», «Підступність і кохання» (під назвою «Інтрига і любов») Ф. Шиллера; п'єси модних тоді на Заході дра-

матургів: «Дмитро Кривоприсяжний» Л. Анценгрубера, «Адрієнна Лекувер» Е. Скріба, «Французькі селяни» В. Сарду та ін.

За примітивними рецензіями на сторінках тогочасної преси – часописів «Діло» (Львів), «Денниця» (Станіславів) – важко уявити стан тодішньої режисури. Тільки з окремих натяків можна збагнути, що І. Гринецький, як режисер цих вистав, дбав про ансамбль, про правильне ідейне прочитання п'єси, прагнув відтворити колорит зображуваної епохи й національних характерів. У театрі були вже більш-менш пристойні декорації, які виготовляли художники А. Яблоновський, Й. Діль, В. Плошевський та К. Устиянович. Музичне оформлення вистав здійснювали композитори І. Воробкевич, П. Бажанський, В. Матюк та ін.

Що ж до окремих виконавців, то на базі навіть тих вищезгаданих рецензій можна зробити висновок, що театр товариства «Руська бесіда» в 70-х роках ХІХ ст. зібрав значні акторські сили, з якими можна було піднімати складні щодо мистецького втілення п'єси й виставляти повноцінні спектаклі.

Перше місце в жіночому колективі посідала Марія Романович, котра яскраво виявляла свій драматичний хист у ролях як трагедійних, так і комедійних. Вона створила повнокровний трагічний образ циганки Цори навіть у такій слабкій виставі, як «Довбуш» Ю. Федьковича. Зачарувала публіку виконанням ролей Амалії в «Розбійниках» та Луїзи в «Інтризі та любові» Ф. Шиллера, Катерини в «Бурі» О. Островського та ін. Як героїня відзначалася також Іванна Ляновська (пізніше відома як Біберовичева).

Серед чоловіків перше місце як актор посідав Іван Гринецький. Він виконував головні ролі майже в усіх виставах, здебільшого в комедіях, і силою сценічного перевтілення справляв незабутнє враження на публіку в різнопланових ролях: Возного, Стецька, Хоми Кичагого, Гаркуші, Тартюфа, Городничого та ін. Блискучим коміком, що особливо уславився виконанням ролі Шельменка, був Степан Стефурак. Найкращий виконавець ролей коханців Ксаверій Ляковський відзначався старанним засвоєнням тексту, ніколи не покладаючись на суфлера, що сприяло глибшому проникненню в психологію образу та реалістичній грі. Найкращими в його виконанні були Карл Моор у «Розбійниках» та Фердинанд в «Інтризі і любові» Ф. Шиллера.

До найвидатніших акторів критика зараховувала й Андрія Стечинського та Антона Людкевича. На жаль, і директорування Т. Романович закінчилося кризою в театрі внаслідок внутрішніх суперечок наприкінці 1879 р. Перший актор і режисер І. Гринецький покинув трупу, пішли з неї й деякі інші актори. Під кінець 1880 р. Т. Романович відійшла від керівництва театром, разом з нею відійшла її сестра – Марія Романович і чоловік – М. Коралевич.

Отже, можна зробити висновок, що 1874–1880 роки, віджинок часу, коли адміністративне керівництво здійснювала Теофілія Романович й коли у трупі був М. Кропивницький (1875), і особливо 1878–1879 роки, коли мистецьким керівником був видатний актор і режисер Іван Гринецький, – це був новий, кращий, порівняно з попереднім десятиліттям, період діяльності Руського народного театру.

РОЗДІЛ IV

ЗОЛОТА ДОБА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (80–90-ті РОКИ)

IV.1. Український театр у межах Російської імперії. Жорстокість, яку виявила царська влада в Російській імперії щодо вживання української мови, фактично заборонивши її в усіх сферах життя, за винятком домашнього вжитку в сільському і спролетаризованому середовищах, призвела до того, що українські національно-демократичні сили, які групувалися в нелегальних структурах, так званих «Громадах», у великих містах на території підросійської України, дістали додатковий козир для справедливого звинувачення політики російського уряду щодо України. Оскільки Емський акт уважався таємним, влада на місцях, яка мала його виконувати, виглядала в очах громадськості такою, що чинила свавілля, вживаючи заходів, не регламентованих найвищою владою імперії. Маючи клопіт з підпільним народницьким рухом, яскраво позначеним рисами тероризму, російський царизм створив собі опозицію і в «українофільських» «Громадах», що стало особливо відчутним на грані 70–80-х років XIX ст.

Після організованого народовольцями вибуху в Зимовому палаці в Санкт-Петербурзі 4 лютого 1880 р. була утворена Верховна розпорядча комісія з питань охорони державного порядку, головою якої був призначений граф М. Лорис-Меліков, котрий, перебуваючи на посаді тимчасового харківського генерал-губернатора (Харківське генерал-губернаторство, що було ліквідоване в 1856 р., відновили у квітні 1879 р.), відзначався ліберальними поглядами. Імпонуючи Олександрові II прагненням поєднати інтереси уряду з інтересами широкої громадськості на засадах взаємної довіри, М. Лорис-Меліков уже навесні 1880 р. був призначений на посаду міністра внутрішніх справ. Звільнену посаду харківського генерал-губернатора 9 березня 1880 р. обійняв князь О. Дондуков-Корсаков, який у 1869–1876 рр. був київським генерал-губернатором (до Київського генерал-губернаторства входили Київська, Подільська і Волинська губернії). При О. Дондукові-Корсакові, який у Харкові пробув так само недовго, 19 серпня 1880 р. в присутності імператора Олександра II відбулося визначення меж Харківського генерал-губернаторства, до складу якого відтоді, oprіч Харківської, Полтавської та Чернігівської губерній, входили ще й Курська, Воронезька і Орловська.

У Києві ж з 1877 р. генерал-губернатором став М. Чертков. Таким чином, і міністр внутрішніх справ (М. Лорис-Меліков), і обидва генерал-губернатори – київський (М. Чертков) та харківський (О. Дондуков-Корсаков), як ніхто серед царських урядовців, розуміли тогочасну «українську проблему». Коли ж улітку 1880 р. міністерство внутрішніх справ організувало сенаторські ревізії губерній з метою реформувати управління адміністративно-територіальними одиницями, до Києва було призначено сильного й наполегливого сенатора А. Половцова, котрий прибув на місце 12 жовтня 1880 р. До нього стали звертатися приватні й офіційні прохачі.

Не прогавила нагоди підняти клопотання про скасування Емського акта київська «Громада», яку влада називала «украинофилами», «враждебной единству России партией». «Пп. Антонович, Драгоманов, Чубинський, Старицький, Лисенко та Ільяшенко є головними теоретичними і практичними діячами в цьому напрямі», – відзначалося в одному з документів¹.

Отже, ще до приїзду сенатора А. Половцова у Київ до самого міністра внутрішніх справ М. Лорис-Мелікова через херсонського губернатора з проханням дозволу на українські добродійні вистави зверталися елісаветградські впливові аматори, а також не менш авторитетна полтавська дворянка Олена Миколаївна Милорадович за сприяння вельми впливової української громадської діячки, члена полтавської «Громади», меценатки Єлизавети Іванівни Милорадович (дочки полтавського губернського маршала І. Скоропадського, тітки майбутнього гетьмана Української держави Павла Скоропадського), унаслідок чого першою отриманим дозволом ще у вересні 1880 р. скористалася Полтава². Керівник полтавського аматорського гуртка О. Милорадович запросила до участі у виставах відомого з попередніх виступів у Полтаві професійного актора М. Кропивницького, який у цей час грав у російській трупі Г. Виходцева в Єлісаветграді. З жовтня 1880 р. М. Кропивницький періодично найжджає до Полтави, де виступає у виставах «Наталка Полтавка» Г. Котляревського, «Гаркуша» О. Стороженка, власних п'єсах «Невольник» і «Дай серцеві волю, заведе у неволю» (назви вистав відомі не всі)³.

Дозвіл, даний елісаветградським аматорам (до складу гуртка належав також І. Тобілевич) восени того самого 1880 р., херсонський губернатор використав і для професійної російської трупи Г. Виходцева, яка виступала в Єлісаветграді з 3 вересня 1880 р. до 22 лютого 1881 р. У цій трупі був видатний актор, неперевершений виконавець українських ролей М. Кропивницький. У його репертуарному списку цього періоду є вистави «Сватання на Гончарівці», «Бой-жінка» і «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка (у пресі збереглися відомості не про всі вистави). Крім того,

¹ [Науменко В.] Найближчі відгуки указу 1876 року про заборону українського письменства // Україна. – 1907. – Т. 2. – Кн. 3. – Ч. 1. – С. 254.

² [Лотоцький О.] Предисловіе // Корифей украинской сцены. – К., 1901. – С. 17.

³ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. – Т. 6. – С. 277–320; «Програма спектакля: в среду, 10 сентября 1880 года любителями драматического искусства из среды собрания полтавских чиновников с участием артиста М. Л. Кропивницкого дан будет спектакль «Дай сердцу волю – заведе у неволю». Драма в 5-ти действиях, 7 картинах на малорос[сийском] языке, соч. М. Л. Кропивницкого. Роль Ивана Непокритого исполнит Автор...».

М. Кропивницький часто виступав у дивертисментах з українськими вокальними номерами⁴.

Так само почалися українські вистави в російській трупі Г. Ашкарєнка в Кременчуці на Полтавщині. Про це розповів сам Г. Ашкарєнко у своїх спогадах: «В 1880–81 р. я зібрав трупу сам. Хоч перший рік (сезон) у мене була руська трупа, але, як кажуть, у мене була вовча думка, і потроху я готовився до чогось іншого: я пошив українські жупани тощо (увесь гардероб, як слід для української трупи, були навіть жіночі кунтуші і байбараки). Перший раз я спробував і поставив український водевіль “Москаль-чарівник”, далі – “Кум-мірошник”, “Бувальщину”. Побачивши, що і ці маленькі п’єски дуже до вподоби публіці, я почав міркувати, де б його добути співучу артистку і ще декого. [...] З ними я вже ставив: “Наталку Полтавку”, “Сватання на Гончарівці”, “Назар Стодоля”, “За Немаць іду”, обох “Шельменків” і “Щиру любов”. Трупа українська першого року була: жінки – Лютомська, Лавровська, Алексєєва, Крамарєнко, Олексєнко і кілька других; чоловіки: Борисов (кращого Назара, окрім Кропивницького, я не бачив), Крамарєнко, Дунаєв, Погодін, Чернов, Кравченко, Дружинін і я (Ашкарєнко), дехто ще на маленькі ролі; гарний аматорський хор парубоцький і дівочий під орудованням Брайловського»⁵. Отже, йдеться про трупу, яка діяла з осені 1880 р. до Великого посту (до лютого 1881 р.), тобто в період, коли ще до офіційного перегляду Емського акта за окремими дозволами з Петербурга, ба навіть за згодою губернаторів на місцях, потроху відновлювались українські вистави. До кого звертався за дозволом Г. Ашкарєнко, він не пише. Можливо, так само до міністра М. Лорис-Мєлікова, котрий до кінця цього сезону ще був при владі, можливо, відповідь давав той самий статс-секретар сенату М. Каханов, який за протекцією А. Половцова дозволив виставу «Наталки Полтавки» для учнів колегії Павла Галагана в Києві в лютому 1881 р.⁶

За три місяці ревізування А. Половцовим Київського генерал-губернаторства всім зацікавленим особам не тільки в Києві, а й у інших губерніях стало зрозумілим, що йдеться до зміни курсу в політиці царського уряду. 10 січня 1881 р. київський генерал-губернатор М. Чертков, а 13 січня цього ж року і харківський генерал-губернатор О. Дондуков-Корсаков надіслали до Петербурга доповідні записки з українського питання, обґрунтовуючи необхідність скасування обмежень щодо друкування книжок українською мовою і зрівняння цензурних умов для літературних та музичних творів на українські тексти з умовами для творів «на загальноросійській мові»⁷. М. Чертков свідчив, що Емський акт викликав роздратування не тільки українців, а й «узагалі людей, які не співчують принципів безпідставних утисків, особливо при забороні

⁴ Меженко Ю. Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького (матеріали до біографії) // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К., 1955. – С. 387–388.

⁵ Ашкарєнко Г. Спомин про першу українську трупу // Рідний край. – 1908. – № 15. – С. 12.

⁶ Державний архів Російської Федерації. – Ф. 583, оп. 1, спр. 18, арк. 177.

⁷ [Науменко В.] Найближчі відгуки указу 1876 р. про заборону українського письменства // Україна. – 1907. – Черв. – С. 250.

виконання малоруським наріччям сценічних вистав і музики»⁸. О. Дондуков-Корсаков, котрий, як і М. Чертков, був супротивником українофільства, на відміну від останнього виступив проти зрівняння прав української мови з російською. У своїй «Записці про малоросійську мову» він обстоював англо-шотландський варіант асиміляції українців. Щодо того пункту в Емському акті, який стосувався заборони сценічних вистав і виконання вокальних творів українською мовою, то, на думку О. Дондукова-Корсакова, ця заборона «не тільки не досягла бажаної мети, а й викликала рішуче несхвалення і незадоволення навіть усіх щирих прихильників єднання з Росією. Вона прямо сприяла зміцненню авторитету українофільської партії, надавши їй змогу вказувати на утиски навіть таких невинних виявів народного духу і творчості»⁹.

Київський і харківський генерал-губернатори – М. Чертков і О. Дондуков-Корсаков – випереджали доповідь цареві самого А. Половцова про доцільність перегляду Емського акта, але це не втримало їх на посадах: у першій половині лютого 1881 р. обох було звільнено й переведено у віддалені від України місця. А. Половцов, закінчивши ревізію Київського генерал-губернаторства, виїхав з Києва 1 березня 1881 р. – саме того дня, коли народовольці вбили царя Олександра II. Міністр внутрішніх справ М. Лорис-Меліков втратив опору для здійснення своїх лібералізаційних намірів, зокрема й щодо українського питання. Десь у березні 1881 р. він подав у відставку, новим міністром внутрішніх справ Олександр III, за поданням обер-прокурора Синоду Російської православної церкви К. Победоносцева, призначив Н. Ігнат'єва.

Під його керівництвом у серпні 1881 р. було скликано «Особливу нараду» в такому складі, який не обіцяв нічого доброго для української справи: обговорювали лише ті пункти Емського акта, які стосувалися цензури. Про третій пункт, у якому йшлося про театральні вистави і вокальні твори з українськими текстами, було зазначено: «Пункт третій роз'яснити в тому сенсі, що драматичні п'єси, сцени і куплети малоруським наріччям, які дозволені до вистав за попередніх часів драматичною цензурою і які можуть бути знову дозволеними Головним управлінням у справах друку, можуть виконуватись на сцені, однак з особливого на те кожного разу дозволу генерал-губернаторів, а в місцевостях, не підпорядкованих генерал-губернаторам, – з дозволу губернаторів, і що дозвіл на друкування малоруським наріччям текстів до музичних нот, за умови загальноприйнятого російського правопису, надається Головному управлінню в справах друку»¹⁰. Окремо застерігалось: «Зовсім заборонити улаштування спеціально малоросійського театру і формування труп для виконання п'єс і сцен виключно на малоруському наріччі»¹¹.

Доповідь «Особливої наради» Олександр III затвердив 8 жовтня 1881 р., а таємний циркуляр про ухвалені на ній зміни в Емському акті Міністерство внутрішніх справ розіслало всім губернаторам 16 жовтня 1881 р. Наступні інструктивні листи були спрямовані тільки на посилення функцій Емського акта, дія якого тривала до 1905 р.

⁸ РДІА. – Ф. 776, оп. 11, спр. 61-а, арк. 20.

⁹ Там само. – Арк. 36 зв.

¹⁰ Там само. – Арк. 82–83 зв.

¹¹ Там само. – Арк. 83 зв.

Отже, дозволяючи підконтрольне місцевій владі виконання українських п'єс, російський уряд забороняв саму ідею окремого, одномовного українського театру. Однак джина з пляшки випустили: існування українського театру навіть у такому обкраяному вигляді було дозволене, але про це театральним антрепренерам та акторам в Україні стало відомо не відразу.

Згаданий вище антрепренер Г. Ашкаренко пише в своїх спогадах: «Збираючи вже трупу на другий рік (сезон) 1881–82 р., я звернув увагу, щоб здебільшого було артистів, котрі знають українську мову»¹². Далі автор наводить прізвища акторів, зазначаючи, що до трупи як актор і режисер вступив М. Кропивницький. А М. Кропивницький у своїх спогадах «За тридцять п'ять літ» відзначив: «На сезон 1881–82 рр. поступив я за режисера в трупу Г. Ашкаренка в Кременчуці, і з цього сезону починається ніби нова ера задля українського театру»¹³. З того самого часу почалася акторська діяльність на професійній сцені й Миколи Тобілевича під псевдонімом – Садовський.

«Коли се знову заборонили українські спектаклі», – свідчить Г. Ашкаренко про нетривалий період, коли на посаді міністра внутрішніх справ перебував Н. Ігнат'єв, який призупинив розпочатий М. Лорис-Меліковим процес лібералізації в «українському питанні», тобто час із березня до жовтня 1881 р., – саме тоді цар Олександр III затвердив доповідь «Особливої наради» щодо змін в Емському акті. Приблизно у цей самий час, коли готувався відповідний циркуляр, Г. Ашкаренко через «злиденні заробітки на московським репертуарі»¹⁴, за порадою М. Кропивницького, звернувся до міністра внутрішніх справ (але не до М. Лорис-Мелікова, як про це пишуть у спогадах Г. Ашкаренко, М. Кропивницький і М. Садовський, а слідом за ними вважає дехто з наших сучасників, а до Н. Ігнат'єва) з проханням «дозволити зіграти хоч скількись українських спектаклів, щоб зарятуватись від неминучого голодування»¹⁵. Міністерство внутрішніх справ відповіло позитивно, оскільки таке рішення відповідало ухвалі «Особливої наради», затвердженій 16 жовтня 1881 р. Олександром III. Упродовж листопада–грудня 1881 р. трупа Г. Ашкаренка показала в Кременчуці вистави «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик», «Щира любов», «Кум-мірошник», «Гаркуша». «Що коїлося в Кременчуку, коли наліпили афішу “Наталка Полтавка” і “Кум-мірошник”, трудно переказать. Не фаєтони, не карети загальмували під їзд, а фургони та ковані повозки козаків полтавських. Пішли биткові збори. Поліцмейстер Филонов, стоячи біля театру, застеріг: “Если такое столпотворение будет долго продолжаться, придется донести губернатору!..” – “Навіщо?” – спитав я. Він нічого не відповів»¹⁶, – згадував М. Кропивницький. Про це ж ідеться у спогадах М. Садовського: «Перша вистава була цілковитий, загальний триумф. Я вже не кажу про Марка Лукича [виконавця ролі виборного Макогоненка. – *Авт.*], якого зустріла публіка бурею оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от роз-

¹² Ашкаренко Г. Спомин... – С. 13.

¹³ Кропивницький М. Твори: У 6 т. – Т. 6. – С. 117.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само. – С. 237.

валитися, але кожний номер пісні треба було співати по кілька разів. В кінці спектаклю після танцю Петра [у виконанні М. Садовського. – *Авт.*] й Наталки [полтавська аматорка Н. Жаркова, яка після виконання цієї ролі стала професійною актрисою. – *Авт.*] вітання перейшли в овацію. [...] Хустки в ложах маяли, гомін стояв невимовний, танець довелося повторювати тричі. [...] Так програла трупа місяць в Кременчуці, і слава про її успіх почала ширитися не тільки по всій Полтавщині, але навіть вітром перенеслась до Харківщини, до Київщини [...]»¹⁷. Зметикуювавши, харківський антрепренер П. Медведєв задля порятунку власного матеріального становища за половину збору запрошує трупу Г. Ашкаренка, і вже 16 грудня трупа виступає в Харкові. «Досить сказати, – згадував М. Садовський, – що останній день перед Різдом 22 грудня, коли згідно з законом можна ще грати, але в цей день публіці до театру навіть калачем не заманиш, – в Ашкаренка в театрі не було де голці власти [на бенефіс М. Кропивницького грали його п'єсу «Дай серцеві волю, заведе у неволю». – *Авт.*], а в той же таки день в оперовому театрі, що його держав той самий антрепренер Медведєв, ішов так званий інвалідний спектакль, і в театрі, крім поліцейського наряду, ні лялечки»¹⁸.

З Харкова М. Кропивницький і М. Садовський поїхали до Києва на запрошення антрепренера російської драматичної трупи С. Іваненка, яка виступала в приміщенні театру Бергонье (нині – Національний театр російської драми імені Лесі Українки). Проте з'ясувалося, що в трупі немає акторів, котрі володіли б українською мовою, тому довелося з Кременчука запрошувати трупу Г. Ашкаренка, але тепер на чолі товариства акторів став М. Кропивницький. З 10 січня до 7 лютого 1882 р. грали названі вище п'єси, а також нові: одноактну комедію «Як ковбаса та чарка, ту минеться й сварка» М. Старицького, «Дай серцеві волю, заведе у неволю» і «Невольник» М. Кропивницького.

Київська преса по-різному трактувала ці вистави: шовіністичний «Киевлянин» гудив, виділяючи хіба що гру Марка Кропивницького і Миколи Садовського, прихильні до українства газети «Заря» і «Труд» всіляко підтримували театр. Зрештою, очевидиця цих вистав Людмила Старицька-Черняхівська через двадцять п'ять років згадувала: «Трупа Ашкаренка, що прибула вперше до Києва, незважаючи й на присутність двох безперечних талантів – Кропивницького й Садовського, – не мала змоги задовольнити й найменших естетичних вимог глядачів. Тільки свідомі патріоти, що почували в театрі українським перше слово визволу свого народу, заливали театр. Але їх було не так-то багато, на жаль! Українській трупі треба було ще завоювати “публіку”, ту широку безідейну масу людей, що складає ґрунт “театральних посетителів”. Перші кроки убогої української трупи Ашкаренка – це було теж поневіряння 70-х років. У Києві вони ще пригравали при великій російській трупі. Не було в них ні відповідного часові репертуару, ні виконавців, ні обстанови»¹⁹. І все ж таки, на думку Л. Старицької-Черняхівської, «це був перший промінь сонця після довгої ночі; перший подих весни по безнадійній

¹⁷ Садовський М. Мої театральні згадки. – Х.; К., 1930. – С. 6.

¹⁸ Там само. – С. 7.

¹⁹ Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п'ять років українського театру. (Спогади і думки) // Україна. – 1907. – Ч. 11–12. – С. 281.

зимі. Мрії, надії, все збудив він, рідний театр. Громадяни, письменники, артисти – всі згуртувалися коло нього. Публіка заливала залу, стояла хмарою коло каси, а в театрі панував той захват, якого вже не ззнати теперішнім артистам повік! То був захват першої весни...»²⁰.

Після Великого посту 1882 р. акторів колишньої трупи Г. Ашкарєнка наймає харківський антрепренер А. Пальчинський за контрактом із кожним зокрема. М. Кропивницький поряд з акторськими виконував обов'язки режисера. З 4 квітня до 25 червня 1882 р. в приміщенні міського театру М. Дюкова ця трупа з величезним успіхом грала згаданий вище репертуар трупи Г. Ашкарєнка, а також українські п'єси харківського драматурга В. Александрова «За Немань іду» і «Не ходи, Грицю, на вечорниці». Далі трупа Г. Ашкарєнка знову стає самостійною і впродовж липня 1882 р. в харківському театрі «Баварія» з дозволу нового генерал-губернатора Д. Святополка-Мирського грає виключно українські п'єси (21–27 липня 1882 р. в цій трупі гастролювали М. Кропивницький і М. Садовський). З 23 серпня до 5 жовтня 1882 р. М. Кропивницький гастролює в збірній українській трупі в Одесі. Циркуляр 1881 р. легалізував ті тенденції, які проявилися на місцях з кінця 1880 р. до осені 1881 р.: десятки вимушено російських труп в Україні були налаштовані на відновлення українського репертуару, отож з осені 1881 р. вони стали «російсько-малоросійськими» чи й просто «малоросійськими», як-от мандрівні трупи братів О. Василенка та М. Василенка (також відомих під власними прізвищами Васильєви-Десятинникові), О. Лавровської, О. Ленської, стаціоновані на той час трупи Г. Виходцева (Єлисаветград), А. Пальчинського (Харків), А. Соколова (Житомир). Словом, український театр відроджується не в самій тільки трупі Г. Ашкарєнка, як це часто стверджується в театрознавчій літературі, а в багатьох місцях, тобто виникає загальний український театральний процес. У цьому процесі центральною постаттю залишається М. Кропивницький, який після гастролей у збірній українській трупі, що грала в саду Форкатті в Одесі до початку вересня 1882 р., приступає до створення власної трупи. До неї він запрошує М. Садовського та інших акторів і актрис, які розпочали професійну діяльність у трупі Г. Ашкарєнка, – Н. Жаркову та О. Маркову, а також знайомих йому аматорів з Полтави – Л. Манька, О. Вірицу, А. Максимовича і, що найважливіше, за порадою М. Садовського, залучає до співпраці колишню аматорку в українських виставах у Чернігові та Бендерах Марію Адамовську (за чоловіком – Хлистову), яка відтепер увійде до історії під псевдонімом – Заньковецька.

Вистави в Єлисаветграді, як і в Кременчуці та інших містах, де гастролювала трупа Г. Ашкарєнка, почалися «Наталкою Полтавкою» (27 жовтня 1882 р.; відтоді ця традиція довго трималася в практиці українських мандрівних труп). Газета «Єлисаветградский вестник» умістила рецензію (її автором, імовірно, був І. Тобілевич), у якій відзначала: «...Говорячи про виставу 27 жовтня (“Наталка Полтавка”), не можна сказати, хто, власне, грав добре, тому що Кропивницький (Виборний), Заньковецька (Наталка), Жаркова (Терпилиха), Садовський (Микола) і Светлов (Петро) наче злилися духом для того, щоб зробити загальне враження. І враження було величезне. Ми га-

²⁰ Там само. – Ч. 10. – С. 53.

даємо, що митець тоді тільки великий, коли в картині, ним зображеній, не можна сказати, що краще. Таким митцем був ансамбль!»²¹. Далі йшли вистави уже неодноразово згадуваних п'єс із небагатого тоді ще арсеналу української драматургії першої половини і 50–70-х років XIX ст., а саме: «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик», «Бой-жінка» і «Щира любов, або Милій дорогше щастя» Г. Квітки-Основ'яненка, «Чорноморський побит» Я. Кухаренка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Бувальщина, або На чужий каравай очей не поривай» А. Вельсовського, «Гаркуша» О. Стороженка, «Не ходи, Грицю, на вечорниці» В. Александрова, «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького, а також п'єси самого М. Кропивницького – «Помирились», «Невольник» (за Т. Шевченком) і «Дай серцеві волю, заведе у неволю». З цим репертуаром М. Кропивницький повіз свою трупу за маршрутом Полтава – Київ (листопад–грудень 1882 р.). Якщо про полтавські виступи мало що відомо, то київські (30 листопада – 21 грудня 1882 р.) стали визначною подією не тільки мистецького, а й громадсько-політичного життя.

Людмила Старицька-Черняхівська згадувала: «З осені [1882 р. – *Авт.*] трупа приїхала вже з кращим ансамблем: серед артистів трупи бачимо колишніх славних артистів: Вірину, Бурлака і співця Стояна [Светлова. – *Авт.*], а 30 листопада 1882 року виступає вперше в “Наталці Полтавці” краса української сцени – М. К. Заньковецька. [...] Збори піднесли: спектаклі українські ставали раз по раз популярнішими, але наколи б лишилася українська трупа при всіх тамтодішніх умовах свого існування, – ніколи б не вибився український театр з того провінціального шаблону, з якого він почав своє життя»²².

Трупа М. Кропивницького (1882 р.). Київські виступи трупи М. Кропивницького продемонстрували не тільки великі можливості відроджуваного українського театру в Російській імперії, а і його слабкість: не було ще сильного акторського персоналу, не було й міцного репертуару. Це розумів сам М. Кропивницький, це розуміли і київські митці М. Старицький та М. Лисенко, інші діячі київської «Старої громади». Саме тоді й визріла ідея створити міцну, зразкову, високомистецьку українську трупу, що невдовзі було здійснено²³.

А тим часом М. Кропивницький перевіз свою трупу з Києва до Чернігова (28 грудня 1882 р. – 21 січня 1883 р.), але про репертуар, показаний тут, відомо тільки те, що саме в Чернігові він уперше виставляє шойно отримані з театральної цензури в Петербурзі дві свої драми: «Глитай, або ж Павук» (11 січня 1883 р.) та «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (21 січня 1883 р.). Можливо, ще в Чернігові, але достеменно відомо, що в Харкові, де трупа

²¹ Елисаветградский вестник. – 1882. – 20 окт.

²² Старицька-Черняхівська А. Двадцять п'ять років... – С. 2.

²³ Фактаж про діяльність східноукраїнських труп у 1882–1900 роках значною мірою почерпнуто з ґрунтового дослідження Є. С. Хлібцевич (1920–2004) «Театральні трупи», опублікованого в кн.: Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. – К., 1967. – Т. 1. – С. 188–282.

виступала з 26 січня до 27 лютого 1883 р., М. Кропивницький виставляє отриману в Києві від М. Старицького й М. Лисенка оперету «Чорноморці» (переробку «Чорноморського побиту» Я. Кухаренка; 11 лютого 1883 р.), тут же відбулася прем'єра драматичного етюдю М. Кропивницького «По ревізії» (27 лютого 1883 р.).

По закінченні харківських виступів М. Кропивницький на початку червня 1883 р. затримується в Харкові для зустрічі з М. Старицьким, який приїжджає, щоб обговорити спроби об'єднання зусиль для створення справжньої, великої, матеріально й мистецьки забезпеченої трупи. Після виступів у Полтаві, Новочеркаську і Ростові-на-Дону впродовж червня – липня 1883 р. М. Кропивницький з трупю приїжджає до Одеси. Тут і відбулося історичне злиття зусиль найвидатніших тоді діячів українського театру з метою створення зразкової на той час високомистецької української трупи. М. Старицький, який вклав значні кошти в матеріальне забезпечення трупи (декорації, гардероб, утримання великого хору і оркестру, зрештою, збільшення акторського складу тощо), очолив антрепризу, а М. Кропивницький став її мистецьким керівником. Відтак на афішах зазначали: «Малороссійская труппа М. П. Старицкого». І меншими літерами: «Режиссер М. Л. Кропивницкий». Вистави почалися 15 серпня 1883 р. в Одесі «Наталкою Полтавкою». Репертуар залишався попередній, але склад трупи був поповнений хором і оркестром, господарською службою. Під час виступів у Миколаєві 8–29 вересня 1883 р. до неї, звільнившись із військової служби, вступив наймолодший з братів Тобілевичів – Панас Карпович, котрий прибрав собі сценічний псевдонім – Саксаганський, а в Єлисаветграді (29 вересня – 12 жовтня 1883 р.) до трупи приєднався найстарший з братів Тобілевичів – Іван Карпович, відомий під сценічним і літературним псевдонімом – Карпенко-Карий. До кінця 1883 р. трупа збагатилася сестрою братів Тобілевичів – Марією Карпівною під псевдонімом – Садовська (вона перейшла на українську сцену з якоїсь російської провінційної трупи, що в ній починала свою сценічну діяльність ще до 1881 р.), Ганною Затиркевич-Карпинською, а також В. Грицаєм, Ю. Касиненком, М. Маньківською, Л. Квіткою та ін. До складу трупи входило близько ста осіб (актори – тридцять два, хор – тридцять, оркестр – двадцять п'ять, решта – адміністративні та допоміжні працівники).

У трупі було запроваджено суворий трудовий режим, щоденні репетиції. «Старицький своїм творчим ентузіазмом так запалив усіх нас, – згадувала на той час ще тільки хористка Софія Дітковська, відома згодом як артистка і письменниця Софія Тобілевич, – що ми ставились до виконання своїх обов'язків як до святого, великого діла. Почувалось якесь моральне піднесення»²⁴. При цьому М. Кропивницький залишався центральною постаттю в театрі як його мистецький керівник. Складений ним репертуар для попередньої трупи (з осені 1882 р. до літа 1883 р.) був збережений в оновленій. Цей репертуар трупа показала в Києві, виступаючи тут упродовж місяця (14 жовтня – 16 листопада 1883 р.). Щоправда, наприкінці цих гастролей уперше були виставлені дві нові п'єси М. Кропивницького: «Лихо – не кожному лихо, іншому – й талан» та «Пошились у дурні» (15 листопада 1883 р.).

²⁴ Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. – К., 1957. – С. 69.

Ці київські гастролі викликали шалений ентузіазм у глядачів, яких вразили високомистецькі, наснажені ідеєю українського патріотизму вистави. Театр «ломився» від публіки, яка після кожної вистави буквально на руках виносила артистів до транспорту, що відвозив їх до готелю. Вистави сприймалися «на біс», дуже часто на сцену летіли смушеві шапки на знак цілковитого захоплення. Усе це не подобалося поліції, узагалі київській владі на чолі з генерал-губернатором О. Дрентельном, який не забарився донести міністрові внутрішніх справ про демонстрацію українського сепаратизму виставами трупи М. Старицького. Поки трупа виступала в Житомирі (22 листопада – 23 грудня 1883 р.) та Одесі (27 грудня 1883 р. – 19 лютого 1884 р.), викликаючи не менше захоплення глядачів, у Петербурзі було підготовлене таємне розпорядження Головного управління у справах друку від 31 грудня 1883 р. № 5091, яким уже в січні 1884 р. всім губернаторам нагадали про пункт циркуляра від 16 листопада 1881 р., яким заборонялося утворення окремих українських театрів з виконанням тільки українських п'єс і пропонувалося надалі дозволяти українські вистави лише за умови, що поряд з українською виставою ітиме російськомовна п'єса з такою самою кількістю актів, що й українська. Тому вже під час цих одеських виступів було показано не яку-небудь російську п'єсу, а «Ревизор» М. Гоголя (25 січня 1884 р.). Щоб якось оминати запропоноване урядом безглуздя, надалі довелося вдаватися до хитрощів: на афіші зазначали зменшену кількість актів української вистави, а натомість – збільшену російської. В окремих містах під відповідальність місцевої влади дозволялося грати одноактний російський водевіль.

У згаданому розпорядженні від 31 грудня 1883 р. повідомлялося про настанову міністра внутрішніх справ Н. Ігнат'єва всім начальникам губерній звертати особливу увагу на неприпустимість пропаганди на сцені ідей «українофільства», у якому влада вбачала ідею української національної незалежності. У зв'язку із цим запопадливий київський генерал-губернатор О. Дрентельн категорично заборонив українським трупам виступати на території Київського генерал-губернаторства (Київська, Подільська і Волинська губернії) та в підвладних йому на той час за сумісництвом двох «малоросійських» губерніях – Полтавській та Чернігівській. Інакше кажучи, більша частина Наддніпрянської України – уся Правобережна Україна, Полтавщина і Чернігівщина, які на той час займали набагато більші обшири, ніж теперішні Полтавська й Чернігівська області, близько десяти років були позбавлені можливості дивитися вистави українських театрів. О. Дрентельн під час тріумфальних виступів трупи М. Кропивницького в Петербурзі 1886–1887 рр. висловився, що в Петербурзі це – театр, а в Києві – ще й політика.

Відтепер ареалом для українських труп залишаються так звані офіційно Новоросійський край, тобто Південна Україна (Херсонська губернія з Одесою, Николаєвом та Єлисаветградом, Катеринославська і Таврійська губернії, а також Бессарабська область і Область Війська Донського) і Слобідська Україна (Харківська губернія, до якої входили і частини теперішньої Сумської, Донецької і Луганської областей України та Курської, Белгородської і Воронежської (з Острогозьком і Таганрогом), Ставропольський і Катеринодарський (тобто Кубань) краї Російської Федерації). На афішах ці трупи мали йменувати себе «російсько-малоросійськими».

Тим часом трупа М. Старицького нарощувала свій потенціал і завойовувала дедалі ширшого глядача. В Одесі її репертуар збагатився драмою М. Кропивницького «Підгоряни» (переробкою однойменної мелодрами українського драматурга з Галичини І. Гушалевича; 1 лютого 1884 р.), комедією М. Старицького «За двома зайцями» (переробкою несценічної п'єси І. Нечуя-Левицького «На Кожум'яках»; 4 лютого 1884 р.) та драмою Д. Костянтиновича (Данила Мороза) «Був кінь, да з'їздився» (14 лютого 1884 р.). Після перерви на Великий піст з 15 квітня 1884 р. почалися гастролі трупи в Новочеркаську, продовжувались у Ростові-на-Дону, Таганрозі й закінчилися 26 липня 1884 р. у Воронежі (усі ці міста тепер перебувають у складі Російської Федерації), викликаючи нестримне захоплення передусім українців, які тоді ще масово заселяли ці міста й прилеглі до них території, а також зачаровуючи великоросів. У Ростові-на-Дону було тричі показано нову виставу – оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (11 червня, 1 і 3 липня 1884 р.). Відтоді ця опера не сходила зі сцени українських труп. Високий рівень її виконання був зумовлений наявністю неабияких вокалістів серед драматичних артистів: сам М. Кропивницький (Карась), М. Садовська (Одарка), М. Заньковецька (Оксана) та ін.

Два з половиною місяці трупа М. Старицького своїм високим мистецтвом вражала харківського глядача (30 серпня – 11 листопада 1884 р.). Тут своє перше сценічне втілення здобула опера М. Лисенка «Утоплена» на лібрето М. Старицького за повістю М. Гоголя «Майська ніч» (26 жовтня, 2, 7 і 9 листопада 1884 р.) під диригуванням самого композитора, а також «Москаль-чарівник» І. Котляревського (12 жовтня 1884 р.) і «Заплата криниця» Хоми Брута (Є. Ганейзера; 18 жовтня 1884 р.). Далі трупа М. Старицького протягом 15–30 листопада 1884 р. освоєю Кишинів (тоді – адміністративний центр Бессарабської області в Російській імперії, нині – столиця Республіки Молдова) і закінчує свій зимовий сезон в Одесі (2 грудня 1884 р. – 3 лютого 1885 р.). З нових вистав тут ішли хіба що п'єса неназваного автора «Мазепа» (у той час існувало кілька російськомовних інсценізацій поеми О. Пушкіна «Полтава»; 30 листопада 1884 р.) та «За Немань іду» В. Александрова в сценічній адаптації М. Старицького. Драма М. Старицького «Не судилось», закінчена в 1881 р., ще не отримала цензурного дозволу. В Одесі мистецтво української трупи М. Старицького було визнане досконалішим за вистави будь-якої з бачених тут російських та іноземних труп. «В Одесі була трупа, що відповідає найсуворішим вимогам драматичного мистецтва»²⁵, – відзначав одеський часопис «Маяк».

На цей час трупа настільки розрослася, що виникла потреба застосувати принцип дублерського складу акторів, але скромні фінансові можливості антрепренера М. Старицького, який на утримання акторів і постановку п'єс уже витратив чимало коштів, не гарантували матеріального забезпечення нової структури. Це, як і те, що М. Кропивницький уважав моральною дискримінацією відсутність власного прізвища в назві трупи (писали великими літерами: «Русско-малорусская труппа М. П. Старицкого») і малими: «Режиссер М. Л. Кропивницкий»), спричинилося до розколу єдиної могутньої укра-

²⁵ Маяк. – 1884. – № 1. – С. 1–2.

їнської трупи. Тому, на жаль, не вдалося поїхати на гастролі до Санкт-Петербурга (що було спільною мрією М. Кропивницького і М. Старицького) для здійснення важливої мети – здобуття українському театрові загальноросійського визнання, а внаслідок цього – й полегшення його правового становища. Петербурзький градоначальник П. Грессер відхилив неодноразові їхні клопотання.

У театрознавчій літературі трапляються намагання згладити цей болючий конфлікт, який призвів до розколу трупи, бо після цього, мовляв, у геометричній прогресії утворювалися нові театральні колективи, які поширювали творчі принципи М. Кропивницького і М. Старицького. Тепер, з історичної перспективи, можна тільки пошкодувати, що через непогомаваність особистих амбіцій було зруйновано еталонну, зразкову українську трупу М. Старицького за участю М. Кропивницького, М. Заньковецької, М. Садовського, П. Саксаганського, Г. Затиркевич-Карпинської, М. Садовської-Барілотті – трупу, яку Софія Тобілевич безспідставно назвала першою українською художньою трупою²⁶.

Отже, з квітня 1885 р. існують уже дві окремі «російсько-малоросійські трупи» – М. Кропивницького і М. Старицького.

«Російсько-малоросійська» трупа М. Л. Кропивницького складалася з акторів, які були в попередній його трупі: сам М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, А. Максимович, а також акторів, які вступили до трупи, коли нею керував антрепренер М. Старицький, але залишилися з М. Кропивницьким: О. Маркова, А. Квітка, І. В. Загорський, А. Переверзева, Д. Мова, П. Карпенко, Б. Козловська, О. Полянська та ін. Тепер же М. Кропивницький організовує товариство на паях: десять провідних акторів створили спільний грошовий фонд, володіючи сценічним обладнанням, гардеробом (лише чоловічим, бо жінки мали власні костюми), театальною бібліотекою. Колегіально вирішувались усі питання (маршрути, репертуар, наймання і звільнення акторів тощо). Мистецьке керівництво було в руках режисера М. Кропивницького, музичне – у диригента М. Васильєва-Святошенка. Коштами розпоряджалося товариство пайовиків, яке оплачувало переїзди, оренду приміщень, гонорари, роботу акторів, працівників допоміжного складу, хору, танцюристів, музикантів, суфлера, декоратора, реkvізиторa, адміністратора, касира і т. п. Було поновлено попередні вистави з новим розподілом ролей. Виготовлено нові декорації. Трупа свій перший сезон відкрила знову ж у Єлисаветграді оперетою «Чорноморці» (10 квітня 1885 р.). Дали були міста Миколаїв, Херсон, Катеринослав, Єлисаветград, Ростов-на-Дону, Харків, Одеса (до 23 лютого 1886 р.). 9 січня 1886 р. в Одесі вперше виставлено драму «Розумний і дурень» І. Тобілевича (Карпенка-Карого), котрий з травня 1884 р. відбував п'ятирічне заслання в Новочеркаську (тепер – Ростовська обл., РФ), здійснену ним же за участю дружини Софії Тобілевич переробку з польської драми «Чортова скала» Я. Галясевича (22 січня 1886 р.) і його ж таки історико-романтичну драму «Бондарівна» (31 січня 1886 р.). Із закінченням зимового сезону (23 лютого 1886 р.) в Одесі М. Кропивницький через непорозуміння з М. Садовським

²⁶ Тобілевич С. Мої стежки... – С. 2.

і М. Заньковецькою виходить із трупи, яка після цього під керівництвом М. Садовського виступала в Кишиневі, Таганрозі, Новочеркаську, Ростові-на-Дону (тут М. Садовський 15 липня 1886 р. вперше виставляє «Наймичку» І. Тобілевича), Катеринодарі, а сам М. Кропивницький з 26 серпня до 7 вересня 1886 р. навіть гастролює в трупі М. Старицького в Севастополі й Одесі, але в жовтні 1886 р. повертається до своєї трупи, яка грає в Миколаєві, разом з нею переїздить до Херсона. З товариством пайовиків домовляється про гастрольну подорож до Санкт-Петербурга.

М. Кропивницький пристав на пропозицію своєї колишньої партнерки в російських трупах в Україні періоду заборони українського театру (1876–1881 рр.) В. Лінської-Неметті очолити антрепризу української трупи на час виступів у Петербурзі за умови, що вона отримає половину зборів від вистав за здобуття дозволу на них від градоначальника П. Грессера, за оренду зали Кононова, утримання оркестру, виготовлення декорацій, а також інші витрати. І хоча ці умови були для трупи не вигідні, бо з половини зароблених коштів пайовикам довелося утримувати всю трупу впродовж трьох з половиною місяців, оплатити всі дорожні витрати, сплатити додатковому хорові за півтора місяця – усе це забрало 14 800 рублів, що становило половину з тієї половини, яку трупа отримувала від загального збору, тобто в кінцевому результаті – тільки четверту частину всього збору. Кожному ж припадала незначна сума. І все ж таки було прийняте рішення їхати до столиці імперії. Як писав у 1907 р. у своїх спогадах М. Садовський, «їхали свідчити Петербургові, що живе ще слово українське, що не задавили його ні Петрові батоги, коли він благородними кістками козачтва позасипав болота, на яких збудував свою столицю, ні Катерина на ретязі, яким вона повила волю України, ні навіть благородний, високогуманний закон 1876 року царя-освободителя не задавив святого слова 40-мільйонного народу: воно знову оживає і сміється знову»²⁷.

Гастролі трупи М. Кропивницького в Санкт-Петербурзі тривали три місяці (11 листопада 1886 р. – 15 лютого 1887 р.). Від першої до останньої вистави орендований В. Лінською-Неметті один з найпопулярніших приватних залів столиці – зал Кононова – щодня вщерть заповнювався публікою від незаможних низів до аристократичних верхів, які на цей час забули про існування імператорських театрів та іноземних труп, що виступали там. Луна про успіх «малоросів» докотилася до вух царя Олександра III. 4 січня 1887 р. він був присутній в залі Ломача (вул. Мойка, 81) на виставі, яка складалася з двох п'єс: «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького (хоча на афіші його авторство було позначене алонімом «г. Ліндфорс», тобто прізвисьмом реальної особи: Марії Ліндфорс, однієї зі згаданих вище двох сестер, відомих у 70-х роках у Києві педагогів, оскільки від її імені текст п'єси було подано до цензури в Петербурзі). У «Назарі Стодолі» М. Кропивницький грав Хому Кичатого, М. Заньковецька – Галю, М. Садовський – Назара Стодолю, П. Саксаганський – Гната Голого, Г. Затиркевич-Карпинська – Хазайку на вечорницях, О. Маркова – Стеху, служницю в Кичатого, А. Максимович – Свата. У водевілі «Як ковбаса та чарка» Шпоську грав М. Кропивницький, Ши́ла – М. Садовський, Горпину, шин-

²⁷ Садовський М. Мої театральні згадки. – С. 18.

карку – М. Заньковецька, Потапа – П. Саксаганський, Діда – А. Максимович. У перерві – запрошення провідних акторів до царської ложі.

25 січня 1887 р. «с величайшого Его Императорского Величества соизволения», як зазначалося в афіші, у Маріїнському театрі була дана ще одна українська вистава для царя і його родини (це вперше на імператорську сцену було допущено провінційну трупу, та ще й не великоруську, а українську), яка складалася з двох п'єс: «Наталка Полтавка» і «Бувальщина». У першій з них Наталку грала М. Заньковецька, Терпилиху – Г. Затиркевич-Карпинська, Выборного Макогоненка – М. Кропивницький, Возного – П. Саксаганський, Миколу – М. Садовський, Петра – Д. Мова.

Після цієї вистави від двора «Ее Императорского Величества» Єлизавети Федорівни надійшли подарунки із супровідними листами для кожного учасника вистави (персні, брошки, булавки тощо).

Ці події відображені особливо рельєфно, зі саркастичним відтінком у згадках М. Садовського²⁸. На жаль, ці зустрічі українських акторів з найвищою особою в державі не дали жодних підлєг українському театрові. Як був він дискримінованим, таким і залишився. Лише петербурзька преса зберегла на своїх сторінках ті високі фахові оцінки, які здобули вистави трупи М. Кропивницького. Щоправда, при цьому робилися різні, часом протилежні висновки про перспективи українського театру і української культури взагалі.

В офіційній газеті «Санкт-Петербургские ведомости» театральний критик М. Морської (псевдонім «непристойного прозаїка» Н. Лебедева) відверто називав український театр «етнографічним курйозом». Театральний критик Коломенський Кандід (під цим псевдонімом виступав В. Міхневич, зрусифікований поляк, родом з Києва, навчався в 2-й київській і ніжинській гімназіях та Київському університеті; з 1865 р. жив у Петербурзі) у статті під промовистою назвою «Хохлацкий театр» відзначив високу мистецьку якість вистав, їхню невимовну чарівливість, але в питанні перспективи цього театру категорично заперечував його майбутнє: «...З того часу, як народний побут під впливом цивілізації зміниться, театр цей стане анахронізмом»²⁹. Йому дав рішучу відсіч інший виходець з України родом з Миколаєва (нащадок козацьких отаманів у Запорозькій Січі) випускник херсонської гімназії П. Гайдебуров, котрий вірив у майбутнє українського театру, як і всього українського народу³⁰. Той самий Коломенський Кандід іншим разом відзначав у трупі М. Кропивницького «не лише талант і мистецтво, а й глибоке, що ґрунтується на безпосередній близькості до народу, знання його побуту, характеру і звичаїв»³¹.

Так само суперечливими були оцінки відомого російського публіциста і театального критика, редактора реакційної щодо українства газети «Новое время» О. Суворіна. Слушно висловилаь про нього історик українського театру Є. Хлібцевич: «Фахівець театральної справи, вірнопідданий монар-

²⁸ Там само. – С. 20–31.

²⁹ Новости и биржевая газета. – 1886. – 16 нояб.

³⁰ Неделя. – 1886. – № 49. – С. 1652.

³¹ Новости и биржевая газета. – 1886. – 18 нояб.

хіст, він із захопленням витонченого естета писав про високу акторську і режисерську майстерність українських вистав, зовсім ігноруючи їх громадське і принижуючи культурне значення. Зрештою, Суворін дивився на успіх українського театру як на короткий, скороминучий спалах талановитих акторів, розглядав його як можливе джерело для поповнення видатними акторами імператорської сцени і зовсім не вірив у його розвиток і тривале існування. Суворін пророкував українським акторам творчу загибель, від якої їх може врятувати лише перехід на російську сцену»³².

Свої статті про український театр і вибрані рецензії на його вистави, писані не лише в 1886–1887 роках, а й у 90-х роках XIX ст. О. Суворін зібрав і видав окремим збірником під такою собі жартівливо-поблажливою назвою: «Хохлы і хохлушки» (С.Пб., 1907).

У цьому контексті не займи будуть наведені тут висловлювання самого О. Суворіна, якого не можна зазіждозирити в апології української культури. З приводу вистави «Наталка Полтавка» (21 листопада 1886 р.) він зазначив: «Це стара п'еса, – їй майже сто років [насправді – сімдесят. – *Авт.*] Вона дуже наївна і в літературному, і в музичному відношеннях. Але подивіться, як вона виконується, з яким ансамблем, тактом і умінням. Пан Кропивницький – актор дуже значного обдарування; воно б'є у нього у всій постаті, у всіх рухах, в інтонаціях голосу, у тій гармонії, яка прямо говорить, що тут задуманий і виконаний тип у можливій досконалості. Я бачив у цій ролі [Виборного. – *Авт.*] Щепкіна, і сміливо скажу, що п. Кропивницький нітрохи не нижчий за знаменитого артиста»³³. Щодо вистави «Назар Стодоля» (4 грудня 1886 р.) читаємо: «Хохлы і хохлушки рішуче і по праву заволоділи увагою Петербурга. Пан Кропивницький – не тільки чудовий актор, а й такий самий незрівнянний режисер. Його руку видно в постановці всякої п'еси, в найменшій деталі і в загальній картині її. Його маленький оркестр підкоряється йому так само, як великий Направникові [у Маріїнському театрі. – *Авт.*]. Все на своєму місці й у свій час. Погляньте в «Назарі Стодоли», як поставлені вечорниці, особливо жіноча половина. Як добре і гарно розташовуються дівчата біля кобзаря, як кожна з них, сидячи на підлозі, крім уваги до розповіді кобзаря, зайнята і собою, зайнята яким-небудь парубком, як вони переглядаються між собою, перемовляються очима і жестами. І в деталях, і в загальній картині яка естетична мірка, що не припускає нічого різкого й грубого»³⁴.

Найбільше уваги у своїх рецензіях О. Суворін приділяв М. Заньковецькій: «...Саме чудо – пані Заньковецька. Це актриса з талантом великим, самостійним, оригінальним, натура, вся зіткана з найчутливіших нервів. Рухливість її обличчя і всієї її постаті підкоряється душевним рухам з незвичайною правдою. Про цю артистку не можна сказати, що вона або особливо гарна в драматичних поривах, або у спокійніших виявах життя; вона всюди – сама правда, поетична правда у всій її красі. Жвава, нервова, соромлива, скромно-наївна в поривах пристрасті, благородно-енергійна в самопожертві, з відтінком лу-

³² Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. – К., 1967. – Т. 1. – С. 208.

³³ Суворин А. Хохлы и хохлушки. – С.Пб., 1907. – С. 2.

³⁴ Там само. – С. 5–6.

кавства в своїй жіночності, але лукавства якогось чистого, ледве помітного з тонкої усмішки і блиску очей – така Галя в сценічному трактуванні пані Заньковецької. [...] А той такт, з яким вона танцює, так цнотливої дівчини, щоки якої покриваються рум'янцем соромливості, той такт, який настільки чужий суспільству, яке звикло до розбещеності оперетки, до її непристойних, огидно-цинічних вибриків давно відомого сорту. Візьміть це до уваги, і ви зрозумієте, чому публіка ломиться на малоруські вистави, де ніщо не ображає ні слуху, ні зору, ні почуття краси, де тенденція, яка стала прописною, не ріже очей, де незвичайно злагоджене виконання і де такі великі таланти, як пан Кропивницький і пані Заньковецька. Голос пані Заньковецької – обширний, приємного тембру, такий, що нагадує голос Сари Бернар, але свіжіший і чистіший. Вона дуже гарно співає, що для актриси – необхідна умова. Взагалі це одна із тих небагатьох актрис, які з першого ж слова на сцені говорять вам про свій видатний талант і його свіжість, незаплямовану ніяким наслідуванням кого б то не було. [...] Ось враження від гри пані Заньковецької в “Запорожці за Дунаєм” і “Назарі Стодоли”»³⁵. Певна річ, немає змоги навести аналіз усієї ролі Галі – Заньковецької, який зробив О. Суворін.

У такому самому естетичному ключі рецензент аналізує образ Харитини – Заньковецької в «Наймичці» І. Тобілевича. «Я прямо кажу: іншої такої актриси я ніколи не бачив. Я порівняв би її з Сарою Бернар, але ця актриса ніколи мене не хвилювала, тимчасом як у пані Заньковецької дуже багато почуттів і нервовості у грі. [...] Риси обличчя пані Заньковецької виразні і рухливі, постає струнка і гарна, дуже сценічна. [...] Вона із дворянської сім'ї. [...] Майже вся труппа п. Кропивницького – дворяни, офіцери, взагалі люди з інтелігентської верстви, і чи не тому ця труппа так чудово злютована і виявляє таку інтелігентність у своїй грі? Багато петербуржців спочатку подивилися на цю труппу як на курйоз, як на явище забавне. Грішним ділом, я сам трохи був із цього числа. Цьому сприяла сама мова. Малоруська мова, з її ніжністю і співучістю, здається нам якоюсь дитячою мовою, мовою гумористичною, і з цим розумінням важко нам, великоросам, розлучитися. Але труппа показала нам таланти, а талант усякою мовою привабливий і гідний пошани, а якщо він великий, то дає справжню й високу насолоду»³⁶, – відзначив О. Суворін.

Проаналізувавши гру Заньковецької в ролі Оксани (вистава «Глитай, або ж Павук» М. Кропивницького), О. Суворін узагальнює: «На таких ролях, за тієї нервовості, з якою грає артистка, можна загинути. Яка це була б чудова Офелія, думаю я, коли вона співала пісню, яке захоплення викликала б вона в тій ролі, які ролі могла б вона воскресити на російській сцені, як ожив би театр! Але пані Заньковецька, здається, і вік свій скоротає в малоруській трупі, закабалюючи свій талант у хохлацьку мову, набуваючи акцент і вироджуючись у хохлушку, яка витягуватиме свої нерви до крайньої межі їх пружності на одноманітні ролі, на одну й ту саму нещасну жінку, яку експлуатує багатий куркуль (у “Наймичці” й “Павуці”) або яку покине молодий панич (у “Доки сонце зійде...”). Великий талант має світити всім. Закабалюючись у вузьку атмосферу місцевого наріччя, місцевої драматургії, яка навіть нічого

³⁵ Там само. – С. 8–11.

³⁶ Там само. – С. 19–20.

не черпає з європейського репертуару, великий талант прирікає себе на другорядну роль. І тепер кажуть: “Звичайно, вона прекрасна актриса, але ж вона може грати тільки хохлушок із села. Для ролей з освіченого кола, із європейського репертуару, який вимагає багато тонкощів і навиків, вона не годиться”. По-моєму, це несправедливо. Почуття у всіх людей одні і ті самі й виражальні засоби теж. Але навик дійсно потрібний...»³⁷.

Ця тема ще не раз варіюватиметься в рецензіях О. Суворіна, зраджуючи в ньому великодержавного шовініста-українофоба, який, власне, жодного разу не вжив слів «Україна», «український». Для нас важливо, що цей естет, висококваліфікований театральний критик оцінив українську трупу як найвище явище в театральному житті тодішньої Росії: «Ми точно запитуємо: чи може що-небудь бути хорошим із Назарету? Для Петербурга Назарет – уся Росія. Чи може бути щось хороше з Малоросії, коли в нас – александринська трупа? Я відповідаю, що в цій малоруській трупі такий ансамбль, якого немає на александринській сцені, у тій трупі є такі обдарування, які були б першими на імператорських театрах»³⁸. Або: «Поєднання тонкої спостережливості з виразністю і незрівняним гримуванням, поряд з прагненням до різноманітності типів, за всієї бідності їх у селянському середовищі, роблять з пана Кропивницького такого актора, подібного до якого немає на жодній російській сцені. Немає і такої актриси, як пані Заньковецька»³⁹.

Коли трупа М. Кропивницького вдруге приїде на гастролі до Петербурга восени 1887 р., О. Суворін знову повторить свою попередню думку про М. Заньковецьку: «Із ще більшим правом говоримо тепер, що подібної артистки нема у нас і за всю нашу пам'ять не було. Це обдарування незвичайно високе, різноманітне і чарівливе, що виросло іще минулого року. [...] Разом з захопленням перед цим дивовижним талантом з'являється шкодування, що артистка продовжує грати тільки в малоруській наївній драмі, і історія мистецтва скаже про неї: “Пані Заньковецька була незрівнянна в драмах пана Карпенка-Карого, у яких поєднались для неї і Шекспір, і Гете, і Шиллер, і Островський”»⁴⁰.

В останньому, щодо репертуару, О. Суворін не помилявся. Він, однак, не вважав за можливе добиватися скасування цензурних обмежень для поточного репертуару українського театру. Щоправда, одного разу висловив думку, яка виявилася пророкою: «Колись ще на малоруському наріччі можна буде грати Шекспіра, Шиллера та інших європейських драматургів», – але тут же додає: «А роки минають у всіх, не виключаючи й пані Заньковецької, роки ідуть і можуть пройти»⁴¹. М. Заньковецькій, М. Садовському і П. Саксаганському на схилі віку пощастить виступити в перекладному репертуарі, але то був час, який уже належав не їм. Роки справді минули, але видатні актори мали право повторити Шевченкові слова: «Ми чесно йшли...».

³⁷ Там само. – С. 36–37.

³⁸ Там само. – С. 46.

³⁹ Там само. – С. 51.

⁴⁰ Там само. – С. 64.

⁴¹ Там само. – С. 76.

Захисником українського театру від зазіхань на його майстрів і зловорожих шипінь щодо неперспективності став відомий український і російський письменник Д. Мордовець (Д. Мордовцев), який виступав у петербурзькій газеті «Новости» з театральними рецензіями на вистави трупи М. Кропивницького та інших труп.

У 80–90-х роках XIX ст. трупу М. Кропивницького називали «Наші мейнінгенці», за асоціацією до вистав німецького театру з міста Мейнінгена, що уславився утвердженням на сцені ансамблевості. Цей театр гастролював у Росії в 1885 та 1890 роках, вразивши всіх розвиненим мистецтвом режисури, вирішенням масових сцен, дотриманням принципу історичної та етнографічної достовірності. У виставах українців петербурзької критики побачили не тільки те, що демонстрував німецький театр, а й поглиблене розуміння ансамблю.

Після виступів у літній період 1887 р. в Харкові, Новочеркаську, Катеринодарі, Ставрополі, Єлисаветграді (у цей час були вперше виставлені нові п'єси І. Тобілевича «Безталанна» і «Мартин Боруля») трупа М. Кропивницького поїхала здобувати другу столицю Російської імперії – Москву (2 вересня – 17 листопада 1887 р.). Незважаючи на те, що з 7 грудня 1886 р. до 22 лютого 1887 р. тут уже побувала трупа М. Старицького, московська преса так само зарясніла статтями і рецензіями, апологетичними до вистав трупи М. Кропивницького, однак полярними в питанні перспектив цього театру. Суперечливими були оцінки виступів обох труп – М. Старицького й М. Кропивницького – у Москві 1887 р., висловлені на сторінках газети «Московские ведомости» постійним критиком С. Васильєвим (псевдонім С. Флерова). Зрештою, позитивний висновок, сформульований у Москві, зводився до висловлювань на кшталт того, яке вмістила газета «Современные известия»: «Обмежені всупереч волі простонародним репертуаром, вони [українці. – *Авт.*] його [театр. – *Авт.*] розвинули і піднесли так, що справді у них можна б і повчитись. [...] Малоросійський театр є, таким чином, одним із видів майбутнього народного театру, яким він уявляється нам тільки в ідеї»⁴².

Московська критика так само, як петербурзька, заговорила про новаторський характер українського театру, так само зближувала його з німецьким театром мейнінгенців, відаючи перевагу українським акторам перед німецькими щодо теплоти вистав, якої трупа М. Кропивницького досягала завдяки високому рівневі акторської майстерності мистецтва переживання. За визнанням московської критики, усього цього не було в трупі Малоого театру. «Ми учились у М. Заньковецької, у М. Кропивницького, у М. Садовського і П. Саксаганського грати просто, природно й правдиво», – зізнавалася на схилені літ видатна російська актриса О. Яблочкіна, яка, до речі, починала творчу діяльність як виконавиця російських ролей у трупі М. Кропивницького (1884)⁴³.

Закінчивши гастролі в Москві, М. Кропивницький ще раз поїхав зі своєю трупою до Петербурга, але договір із ним було укладено лише на період з 22 листопада 1887 р. до 7 січня 1888 р., оскільки після цього числа, згідно з

⁴² Современные известия. – 1887. – 21 сент.

⁴³ Вінок спогадів про Заньковецьку. – К., 1950. – С. 4.

попереднім договором, мала приїхати трупа М. Старицького. Репертуар, показаний у цей сезон, нічим не відрізнявся від попереднього. Рецензенти стояли на тих самих позиціях.

З Петербурга трупа М. Кропивницького ще раз повертається до Москви (13–21 січня 1888 р.), але надовго тут не затримується. Річ у тім, що в Москві майже цілий сезон, з перервою налітні місяці, виступала трупа М. Старицького, що завоювала цілковиту прихильність публіки. Репертуар обох труп в основному перетинався, у стилістиці вистав критики вбачали багато спільного, хоча помічали й різницю, як-от вважали трупу М. Кропивницького сильнішою у виконанні драматичних творів, тимчасом як трупа М. Старицького була кращою щодо музичних вистав. Усе ж таки конкурувати обом трупам на одному місці було недоречно – М. Кропивницький покидає Москву й переїжджає з трупкою до Одеси (26 січня – 6 березня 1888 р.). Тут репертуар трупи збагачується виставою нової п'єси М. Кропивницького «Вуси» (інсценізація однойменного оповідання О. Стороженка; 24 лютого 1888 р.). Із закінченням зимового сезону М. Кропивницький виходить з трупи, на чолі якої стає М. Садовський.

Трупа М. Старицького після виходу з неї основного складу в 1885 р. на чолі з М. Кропивницьким складалася з акторів молодшого покоління: Є. Боярська, О. Вірина, М. Маньківська, Н. Волкова, В. Грицай, К. Ванченко-Писанецький, Ю. Касиненко, А. Манько та ін. Пізніше до неї вступають Л. Ліницька, Ю. Шостаківська, В. Розсудов-Кулябко, О. Шатковський, К. Підвисоцький (актор з Галичини) та вокалісти Н. Зикова, О. Зініна, У. Орлик, З. Стороженко, Ю. Шакула. За станом на 1887 р. у трупі було 65 хористів, 32 оркестранти та 61 актор. Якщо в попередній своїй трупі М. Старицький виконував лише адміністративні обов'язки як антрепренер, то відтепер він був керівником товариства на паях (як М. Кропивницький у власній трупі), здійснював загальне мистецьке керівництво, як режисер-постановник, виконував прямі режисерські обов'язки. Поновленням вистав займався режисер Ю. Касиненко. Диригентами оркестру й хору в різний час були М. Черняхівський, І. Дворниченко, О. Окснер, М. Васильєв-Святошенко. У трупі були власні художники-декоратори: А. Наврозов, А. Зінов'єв, І. Марков, К. Ноде, Янов-Степняк, а часом запрошували сторонніх художників. Декорації готували для кожної вистави окремо, чого не було навіть у стаціонарних театрах.

Репертуар трупи складався з відновлених вистав попередньої трупи, де, крім української драматургічної класики 10–70-х років XIX ст., були п'єси М. Кропивницького і самого М. Старицького. Власне, «Чорноморці» й «Утоплена» М. Старицького з музикою М. Лисенка, як і «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, заклали в трупі основу оперно-оперетного репертуару. З музикою М. Лисенка в трупі було виставлено драму «Гаркуша» О. Стороженка (1885), власні п'єси М. Старицького: драми «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (1885), «Ніч під Івана Купала» (1887; переробка п'єси О. Шабельської «Під Івана Купайла»), музичну комедію «Різдвяна ніч» (1887). Виставлено його оперету «Сорочинський ярмарок» (з музикою М. Гротенка; 1888). Не випадково рецензенти називали трупу М. Старицького оперетковою, хоча й драматичний жанр мав у ній свою послідовну лінію. По-перше, вона була мистецькою лабораторією самого М. Старицького-

драматурга: «Не так склалося, як жадалося» (1885; під цією назвою йшов четвертий варіант забороненої цензурою ранньої драми М. Старицького «Не судилось»; у 1889 р. пішов такий перший варіант під четвертою назвою, а 1890 р. відновлено й первинну назву – «Не судилось»), «За друга» у співавторстві з В. Безбрежним (псевдонім В. Потапенка; 1887; переробка п'єси В. Бондаренка «Василь і Галя»), «Юрко Довбиш» (1889; інсценізація роману австрійського письменника К. Францоza «Боротьба за право»), «Крути, та не перекручуй» (1887; переробка п'єси П. Мирного «Перемудрив»), «По-модньому».

Така значна кількість драматичних переробок М. Старицького, включно з ранньою «За двома зайцями», була зумовлена його прагненням задовольнити репертуарний голод українського театру, тим більше, що І. Тобілевич свої п'єси видавав спочатку тільки М. Кропивницькому (до 1888 р.), згодом М. Садовському, а з 1890 р. – тільки П. Саксаганському, у трупі якого й сам працював актором.

З оригінальних п'єс інших авторів репертуар трупи М. Старицького включав драми «Пилип-музика» М. Янчука (1887), «Нещасне кохання» Л. Манька (1890), «Не кажи гоп, поки не вискочиш» Ю. Касиненка (1891). З переробок, здійснених іншими авторами, були виставлені «Світова річ» Олени Пчілки (1885; за мотивами п'єси «Бідна наречена» О. Островського), «Краще своє латане, ніж чуже хватане» Л. Манька (з п'єси О. Потехіна «Чужое добро впрок не идет»; 1889), «Тарас Бульба під Дубном» К. Ванченка-Писанецького (за М. Гоголем; 1891) та ін.

Географія виступів трупи М. Старицького включала Крим (тут, у Сімферополі й Севастополі, у квітні 1885 р. почалася її творча діяльність), Кубань (Катеринодар, 1885), Поволжя (Симбірськ, Казань, Нижній Новгород, а також міста, довкола яких були поселення українців-колоністів: Саратов і Самара; 1887), міста у так званому Південно-Західному краї (Вільно – тепер Вільнюс, столиця Литви; Мінськ – тепер столиця Білорусі; Смоленськ – тепер обласний центр у Російській Федерації; усі – 1888), міста в Царстві Польському, або так званій Конгресовій Польщі, тобто підлеглий Російській імперії частині Польщі: Варшава (тепер – столиця Республіки Польща), Лодзь (обидва – 1888), на Закавказзі: Тифліс і Батум (тепер – Тбілісі – столиця Грузії і Батумі – обласний центр; обидва – 1889). У ці міста трупа М. Старицького почасти вперше привозила українські вистави, та ще й у такому високомистецькому сценічному виконанні.

Якщо М. Кропивницькому належить пріоритет щодо знайомства з українським театром головної столиці Російської імперії – Санкт-Петербурга, то трупа М. Старицького вперше познайомила з цим театром другу столицю – Москву. Причому виступи ці відбувалися майже синхронно: у Петербурзі трупа М. Кропивницького – з листопада 1886 р., у Москві трупа М. Старицького – з грудня того самого року. Московська газета «Театр и жизнь» відзначала: «Дотепер театральна публіка з творів південноросійської [тобто української. – *Авт.*] сценічної літератури знала тільки “Москаля-чарівника”, “Наталку Полтавку”, “Шельменка-денщика” і, може, ще дві-три подібні п'єси з малоросійськими піснями і музикою [ішлося про вистави в Малому театрі з першої половини ХІХ ст. за участю М. Щепкіна. – *Авт.*]. Тепер публіці доводиться вперше знайомитися і з чисто драматичною літера-

турою малоросів, про яку вона, звичайно, й не чувала. У малоросів, виявляється, є і драми, і комедії, до того ж дуже цікаві і літературні... Це свого роду відкриття»⁴⁴. З цього часу почалися щорічні виступи трупи М. Старицького в Москві, гаряче сприйняті передовою, дружньо налаштованою щодо українців московською публікою (серед якої вже тоді було немало самих українців). Своїми виступами в Білорусії трупа М. Старицького збудила ідею створення білоруського професіонального театру. Прихильно сприймала українські вистави і пригнічена російським царизмом Грузія.

Улітку 1891 р. М. Старицький, скаржачись на здоров'я, відійшов від керівництва трупою, передавши її до рук одного з провідних артистів – В. Грицаєва, але прізвище М. Старицького продовжувало фігурувати на афіші ще впродовж цілого року, поки він остаточно не покинув трупу, вступивши режисером до трупи М. Садовського, як до близького йому за мистецькими принципами. У 1894 р. колишня трупа М. Старицького розпалась.

В історії українського театру трупа М. Старицького (1885–1891) залишилась як видатне мистецьке явище, яке мало яскраво виражену творчу фізіономію, що відрізняла її від паралельних труп М. Кропивницького та ін. Найважливішим здобутком цієї трупи було утвердження М. Старицьким режисури як основного чинника у створенні вистави. Тому М. Старицький посів друге після М. Кропивницького місце серед українських режисерів останньої третини XIX ст.

Нова, третя трупа М. Кропивницького, яку він організував на правах товариства влітку 1888 р., почала свої виступи 11 грудня того року в місті Білгороді Курської губернії (тепер Белгород – обласний центр Російської Федерації) виставою «Наталка Полтавка». Досвідчений режисер-педагог М. Кропивницький прийняв до трупи молодь, з якої згодом виростили видатні актриси і актори: Є. Зарницька, Г. Борисоглібська, Ф. Левицький, О. Суслов, І. О. Загорський. Періодично тут працювали актори з колишніх труп М. Кропивницького: Г. Затиркевич-Карпинська, Ю. Шостаківська, Л. Манько, А. Максимович, П. Карпенко та ін. В окремих виставах брали участь М. Заньковецька, М. Садовський, Є. Боярська, Л. Ліницька.

Ареал виступів трупи М. Кропивницького в 1888–1894 рр. – Південна Україна: Олександрія, Катеринослав, Єлисаветград – 1889–1890 рр., Миколаїв, Одеса – 1890–1891 рр.; Слобідська Україна: Харків – 1889–1890 рр., 1892 р., і Слов'янськ (тепер у складі Донецької обл.) – 1889 р., регіон українсько-російського мовного порубіжжя: Ростов-на-Дону, Новочеркаськ, Таганрог, Маріуполь – 1891 р.; Курськ – 1892–1893 рр.; Центральна Росія: Орел – 1891–1892 рр., Псков – 1891–1892 рр.; Крим: Сімферополь – 1889, 1891 рр.; Севастополь – 1889 р.; Керч, Ялта – 1891 р.; Білорусія: Мінськ – 1892 р.; Закавказзя: Владикавказ, Тифліс, Батум, Кутаїсі, Баку – 1890 рр.; Литва: Вільно, Ковно (тепер – Вільнюс, столиця Литви, і Каунас) – 1892 р.; Царство Польське: Варшава – 1892 р.

У цей період відбулися дворазові гастролі трупи Марка Кропивницького в Санкт-Петербурзі та Оранієнбаумі (4 квітня – 12 червня 1890 р. та 10 листопада – 22 грудня 1891 р.).

⁴⁴ Театр и жизнь. – 1886. – 12 дек.

Найважливішим є те, що саме М. Кропивницькому вдалося прорвати здійснювану генерал-губернаторами О. Дрентельном та О. Ігнат'євим дев'ятирічну блокаду Полтави: у червні 1892 р. він уперше привіз сюди свою трупу.

Давно «накатаний» репертуар за цей період (1888–1893 рр.) поповнюється передусім новими п'єсами самого М. Кропивницького: «Пісні в лицях» («Зальоти соцького Муся»; 16 січня 1890 р.), «Дві сім'ї» (22 січня 1890 р.), «Зайдиголова» (6 лютого 1890 р.) – усі в Єлисаветграді; «Чмир» (16 липня 1890 р., Харків), «Олеся» (4 лютого 1892 р., Варшава). З п'єс інших драматургів ідуть «Червоні черевички» І. Науменка (за М. Гоголем), «Мотя» Г. Тарновського (26 листопада 1891 р., Санкт-Петербург).

У 1891–1892 рр. М. Кропивницький і М. Садовський, з трупи якого 1890 р. вийшли П. Сакаганський та І. Карпенко-Карий, створивши окрему трупу, домовлялися про об'єднання своїх труп. Молоді актори трупи М. Кропивницького злякалися невивідного для них спільного перебування з набагато сильнішими, досвідченішими акторами трупи М. Садовського, а тому вийшли зі складу товариства. І хоч намір об'єднання не було втілено, унаслідок ослаблення творчого персоналу наприкінці січня 1893 р. під час перебування в Курську трупа М. Кропивницького перестала існувати.

Граючи в різних трупах колишніх своїх учнів (М. Пономаренка, В. Захаренка, Л. Манька, Є. Боярської), М. Кропивницький організовує четверту свою трупу на правах товариства на паях і 1 вересня 1894 р. відкриває в Харкові перший її сезон. До складу нової трупи входять учні М. Кропивницького з попередніх його труп: Д. Гайдамака (Вертепов), Ю. Шостаківська, О. Немченко, І. О. Загорський, Н. Чарновська, Г. Борисоглібська, С. Глазуненко, Ф. Туманенко (Туманов), І. Науменко, В. Марченко, М. Глоба, Є. Величко, А. Войцехівська, Г. Рафальський (Лозинський).

У різний час тут працювали досвідчені актори ще з першої трупи (1882 р.) М. Кропивницького: О. Вірина, В. Грицай, Б. Козловська, Є. Боярська, Л. Манько, П. Карпенко, М. Маньківська. У 1899 р., останньому в діяльності трупи, тут була й М. Заньковецька. Музичною частиною завідував О. Олексієнко.

Географічний простір, на якому діяла ця трупа, мало чим відрізнявся від попереднього: українські міста Харків, де відбувся старт і який був найближчим до хутора «Затишок» (де з 1890 р. жив М. Кропивницький і через це до Харкова в 1894–1900 рр. найчастіше привозив свою трупу), Полтава, особливо ж Чернігів, Ніжин і Київ, які були понад десять років ізольовані від українського театру, Катеринослав, Єлисаветград, Херсон, Одеса, Житомир, Миколаїв, Умань, Севастополь.

У ці роки розширюються позаукраїнські виступи трупи М. Кропивницького: Гомель і Бобруйськ (1894), Курськ (1895), Твер (1897), Вільно (1897, 1899), Варшава (1897), Мінськ (1898, 1899), Москва (6 грудня 1896 р. – 23 лютого 1897 р.; 16–23 квітня 1897 р.; 26 грудня – 15 лютого 1898 р.; 29 листопада – 28 лютого 1899 р.), Петербург (9 травня – 31 серпня 1897 р.).

Репертуар трупи залишався в основному той самий, що був раніше, знову ж таки з тієї причини, що не вистачало нових п'єс, бо цензура, лютуючи, не

дозволяла, а навпаки – забороняла навіть раніше дозволені п'єси самого ж М. Кропивницького: «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» у 1893 р., «Глитай, або ж Павук» – у 1894 р. Його драму «Глум і помста» («Титарівна»), подану вперше до цензури в 1891 р., було дозволено аж після п'ятої переробки в 1896 р. Подану ж 1894 р. до цензури драму «Замулені джерела» не було дозволено ні тоді, ні пізніше. Комедія «Вій» за М. Гоголем повернулася з цензури зовсім обкарнана, і в такому вигляді автор змушений був її виставити (26 травня 1896 р., Харків). З нових п'єс М. Кропивницького було виставлено тільки комедію «Джигун» (10 лютого 1895 р., Харків) і «Пропавшу грамоту» (за М. Гоголем; 11 лютого 1898 р., Москва). Через відсутність нових високохудожніх творів М. Кропивницький був змушений виставляти такі слабкі п'єси, як «Золоті кайдани» (1895), «Жидівка-вихрестка» (1896) і «Борці за мрії» (1898) І. Тогобочного, «Катерина» («Мужичка»; 1896) і «Запорозький клад» (1898) К. Ванченка-Писанецького, «Кляте серце» В. Захаренка (1896), «Царицині черевички» Г. Ашкаренка (за М. Гоголем; 1898). За це М. Кропивницького критикував у листах Б. Грінченко, на що М. Кропивницький відповідав: «Ви [...], мій друже, дивуєтесь, що я виставляю деякі нікчемні й мерзопакісні твори, а що ж я вдію з слухачем (з публікою), коли він хоче навпаки: “Хоч гірше, аби інше”; і знов – треба ж годувати ораву в 60–65 чоловік»⁴⁵. Становища не рятували драма М. Старицького «Юрко Довбиш» (31 січня 1895 р.), комедія В. Самійленка «Дядькова хвороба» (11 вересня 1896 р.), драма Б. Грінченка «Нахмарило» (19 листопада 1899 р.) – усі в Харкові.

Ситуація поліпшилася в 1897 р., коли цензура стала ліберальнішою після Першого всеросійського з'їзду сценічних діячів, на якому було висловлено, зокрема, українськими делегатами, рішучий протест проти свавілля урядової цензури. Із середини 1897 р. в репертуарі трупи М. Кропивницького з'являються історичні п'єси: «Мазепа» К. Мирославського-Винникова (31 липня 1897 р., Петербург), «Ясні зорі» Б. Грінченка (5 лютого 1898 р.), «Богдан Хмельницький» М. Старицького (26 січня 1899 р.) – останні в Москві.

У зв'язку з тим, що І. Тобілевич (Карпенко-Карий) вступив, нарешті, у 1897 р. до Товариства російських драматургів і композиторів, згідно зі статутом якого мусив дозволяти всім театрам виставляти свої п'єси, у репертуарі трупи М. Кропивницького з'являються Тобілевичеві п'єси «Безталанна» (24 жовтня 1897 р., Варшава), «Бондарівна» (4 лютого 1898 р.), «Мартин Боруля» (6 лютого 1898 р.) – останні в Москві, «Бурлака» (10 вересня 1898 р., Київ).

Особливе значення мав факт включення до репертуару двох п'єс, які належали молодим драматургам – жінкам. Ідеться про психологічні драми «Блакитна троянда» Лесі Українки (17 серпня 1899 р.) та «Жага» Л. Старицької-Черняхівської (31 серпня 1899 р.) – обидві в Києві, хоча сценічного успіху вони не мали через неспроможність побутових акторів грати в стилістиці психологічної драми.

М. Кропивницький також зробив внесок до скарбниці українського музичного театру виставами опери «Катерина» М. Аркаса (за Т. Шевченком;

⁴⁵ *Кропивницький М. Твори: У 6 т. – Т. 6. – С. 457.*

12 лютого 1899 р., Москва) та дитячої опери М. Лисенка «Коза-дереза» (30 грудня 1899 р., Одеса).

Паралельно з обома трупами Марка Кропивницького – третьою і четвертою – функціонувала колишня друга трупа, але тепер уже на чолі з Миколою Садовським як керівником товариства і режисером. Цій трупі судилося десять років творчого життя (1888–1898). Основу трупи становили М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська, І. В. Загорський, П. Карпенко, Г. Тімаєва, А. Переверзева, О. Пивинська, А. Максимович, К. Позняченко. У 1889 р. до трупи повернувся із заслання І. Карпенко-Карий. У трупі було молодше покоління акторів: О. Ратмирова, О. Полянська, М. Юльченко-Здановська, Б. Козловська, В. Василенко, співаки І. Райський, М. Борченко, М. Щербина. Диригентами хору (35 осіб) працювали М. Васильєв-Святошенко, А. Вів'єн.

У 1890 р. П. Саксаганський та І. Карпенко-Карий вийшли з трупи М. Садовського і утворили свою окрему трупу.

Восени 1892 р. до складу товариства М. Садовського ввійшов М. Старицький. На афіші зазначалося: «Товариство малоросійських артистів – під орудою М. К. Садовського за участю М. К. Заньковецької» з додатком: «Дирекція М. П. Старицького», а часом – «Режисери – М. К. Садовський, М. П. Старицький». Фактично М. Старицький став основним драматургом трупи М. Садовського так само, як у трупі М. Кропивницького – сам же М. Кропивницький, а в трупі П. Саксаганського – І. Тобілевич (Карпенко-Карий).

Географія виступів цієї трупи мало чим відрізнялася від інших: Миколаїв, Єлисаветград, Одеса, Херсон, Катеринослав, Житомир, Ніжин, Могилів-Подільський, Новочеркаськ, Таганрог, Воронеж, Орел, Курськ, Сімферополь, Севастополь, Мінськ, Кишинів, Тифліс, Москва і Петербург.

Але найбільшою заслугою трупи М. Садовського було те, що саме йому першому за підтримки М. Старицького вдалося здійснити прорив у подоланні заборони українським трупам виступати в межах Київського генерал-губернаторства (Київська, Волинська і Подільська губернії), а також у Чернігівській губернії. Після смерті генерал-губернатора О. Дрентельна в 1888 р. на цю посаду через рік, у 1889 р., призначили графа О. Ігнат'єва. У цей період аматорське Драматичне товариство в Києві отримало дозвіл спочатку на виставлення «Шельменка-денщика», як п'єси, у якій українською мовою розмовляє тільки один персонаж – сам Шельменко; у 1889–1890 рр. уже грали «Наталку Полтавку», а після 1890 р. це товариство виконувало «Назара Стодоло» Т. Шевченка, «Гаркушу» О. Стороженка, «Бувальщину» А. Вельсовського, а далі – п'єси тогочасних драматургів – «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького, «Невольник», «Глитай, або ж Павук», «По ревізії» М. Кропивницького. У квітні 1892 р. Драматичне товариство вирішило дати дві вистави на користь Київського благодійного товариства на чолі з дружиною генерал-губернатора – С. Ігнат'євою. Вистави мали відбутися в приміщенні міського театру за участю акторів української трупи на чолі з М. Садовським і М. Заньковецькою, що гарантувало повний збір. 8 квітня 1892 р. було показано «Не так склалося, як жадалося» («Не судилось») М. Старицького і російську одноактну п'єсу «Седой во-

лос» К. Шиловського, а 9 квітня – оперету «Чорноморці» М. Старицького – М. Лисенка, водевіль «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка і другу дію п'єси «Свадьба Кречинского» О. Сухово-Кобиліна. Оскільки М. Садовський попросив студентів не влаштовувати із цього приводу ніяких демонстрацій, то це сприяло скасуванню через рік десятирічної заборони на виступи українських труп у Києві. 31 березня 1893 р. тут почалися тривалі виступи саме трупи М. Садовського, завдяки, зокрема, кільком виставам на користь благодійного товариства. Після цього в липні 1893 р. тут уже виступала трупа В. Грицає (колишня – М. Старицького), а далі – трупи М. Кропивницького, П. Саксаганського та ін. Особливо частими стали виступи в Києві українських труп з 1898 р.

Успіх трупи М. Садовського забезпечувала передусім найвидатніша українська актриса Марія Заньковецька, слава якої лунала не лише по Україні, а й по всій тодішній Російській імперії. Вона була виконавицею всіх головних ролей у трупі М. Садовського впродовж десяти років (1888–1898).

Репертуар трупи М. Садовського, як і будь-якої іншої, базувався на українській драматургічній класиці (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, Т. Шевченко), а також на п'єсах найвидатніших тогочасних українських драматургів – М. Кропивницького і М. Старицького. Проте в 1891–1897 рр. у репертуарі не було п'єс І. Тобілевича (Карпенка-Карого) – їх виставляла тільки трупа П. Саксаганського, до якої драматург входив як актор. М. Садовському був потрібен «свій» основний драматург, і він знайшов його в особі М. Старицького. Саме тут відбулося перше сценічне втілення таких його п'єс, як «Юрко Довбиш», «Зимовий вечір» (обидві – 1891), «Кривда і правда» («У темряві»; 1893) у постановці М. Садовського. Історичною подією стала прем'єра драми «Талан» М. Старицького (10 лютого 1894 р., Москва), де вперше знайшло відображення тогочасне українське театральне життя, проведено ідею громадянського служіння українській культурі. Водночас це ще один прорив у всіляко табуйовану до того тему інтелігенції в українському театрі. Режисером вистави був М. Старицький, який також грав роль антрепренера Безродного. Головну роль актриси Лучицької виконувала М. Заньковецька, вклавши в неї значний автобіографічний зміст, вивідаючи устами своєї героїні ті ідейно-естетичні принципи, якими сама керувалася в житті й на сцені. У цій виставі М. Садовський зіграв епізодичну роль Богдана Хмельницького в сцені з іще не дозволеної однойменної драми того ж таки М. Старицького. Великий успіх мала прем'єра вистави «Циганка Аза» М. Старицького з музикою М. Васильєва-Святошенка (лютий 1892, Москва). Після цього вона надовго ввійшла до репертуару багатьох українських труп.

Значною подією в мистецькому житті стала вистава психологічної драми «Никандр Безщасний» М. Садовського, яка фактично була перекладом російської драми О. Писемського «Горькая судьбина» з українізацією імен персонажів і перенесенням дії в Україну. Такий хід М. Садовського був вимушений тим, що прямі переклади п'єс, у тому числі й російських, українською мовою категорично заборонялись. Подана до цензури п'єса з ремаркою «Сюжет позичений» отримала 24 грудня 1891 р. дозвіл до друку і виставлення. Користуючись цим, М. Садовський встиг 29 грудня 1891 р. виставити її

в Петербурзі, а незабаром і в Москві. Тим часом цензура постерегла, що це не переробка, а переклад, і прийняла рішення про її заборону, яка тривала п'ятнадцять років.

Видатною подією було й сценічне втілення драми Панаса Мирного «Лимерівна» (12 листопада 1891 р.), яка вже мала першопрочитання в Руському народному театрі в Галичині 1889 р. під назвою «Діти недолі», але в тодішній підросійській Україні вперше вийшла на кін завдяки зусиллям М. Заньковецької, яка зуміла вирвати п'єсу з лабет цензури через вісім років після її заборони. З 1892 р. «Лимерівна» йшла в переробці М. Старицького.

Завдяки старанній режисурі ставали повноцінними вистави таких слабких п'єс, як «Не допоможуть і чари, як хто кому не до пари» М. Янчука, «Нешасне кохання» Л. Манька, «Катерина» К. Ванченка-Писанецького, «Борці за мрії», «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного, «Червоні черевико» В. Захаренка та інші, що їх ставив М. Садовський з касових міркувань за відсутності нових художньо довершених п'єс.

М. Садовський продовжував музично-драматичну лінію М. Кропивницького, але ще більше – М. Старицького: тут ішли опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», оперета М. Лисенка на текст М. Старицького за Я. Кухаренком «Чорноморці», опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» на текст І. Котляревського, «Утоплена» на текст М. Старицького за М. Гоголем. Помітне місце посідали такі драматичні твори М. Кропивницького і М. Старицького, де наявний значний музично-пісенний і танцювальний елемент. М. Садовський зі своїми братами розумів необхідність об'єднання зусиль для створення єдиної високимистецької трупи, про що й домовлявся з П. Саксаганським ще в 1896 р. Аж у 1898 р., коли відбувся його розрив з М. Заньковецькою, йому нічого не залишалося, як розпустити трупу й приєднатися до трупи П. Саксаганського. Тим часом більшість акторів трупи М. Садовського ввійшла до трупи М. Кропивницького.

«Товариство російсько-малоросійських артистів під керівництвом П. К. Саксаганського» розпочало свою діяльність 8 квітня 1890 р. Його основу становили актори, котрі з трупи М. Садовського пішли за П. Саксаганським та І. Карпенком-Карим. Офіційно керівником трупи був П. Саксаганський, хоч насправді не меншу, а то й більшу участь у керівництві, як адміністративний та мистецький керівник, брав І. Карпенко-Карий. Завдяки психологічній сумісності обох братів, спільності ідейно-політичних та мистецько-естетичних поглядів, їм удалося, долаючи на початку своєї діяльності значні матеріальні труднощі, створити міцний творчий організм, який став справжньою лабораторією «театру Карпенка-Карого».

Творче ядро цієї трупи, окрім П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого, становили: їхня рідна сестра Марія Садовська (яка змагалася з М. Заньковецькою щодо драматичного таланту і мала кращі вокальні здібності, але, на жаль, дуже рано, 1891 р., пішла з життя), чоловік М. Садовської – Д. Мова, дружина І. Тобілевича (Карпенка-Карого) – С. Тобілевич, Л. Квітка. Незабаром до трупи вступили Л. Ліницька, яка замінила покійну М. Садовську, Г. Решетников, Р. Чичорський, П. Васильківський, У. Сулова, А. Войцехівська, О. Шевченко, Г. Борисоглібська та ін. Чимало з них були обдаровані красивими голосами і мали відповідну вокальну освіту, завдяки чому в трупі був належним чином

забезпечений вокальний репертуар. Хормейстером і диригентом оркестру став В. Малина.

Щодо репертуару труппи П. Саксаганського мало відрізнялася від інших, але «родзинкою» її була драматургія І. Тобілевича (Карпенка-Карого). Тут виставлялися всі його п'єси на теми з тогочасного життя, написані у 1880-х роках: «Розумний і дурень», «Наймичка», «Мартин Боруля», «Безталанна»; а також нові, створені після 1890 р., починаючи з комедії «Сто тисяч», постановку якої вперше як режисер здійснив П. Саксаганський, «Гріх і покаєння» («Батькова казка»), «Судженої конем не об'їдеш» (переробка п'єси «Наш друг Фріц» Еркмана – Шатріана), «Понад Дніпром». У 1897 р. внаслідок деякого послаблення цензурного режиму, нарешті, була дозволена перша п'єса І. Тобілевича «Бурлака» (написана ще 1883 р.) і тут же виставлена (15 червня 1897 р., Кременчук).

Окрім драматургії І. Тобілевича, у репертуарі труппи П. Саксаганського були п'єси М. Кропивницького – «Зайдиголова», «Дві сім'ї», «Олеся»; М. Старицького – «Циганка Аза», «Юрко Довбиш», «Кривда і правда» («У темряві»), «Зимовий вечір»; Панаса Мирного – «Лимерівна» та ін.

Саме в труппі П. Саксаганського була найкраще сценічно втілена історична драма, починаючи з «Назара Стодолі» Т. Шевченка, далі – «Невольник» М. Кропивницького, «Чорноморці» М. Старицького – М. Лисенка (за Я. Кухаренком), «Бондарівна», «Паливода XVIII століття», «Лиха іскра поле спалить і сама шезне», «Мазепа», «Чумаки» І. Тобілевича, «Тарас Бульба» і «Богдан Хмельницький» М. Старицького – до трагедії «Сава Чалий» того ж таки І. Тобілевича (21 січня 1900 р., Київ). Зрозуміло, що історична драматургія найактивніше пішла після 1897 р., коли цензура послабила обмеження для цього жанру в українському театрі.

Драматургія І. Карпенка-Карого, яка небезпідставно вважається вершиною української драми 80–90-х років XIX ст., позбавлена фольклорно-етнографічної ілюстративності, позначена рисами глибокого психологізму, пропонувала українському театрові дві паралельні тенденції – романтичну і реалістичну, які органічно доповнювали одна одну. В особі П. Саксаганського І. Карпенка-Карий здобув конгеніального режисера, який застосував нові принципи сценічної інтерпретації п'єс драматурга, нові засоби мізансценування, детального опрацювання кожної ролі. П. Саксаганський намагався дотримуватися відповідності режисерського задуму авторській ідеї, історичної та етнографічної достовірності середовища, зображуваного в п'єсі, дбаючи про належне декоративне й музичне оформлення, правдивість побутових та історичних костюмів, перук і гриму. Усе в режисурі П. Саксаганського було підпорядковане досягненню цілковитої ансамблевості вистави. П. Саксаганський першим серед українських режисерів вдався до писаного режисерського плану вистави, називаючи його «партитурою». Як режисер, він давав не тільки вказівки і пояснення акторам, а й, спираючись на власний акторський досвід, показував акторам, як слід зіграти той чи інший епізод ролі. М. Садовський до труппи П. Саксаганського прийшов у 1898 р. Відтоді вона фігурувала на афішах з уточненою назвою: «З'єднане товариство П. К. Саксаганського і М. К. Садовського» (1898–1900). Це знаменувало початок того з'єднання, про яке, порізнившись, увесь час мріяли всі най-

видатніші діячі українського театру впродовж усіх п'ятнадцяти років після розколу трупи М. Старицького в 1885 р.

Очевидно, усім першорядним акторам і режисерам, які відокремилися, починаючи з 1885 р., за це дорікали не лише в українському середовищі. О. Суворін висловив свої міркування на сторінках «Нового времени» 1890 р. з нагоди гастролей у Петербурзі третьої трупи М. Кропивницького. Зауваживши, що з усіх колишніх першорядних акторів у цій трупі залишилася тільки Г. Затиркевич-Карпинська, О. Суворін пише: «Вся решта розбилася, і тепер із одної прекрасної трупи, яка рішуче вражала багатством своїх талантів, утворилося цілих три [О. Суворін, мабуть, не знав, що перший поділ трупи відбувся ще 1885 р. і що його ініціатором був саме М. Кропивницький, і відтоді існувала ще й четверта – трупа М. Старицького. – *Авт.*] Навіть рідні брати, пп. Садовський і Саксаганський, розсварилися, і кожен із них утворив свою трупу. Мало того: ця хохляцька сварка до того дійшла, що й автори-хохли розділились по трупах і забороняють ворогам грати свої п'єси. Дурнішого й злішого за це я нічого не знаю, а ще кажуть, що хохли добродушні»⁴⁶. Це спостереження О. Суворіна, незважаючи на перебільшене, так само злобне антиукраїнське узагальнення, видавалося цілком доречним, однак ще цілих десять років треба було чекати, поки брати Тобілевичі, Кропивницький, Заньковецька і Затиркевич-Карпинська (Старицький уже тяжко хворів) зішлись в єдину трупу. «Від самого початку заснування нашої трупи [1890 р. – *Авт.*] й до останніх хвилин і я, і Іван, – писав П. Саксаганський у листі до М. Садовського в 1897 р., – при самих найкращих ділах і удачах, мали на увазі одно – з'єднатися з Тобою і Марією Костівною [Заньковецькою. – *Авт.*] для слави й розвитку українського театру...»⁴⁷. Коли ж М. Садовський прийшов до трупи П. Саксаганського, І. Карпенко-Карий пише до сина Назара в листі від 15 березня 1898 р.: «Трупа буде під управлінням Садовського і Саксаганського, а на зиму я думаю підпустить політики і взяти старого Марка [Кропивницького. – *Авт.*], щоб здивувати світ»⁴⁸. У 1900 р. «З'єднана трупа П. К. Саксаганського і М. К. Садовського» стала основою для об'єднання найвидатніших діячів українського театру під назвою «Малоросійська трупа М. Л. Кропивницького під орудою П. К. Саксаганського і М. К. Садовського за участю М. К. Заньковецької». (І. Карпенко-Карий, через скромність, своє ім'я виставляти в назві не бажав.) Діяльність цієї трупи знаменувала початок нового періоду українського театру – театру ХХ ст.

Як уже згадувалося, поряд із названими тут основними трупами, які визначали обличчя українського театру 80–90-х років ХІХ ст., існували другорядні, які особливо активно почали утворюватися наприкінці 80-х років ХІХ ст., а в 90-х роках їх було не менше двадцяти п'яти – тридцяти: П. Мирова-Бедюха, Г. Деркача, Л. Лучицького, М. Пономаренка, Й. Скорбинського, В. Захаренка, Й. Захарченка, К. Мирославського, О. Матусина, Г. Гаєвського, В. Потапенка, О. Суслова, О. Суходольського, М. Василенка-Десятинникова, О. Василенка-Десятинникова, І. Мороза, М. Витвицького, К. Галицького,

⁴⁶ Суворин А. Хохлы и хохлушки. – С. 92–93.

⁴⁷ Саксаганський П. По шляху життя. – К., 1935. – С. 175–176.

⁴⁸ Карпенко-Карий І. Твори: У 3 т. – К., 1985. – Т. 3. – С. 330.

Л. Манька, В. Грицай, М. Васильєва-Святошенка, І. Дворниченка, П. Українця, І. Райського, І. Науменка, К. Ванченка-Писанецького, Ю. Касиненка, М. Ярошенка, Д. Гайдамаки, С. Глазуненка, О. Ратмирова, Й. Португалова та ін.⁴⁹

Серед усіх цих антрепренерів своїм відчайдушним вчинком відзначився Г. Деркач, котрий восени 1893 р. свою трупу, до якої входили учні М. Кропивницького і М. Старицького – О. Суслов, Л. Манько, Є. Боярська, Є. Зарницька, Ю. Шостаківська, М. Маньківська, Д. Гайдамака, І. В. Загорський, Ю. Касиненко, повіз до Парижа з двома виставами: «Наталка Полтавка» і «Назар Стодоля». Французька преса в Парижі й Марселі схвально оцінила ці вистави, майстерність українських акторів, однак через погану організацію, фінансову незабезпеченість, відсутність належної реклами гастролі закінчилися повним матеріальним крахом. Проте сміливий факт виїзду українських акторів за кордон, до одного з центрів світової театральної культури – Парижа – укарбований в історію українського театру.

Діяльність другорядних українських труп 80–90-х років XIX ст. вимірювалася високими критеріями ідейності та художності, які утверджували основні українські трупи – М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського і П. Саксаганського. Більшість керівників другорядних труп була безпосередніми вихованцями названих режисерів і відповідно впроваджувала їхні мистецькі принципи у власну творчу практику. На відміну від учителів, географія виступів яких замикалася тільки європейською територією Російської імперії, керівники другорядних труп поширювали ареал своїх виступів на Сибір, Середню Азію і навіть Далекий Схід, бо всюди існували поселення українців, які освоювали чужі землі з марною надією поліпшити свою долю. Але всюди глядацькою публікою українських мандрівних труп були й великороси та представники різних націй і народностей, що населяли Російську імперію, тому важко переоцінити їхню роль у пропаганді українського мистецтва, українського слова на великих обширах тодішньої Росії. Звичайно, серед них зустрічалися й типові заробітчанські, непрофесійні, низького культурного й мистецького рівня, так звані горілчано-гопачні, що вдавалися до «дражніння хохла», патякання. Передова українська театральна громадськість, театральна критика вела з ними постійну боротьбу.

Український театр у межах Російської імперії, як уже зазначалося попереду, не мав нормальних умов для свого розвитку. Про це на весь голос заявили М. Старицький, М. Заньковецька і П. Саксаганський, І. Шраг, К. Ванченко-Писанецький у своїх виступах на Першому всеросійському з'їзді сценічних діячів, який відбувся 9–23 березня 1897 р. в Москві. Це була колективна маніфестація в обороні прав українського театру.

М. Заньковецька в доповіді, написаній за найактивнішою участю М. Садовського і М. Старицького, зауважила, що виховне значення театру може зрости тільки за усунення тих загальних обмежувальних заходів, якими обставлена сцена, але «крім тих загальних обмежувальних умов, на які вже вказано, театр на півдні Росії [так тоді в офіційних документах називали Україну. – *Авт.*] терпить ще від особливих, спеціально встановлених для ма-

⁴⁹ Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. – К., 1967. – Т. 1. – С. 267, 480.

лоруського театру обмежень: ми говоримо про обмеження, які тяжать на малоруських сценічних творах. Для сцени безумовно заборонені: а) переклади на малоруську мову драматичних творів з інших мов; б) п'єси з життя інтелігенції; в) п'єси з минулого життя Малоросії (існує два-три винятки, коли подібні п'єси дозволялися, більшість же п'єс історичного змісту забороняється саме з огляду на цей зміст). Таке насильне скорочення малоруського репертуару відбивається шкідливо на діяльності малоруських труп, штучно скорочуючи їх репертуар і вводячи в нього несприятливу для справи одноманітність; малоруські трупи змушені часто переїжджати з міста до міста, бо, пробувши на одному місці і швидко вичерпавши репертуар, вони мусять переїжджати в інше місце, що через витрати на переїзди труп з численним складом артистів, хору й оркестру вкрай несприятливо відбивається на матеріальних умовах життя їх учасників. Мало того, малоруський народ позбавляється можливості ознайомитися з творами європейських класиків, з особами своєї історії, а артисти малоруських труп не можуть достатньою мірою розвивати свої сили, змушені діяти в надто вузькій сфері, усунені від тих широких горизонтів, які їм розкривають животрепетні інтереси життя інтелігенції, минуле життя рідного народу й твори великих творців інших літератур. До утисків, які впливають на матеріальний бік життя малоруських труп, не можна не віднести й безумовну вимогу виставляти, крім малоруських п'єс, ще й російські; така вимога викликає необхідність посилення контингенту артистів, необхідність існування в одній трупі двох труп, малоруської і російської, що знову-таки, без усякої потреби, викликає необхідність збільшення витрат на утримання трупи. Вказані утиски затримують розвиток малоруських труп, у яких уже назріла потреба на півдні Росії, і перешкоджають їх успішній діяльності, розвитку яких є бажаним і необхідним з огляду на те, що на півдні Росії театр може бути рідним і задовольняти потреби більшості населення, а не незначних його груп, лише при умові, якщо він буде малоруським; гадаємо, що завдання театру, яке відповідає його виховному значенню, тільки тоді буде вдало розв'язане, коли він притягне у свої стіни не тільки відомі групи населення, але більшість його, а для цього театр повинен задовольняти потреби цієї більшості. Тільки тоді зали для глядачів не будуть порожніми, тільки тоді поліпшиться матеріальне становище сценічних діячів. Таким чином, для кращої постановки й розвитку театральної справи на півдні Росії *необхідно усунути ті спеціальні обмеження, які встановлені для малоруського театру* [виділено у першодруці. – Авт.]»⁵⁰.

Оскільки в ті роки в Росії жваво обговорювалася проблема так званих народних театрів, тобто професійальних труп для обслуговування найширших верств народу, то М. Заньковецька порушила питання про доцільність сприяння українському театрові як такому, що спрямований саме на таку діяльність.

Цю саму тему продовжив у своїй доповіді на згаданому з'їзді М. Старицький, який сказав, що «малоруська сцена, будучи *переважно народною* [виділено нами. – Авт.] і зустрічаючи споріднене співчуття у всіх шарах суспіль-

⁵⁰ Доклад артистки] М. К. Заньковецкой и др[угих] // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей. – М., 1898. – Ч. 2. – С. 258–259.

ства нашої обширної батьківщини [так М. Старицький називав в офіційному виступі Російську імперію. – *Авт.*], терпить безпричинно і незаслужено до цього часу підозріле й недружнє ставлення до себе адміністрації і цензури»⁵¹, і далі М. Старицький додав барв у зображення страшної картини утисків українського театру, яку описала М. Заньковецька. «Крім загальних причин, які взагалі понизили значення театру в Росії, малоруська сцена має ще свої спеціальні біди і напасті, які пригнічують її і прагнуть довести до загину. Викликана до життя за указом Його Величності блаженної пам'яті імператора Олександра III, малоруська сцена на другий же рік свого існування почала переслідуватися. Циркуляри стали тлумачити в обмежувальному і навіть протилежному (перекрученому) *смысле* найвищу [тобто царську. – *Авт.*] волю. В параграфі третьому найвищого указу поставлено єдине обмеження, щоб для них “не влаштовували спеціально малоруські театри”. Циркуляри ж пояснювали, що під словом “театр” треба розуміти “спектакль”, а не будинок, а тому й зажадали, щоб не було спеціальних малоруських вистав і щоб у кожній виставі було стільки ж малоруських актів, скільки й російських, тобто п'ятиактну малоруську п'єсу можна було виставляти не інакше, як припрягши до неї таку саму п'ятиактну російську. Десятиактні вистави, які тягнулися сім-вісім годин, жахали публіку і примушували антрепренерів утримувати подвійний склад трупи. Тільки деякі, гуманніші адміністратори, робили послаблення, не настоюючи на подвійних, змішаних виставах, а вимагаючи тільки чергування російських і малоросійських вистав. Я сам упродовж двох років зазнав на собі і на своїй кишені таких утисків; потім вони, звичайно, послабили і, завдяки столицям, зупинилися на вимогах одного лише російського водевілю. Але, у міру послаблення такого роду переслідувань, виникали цензурні труднощі, які набули в останні роки неприхованого прагнення придушити малоросійську драму. У 1889 р. почали забороняти до виставлення п'єси не тільки з інтелігентського побуту, а й купецького і навіть міщанського, якщо тільки в них фігурував сюртук. Мало того, дозволені раніш до виставлення п'єси були навіть зняті з репертуару за розпорядженням цензури (наприклад, “Доки сонце зійде” і “Глитай” Кропивницького). Услід за цим стали категорично забороняти історичні і побутові з минулих часів п'єси. Мені, наприклад, були заборонені не за зміст і спрямування, як зволив мені пояснити особисто попередній пан начальник Управління у справах друку, а тільки за мову: “Богдан Хмельницький” і “Розбите серце”; панові Кропивницькому з такого самого приводу була заборонена “Титарівна”, панові Карпенкові-Карому – “Роман Волох”, “Сербин”, “Що було, те мохом поросло”, панові Кониському – “Ольга Носачівна” і “Порвалася нитка...” Поряд з цією поголовною забороною деяким особам дозволялися, між іншим, історичні п'єси і із інтелігентського побуту, але тільки такі, яких ніхто не відважувався виставити [через їхній низький ідейно-мистецький рівень. – *Авт.*]. Згаданим же вище авторам заборонялися до виставлення навіть побутові п'єси, якщо тільки вони були написані на мотиви будь-яких російських або іноземних творів, якщо мали хоч тінь літературних чеснот. Майже цілком тотожні твори, написані на одну й ту саму тему, наприклад “Тарас Бульба”, – одним дозволялися,

⁵¹ Доклад М. П. Старицкого // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей. – М., 1898. – Ч. 2. – С. 260.

іншим – ні. Чому? Зрозуміло!.. Такими довільними і нічим не обґрунтованими утисками горизонт малоросійського письменника звужений до хутора, до хати, та і в ній ще не дозволено йому торкатися суспільних сторін світського життя і допущено тільки зображувати любовні та сімейні радощі-печалі. Внаслідок цього репертуар малоросійської сцени став одноманітним і солодкавим, а сама вона приречена на голодну смерть. Мало того, жодна п'єса з малоруського репертуару не внесена до списку дозволених для народу вистав»⁵².

М. Старицький далі говорив про необхідність дбайливого ставлення до проблем народного театру на півночі й на півдні Росії. Оскільки ж процвітання останнього не суперечить «августейшим взглядам» і цензурні утиски базуються не на законі, а на сумних забобонах, то «просвещенный» з'їзд, на думку М. Старицького, співчутливо поставиться до його заяви і візьме на себе клопотання про зняття обмежень, які тяжіють над «малоросійським» словом і сценою, і про внесення її репертуару до програм для народних вистав, даючи цим місцевому письменникові хоча б малу можливість попрацювати для розвитку народного театру. «Нехай для нас будуть застосовані і найсуворіші закони, але щоб тільки не гнітило нас свавілля настроїв!..»⁵³, – заявив М. Старицький, удаючи нібито вірить, що цареві невідомо про безчинства підлеглої йому адміністрації.

Доповненням до сказаного М. Заньковецькою і М. Старицьким були жахливі факти й гіркі міркування, викладені П. Сакаганським (доповідь його було підготовлено спільно з І. Тобілевичем): «Слова “запорожець”, “козак”, “рідний край” – жупел для цензури, і якщо тільки п'єса хоч трохи порядно скомпонована, але має ці слова, то краще не посилати до цензури – все одно не дозволять. Тому всі малоросійські п'єси мають темою одноманітне кохання, зовеш не цікаве для народу, і прикрашаються танцями й співом. Слухач стомився дивитися це танцювальне мистецтво і починає цілком справедливо нарікати на викривлення життя, говорячи: у малоруських писак народ танцює і співає все життя, немає в них ні печалі, ні горя, ані сценічних інтересів. Навкруги голод, бідність, пітьма, а вони танцюють і співають!.. Та це ж брехня, все це найбездарніші викрутаси літературних клоунів!.. Цензура за короткий час не пропустила понад десять гарних драм, дозволяючи в той же час масу найбездарніших викрутасів і компіляцій літературних клоунів. А тим часом малоросійський театр на півдні пустив глибоко коріння; він має свою публіку; маса любить його. Якщо б цензура менш утискувала драматичних письменників, народний театр, проникнувши з часом у село, що дуже бажано, дав би добрі наслідки для народу, але в тому танцювальному вигляді, в якому, завдяки цензурі, він тепер знаходиться, для народу театр не годиться. Народ любить дивитися п'єси серйозні, моральні, повчальні, історичні. Та й узагалі кажучи, публіка, дивлячись погані п'єси, розраховані на те, щоб дати лиш розвагу, врешті-решт розбещує свій смак і вже не вміє цінувати істинно літературного твору»⁵⁴.

⁵² Там само. – С. 260–261.

⁵³ Там само. – С. 262.

⁵⁴ Доклад А. Сакаганского и И. Карпенка-Карого // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей. – М., 1898. – Ч. 2. – С. 264.

Висновок І. Тобілевича й П. Саксаганського такий самий, як і в М. Заньковецької та М. Старицького: вони вважали, що однією з найголовніших перепон на шляху до поліпшення становища сучасного театру і його діячів стали цензурні та адміністративні утиски, які особливо тяжким гнітом лягають на український театр, і що цьому театрові треба б сприяти або принаймні поставити його в однакові умови з загально-російським»⁵⁵.

Такі самі вимоги містяться і в окремих доповідях Чернігівської міської управи, громадського і політичного діяча з чернігівської губернської земської управи І. Шрага та актора, драматурга й антрепренера К. Ванченка-Писанецького⁵⁶.

Наведені вище розлогі цитати маловідомі широкому читачеві, оскільки ці тексти після їх опублікування в 1898 р. рідко наводилися в радянський час. Згадки про них досить скупі, а тим часом це документи епохи з перших вуст, які найкраще характеризують безправне становище українського театру в Російській імперії (не всі вони друкувалися в українських перекладах і без купюр).

І все ж таки, попри всілякі обмеження, український театр вижив, набувши яскравої неповторності, на що звертали увагу сучасники, серед яких найкраще висловився І. Франко у статті «Руський театр», опублікованій уперше 1893 р. в польській газеті «Kurjer lwowski», отже, задовго до Першого всеросійського з'їзду сценічних діячів: «Російська цензура, окрім різноманітних інших переслідувань, урізала цьому театрові репертуар до меж, як їй здавалось, вже зовсім неможливих. [...] І що ж сталося? Протягом десяти років завдяки енергії і талантові кількох людей – Кропивницького, Карпенка-Карого, а найбільше Старицького – створено вже цілком серйозний оригінальний український репертуар. [...] На цьому репертуарі виховався також: цілий ряд першорядних артисток і артистів, таких, як Кропивницький і Садовський, а особливо Заньковецька, за яку заздять українському театрові найкращі столичні театри Росії. [...] Ця цензура, помимо власної волі і свідомості, штовхнула наш театр на Україні, а за ним і галицький, на ту дорогу, що найбільше відповідає потребам нашого часу. На цій цензурі справдилося те, що каже про себе Мефістофель у «Фаусті» Гете:

Я часть тієї сили,
Що все бажає зла,
а чинить все
добро.

Правда, російській цензурі надто часто вдається хотіти зла і чинити його, але цим разом з українським театром сталося інакше»⁵⁷.

Після тих успіхів, які, незважаючи на урядові утиски, здобув український театр у 80-х – першій половині 90-х років XIX ст., він загалом став переживати кризу репертуару, режисури й акторської майстерності – через засилля труп другого, третього, четвертого ряду, які на цей час утворилися. На тлі цієї величезної армії залишалося еталонним гроно тих перших хоробрих, які від-

⁵⁵ Там само. – С. 270.

⁵⁶ Там само. – С. 255–256; 271–275; 404.

⁵⁷ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 29. – С. 101–103.

родили український професіональний театр упродовж 80–90-х років і піднесли до високого рівня тогочасного європейського театру (хоч Західна Європа тоді, та й надалі, цього ще не усвідомлювала, бо це був театр недержавної нації), – передусім М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Лисенко, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, М. Садовський, П. Саксаганський. До двадцятиріччя з часу відновлення українського театру (тобто з 1881 р.) група київських учених і журналістів видала анонімний збірник нарисів (російською мовою, оскільки українська – як наукова, так і публіцистична – залишалася під забороною) під назвою «Корифей украинской сцены» (Київ, 1901). Там розміщено анонімні нариси, авторство яких досі не повністю ідентифіковано. Тільки О. Лотоцький у своїх спогадах дещо прояснив: «Брали участь у книжці С. Єфремов, В. Дурдуківський, В. Страшкевич, О. Кошиць; останній, тоді ще студент, дав прекрасну статтю про М. Лисенка. Статті друковано без підписів. Мені в тій книжці належали: вступна стаття (історія українського театру), статті про М. Кропивницького, М. Старицького та, здається, про І. Тобілевича»⁵⁸.

Цю поетичну фігуру – «корифеї української сцени» – підхопили театрознавці 20-х років ХХ ст. Д. Антонович, О. Кисіль, П. Рупін та інші, вона жила й у двох повоєнних десятиліттях. Академік М. Рильський, як голова редколегії двотомного видання «Український драматичний театр» (1959–1967), вважаючи таке визначення ненауковим, наполіг на тому, щоб його не вживати.

Подальше утвердження цього визначення відбулося в 1973 р., коли видавництво «Мистецтво» випустило у світ укладену І. Волошином хрестоматію «Акторська майстерність корифеїв» (щоправда, без М. Старицького, бо ж він не був актором, і без М. Лисенка, бо він був композитором; до корифеїв зарахували вже й М. Щепкіна та К. Соленика) та особливо коли цю книжку було перевидано під недоречно зміненою назвою «Корифеї українського театру» (Київ, 1982). Таким чином знайдено заміник для позначення того періоду в історії українського театру, який в довоєнному радянському театрознавстві називали українським побутовим театром. Насправді ж ці визначення не дорівнюють поняттю «український класичний театр», яке сприймається логічно поряд із поняттями «українська класична література», «українська класична музика», «українське класичне образотворче мистецтво», але стереотип уже утвердився.

Про український класичний театр, іменований «театром корифеїв», слушно висловився сучасний історик цього театру А. Драк: «Це – епоха в розвитку національного театру, цілий напрямок, явище всієї культури. Це широке коло митців (принаймні два покоління), об'єднаних спільністю ідейних спрямувань. Це – школа, система, яка має певні мистецькі ознаки. Це – золота доба українського театру, якщо срібною добою вважати “нову генерацію” драматургів, Курбасову систему – театр розстріляного відродження. Це, нарешті, – багатющі традиції, які наш театр “перетравлював” протягом цілого сторіччя і досі опановує з драматичними перипетіями... У корифеїв, які виступали на хвилі національного відродження, пафосом творчості було пробудження національної свідомості. Утверджуючи рідну мову, звичаї, фольклор – вже тіль-

⁵⁸ Лотоцький О. Сторінки минулого. – Варшава, 1932. – Ч. 1. – С. 255.

ки цим вони відкривали перед цілим світом красу і своєрідність етносу, домагалися визнання самого існування української нації. Національна ідея яскраво виявлялася у постановках музично-драматичних, де етнічні особливості давалися взнаки найяскравіше: спів, танок, обряди, фольклор, побут. Ще цільніше національна ідея проявлялася у спектаклях на історичну тему...»⁵⁹.

Слушним є спостереження А. Драка, що ті історики-театрознавці, які були сучасниками корифеїв (І. Франко, О. Лотоцький, М. Вороний, Д. Антонович), оцінюючи їх значення для суспільно-політичного руху, ставили цей бік їхньої діяльності на перше місце, вважаючи, що для піднесення національної самосвідомості народу вони засобами мистецтва зробили більше, ніж дехто з політичних діячів і публіцистів.

Наше театрознавство ще не спромоглося на поглиблений аналіз мистецької структури, образної системи українського класичного театру. Дослідники ХХ ст. в основному намагалися визначити різницю між «драматургією і театром Старицького», «драматургією і театром Кропивницького», «драматургією і театром Карпенка-Карого» як магістральними лініями «театру корифеїв». «А театр корифеїв, – пише А. Драк, – при всій розмаїтості палітри, несхожості, своєрідності яскравих індивідуальностей був театром чітко окресленої художньої форми, мав свої канони, образну мову, сценічні тропи, жанри й стилістичні відмінності. Це не були застигли форми, вони розвивалися, видозмінювалися, протягом десятиріч український класичний театр пройшов шлях від своєрідного народного театру масок, рясно оздобленого етнографічним орнаментом, до театру, напоєного соками самого життя, населеного повнокровними, складними, психологічно тонко змальованими людськими характерами»⁶⁰.

Царська цензура, яка вимагала адекватності виголошеного на сцені тексту з писаним текстом у цензурованому примірнику, спричинилась певною мірою до того, що в українському театрі ХХ ст. запанувало цілковите пошанування передусім драматургії. Оскільки ж у багатьох випадках режисерами вистав були самі ж драматурги (М. Кропивницький, М. Старицький, частково І. Карпенко-Карий, який був присутній на репетиціях М. Садовського і П. Саксаганського, отже, міг давати якісь поради та ін.), то така адекватність тексту й сценічного його «прочитання» була гарантована. Це першопрочитання ставало «канонічним» і для інших труп, у яких вистави цих самих п'єс відрізнялися одна від одної хіба що індивідуальними акторськими манерами. «Драматургія була тим формоутворюючим фактором, який обумовлював естетику театру корифеїв. Провідними, домінуючими жанрами її були мелодрама, оперета (комічна опера, водевіль). Культивувалась героїко-романтична драма. Музичний компонент набував у них особливої ваги, тому український національний театр розвивався як театр синкретичний, музично-драматичний»⁶¹.

Звісно, усі дослідники історії українського класичного театру ХІХ ст. сходилися і сходяться на думці, що цей театр був не тільки нашим національним багатством, а й нерідко ставав прихистком усіляких пройдисвітів і нездар, які,

⁵⁹ Драк А. Спадщина, яку ми так і не досягнули // Український театр. – 1994. – № 1. – С. 6–7.

⁶⁰ Там само. – С. 8.

⁶¹ Там само.

прикриваючись національною специфікою, профанували українське сценічне мистецтво, доводячи його до абсурду. Але, на щастя, не ці тенденції були визначальними. Завдяки зусиллям найвидатніших діячів – «корифеїв» український театр останніх двох десятиріч XIX ст. переживав період свого тріумфу.

Діяльність мандрівних українських професіональних труп проходила на тлі російських професіональних мандрівних труп і постійних муніципальних театрів, які дуже часто підтримувалися коштами місцевої влади. Такими були передусім російські оперні трупи в Києві й Харкові, італійська опера в Одесі. Але й драматичні російські трупи в українських містах нерідко мали владну фінансову підтримку. Деякі з них, як-от Київське товариство драматичних артистів під керівництвом М. Соловцова, що переїхало до Києва 1891 р. з Москви, дуже скоро здобуло репутацію високохудожньої драматичної трупи. Це товариство навіть після смерті керівника (1902) продовжувало свою діяльність і в XX ст. – до 1919 р. За своїм мистецьким рівнем воно конкурувало з імператорськими театрами Петербурга і Москви, змагалось й з новоствореним 1898 р. Московським художнім театром. Ясна річ, умови для творчої праці були не до порівняння на користь російських труп, які, однак, як провінційні, залишилися на маргінесах історії російського театру. Найкращі ж українські мандрівні трупи ввійшли до історії не тільки як національні надбання українського народу, а і як непересічні явища тодішнього всеросійського театрального процесу.

«Корифеї української сцени» не втрачали надії на створення українського постійного театру. Зважаючи на найбільшу прихильність до українських мандрівних труп Одеської міської управи, з клопотанням до неї про дозвіл на відкриття в Одесі (у приміщенні так званої міської аудиторії, постійними відвідувачами якої були мешканці околиць Одеси – робітники, ремісники, спроторизовані селяни) на базі власної трупи постійного українського театру звернувся в 1897 р. найавторитетніший для адміністрації Одеси український театральний діяч М. Кропивницький, але відповідь отримав негативну.

Український театр у Російській імперії хоча й переходив з XIX століття до століття XX на правах безправного мандрівного театру, але з великими творчими досягненнями, з власним мистецьким обличчям в колі інших слов'янських, і взагалі європейських національних театрів.

Творці, сучасники та історики українського театру 80–90-х років XIX ст. розуміли його історичну місію не тільки в мистецькому, а й у політичному житті під'ярменої України. У час обмеження українського друку і мистецтва, заборони української освіти й науки саме театр узяв на себе місію пропаганди рідного слова, пісні, танцю серед широких кіл громадськості, хоч прямого доступу до українського села, на жаль, не мав (село жилося аматорськими виставами, які іноді там з'являлися). І все ж таки цей театр був подвижником і робив усе можливе в тогочасних політичних умовах, позначених гнобленням національної культури з боку російського царизму. Зерна, посіяні цим театром, проросли на ґрунті XX ст.

IV.2. Інші театральні трупи. Неоціненна заслуга М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Садовського по-

лягає в тому, що вони правильно зрозуміли надрілі культурні потреби тогочасного суспільства і віддали свої здібності на створення театру міцних організаційно-творчих засад, високої майстерності, демократичних ідей. У цій справі вони мали однодумців та послідовників.

Після виходу циркуляра 1881 р. з'являються десятки українських труп. Деякі російськомовні трупи – О. Василенка, М. Василенка⁶², А. Соколова, О. Лавровської, О. Ленської – переключилися переважно на український репертуар і почали називатися «російсько-малоросійськими».

У 1882 р. М. Кропивницький організував великий і міцний творчий колектив українських акторів, з якого в середині 1880-х років утворилося чотири окремі трупи (М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського), з яких у свою чергу вийшли актори, що в 1890–1900-х роках організували нові трупи, – М. Пономаренко, В. Грицай, М. Васильєв-Святошенко, О. Суслов, В. Потапенко, Л. Манько, І. Дворниченко, Ю. Косиненко, К. Ванченко-Писанецький, М. Ярошенко, Ф. Рудиков, Д. Гайдамака, С. Глазуненко, О. Ратмирова, Й. Португалов, І. Мороз та ін. Крім того, виникали нові колективи, очолювані здебільшого акторами різних інших труп та учасниками аматорських гуртків. Особливого поширення українські трупи набули наприкінці 1880-х років. Із середини 1890-х років і далі їх діяло одночасно не менше 25–30. Майже половина з них існувала 10–20 років, а решта виникала і зникла майже щороку⁶³.

Раптову появу такої кількості труп і тенденцію до подальшого їх зростання сучасники пояснювали тим, що пішла «мода» на український театр, яку антрепренери використовують для наживи.

Таке пояснення було поверховим і не розкривало глибшої причини цього явища. Перше захоплення новиною минуло, а кількість труп не зменшувалась. Лави видатних акторів поповнювалися, досвід сценічної майстерності та організаційних основ кращих колективів поширювався, вистави, як і раніше, гаряче сприймалися масовим глядачем. Що ж до «наживи», то хоча керівники товариств мали, звичайно, більшу частку від загальної касової виручки, їхня діяльність супроводжувалася частіше фінансовим крахом, ніж збагаченням. Лише ті з них, що писали п'єси і одержували авторський гонорар за їх постановки, так-сяк зводили кінці з кінцями. Бували також випадки просто нечесного ведення справи, але ними не можна характеризувати явище в цілому.

Приречені на постійні мандри, абсолютно не забезпечені матеріально, українські трупи шукали заробітку по всій території Російської імперії. Мандруючи по місцях, де до того ніколи не бачили українського театру, а іноді взагалі не знали, що таке театр, ці трупи знайомили глядача з класичною

⁶² Справжнє прізвище Василенків – Олександра Миколайовича та Миколи Васильовича – Васильєви-Десятинникови.

⁶³ За період 1880–1895 років у пресі найчастіше подавали відомості про такі трупи: М. Кропивницького, М. Старицького, П. Саксаганського, М. Садовського, П. Мирова-Бедюха, Г. Деркача, Л. Лучицького, М. Пономаренка, Й. Скорбинського, В. Захаренка, Й. Захарченка, К. Мирославського, О. Матусіна, Г. Гаєвського, В. Потапенка, О. Сулова і О. Суходольського, М. Василенка-Десятинникова, О. Василенка, І. Мороза, М. Витвицького, К. Галицького, Л. Манька, В. Грицай, М. Васильєва-Святошенка, І. Дворниченка, П. Українця, І. Райського, І. Науменка.

та тогочасною українською драматургією. Мізерні касові збори від вистав, що на три чверті відвідувалися робочим людом, дрібними службовцями невеликих міст і селищ та приїжджими на ярмарки селянами, компенсувалися щирим співчуттям цього глядача до народного життя, показаного зі сцени. Українські театральні трупи сіяли зерна громадської свідомості й освіти, прищеплювали смак до сценічного мистецтва.

Зростання українського театального мистецтва було не лише кількісним. За останні два десятиріччя XIX ст. відбулася велика еволюція його художньо-творчих та організаційних засад. Прем'єрство окремих акторів поступалося перед ансамблевим виконанням. Покладання акторів на природні здібності й виконання «нутром» замінювалося переконанням у потребі професійної майстерності. Удосконалювалася акторська майстерність і режисура. Невеликим колективам з 8–15 осіб сімейного або напівсімейного складу протиставлялися трупи із 30–60 осіб, по можливості укомплектовані зі здібних акторів та міцних вокальних і хореографічних груп. Практика ставити п'єси після однієї-двох «проб» замінювалася тенденцією до серйозної репетиційної підготовки впродовж двох-чотирьох тижнів з детальним опрацюванням усіх компонентів вистави – акторського виконання, масових сцен, хору, танців, музичного та художнього оформлення і намаганням представити все це як суцільний мистецький твір. Атмосфера богеми в побуті та роботі труп витіснялась усвідомлюваною потребою творчої та організаційної дисципліни. До театального процесу долучалося дедалі більше прогресивної інтелігенції, що позитивно позначилося на підвищенні загального рівня театального мистецтва.

Ці завоювання здобувалися в умовах нескінченних адміністративних обмежень, абсолютної несприятливості злиденного мандрівного існування дрібних провінційних труп, за відсутності театральних навчальних закладів, відповідної літератури і навіть кваліфікованої допомоги з боку періодичної преси. Крім того, у театальному процесі відбувалася невпинна боротьба за збереження та розвиток високих ідеалів і реалістичних традицій, проти безідейності й рутини ремісництва.

Актори і глядачі найбільших міст України (Києва, Харкова, Одеси, Єлисаветграда) у 70–80-х роках добре знали знаменитих російських акторів – М. Рибаківа, М. Милославського, М. Іванова-Козельського, В. Андрєєва-Бурлака та ін. У них навчалася сценічного мистецтва ціле покоління їхніх наступників. З тогочасних російських труп в український театр прийшло чимало професійно підготовлених і обдарованих акторів (І. В. Загорський, І. О. Загорський, І. Бурлак, А. Переверзєва, Г. Тімаєва та ін.). Чималу частку становили й учасники аматорських гуртків – невичерпного джерела самобутніх талантів. Але були й такі актори або невеличкі професійні та аматорські колективи, які принесли із собою найпримітивніше уявлення про театр, вульгаризацію мистецтва, провінціалізм. Саме про такі трупи Т. Чернишова та О. Василенка⁶⁴ (1880–1881) згадував П. Саксаганський: «Обидві ці трупи були сімейного складу. В спектаклях

⁶⁴ О. Василенко все життя присвятив театрові. Здібний актор на драматичні та характерні ролі, він був антрепренером, писав п'єси («Кругла сирота», «Маруся Кочубей і Мазепа», «У черкеській неволі» та ін.), а в 1917 р., коли йому було вже 85 років, служив у театрі адміністратором і касиром.

брали участь батько, мати, два-три сини, дві-три дочки і декілька чужих сторонніх людей, що вступали в склад трупи “на виучку” і були на “хазяйських харчах і квартири”... Грالی вони без спеціальної підготовки, грали як-небудь, і головним завданням їх було смішити публіку самими немистецькими засобами. Особливо грубо і ненатурально грали вони ролі селян»⁶⁵.

Подібні трупи існували і впродовж наступних років.

У 1880-х роках актор російських провінційних труп Л. Аведіков, організувавши власне товариство, поступово вводив до його репертуару українські п'єси й нарешті оголосив свою трупу українською, або, як тоді називали, «русско-малорусской». У трупу, що налічувала 10–15 осіб, набирали всіх, хто хотів, без вимог і гарантій. Щодо трупи як колективу керівник також не брав на себе жодних зобов'язань. Усе, що належало акторам, їм роздавали після кожної вистави. На ці гроші актор мусив існувати, переїздити в призначене для подальших виступів місто, перевозити багаж. Покинути трупу актор міг коли й де йому заманеться. «Актори цієї трупи, – згадує один з тимчасових її членів Л. Сабінін, – мали вигляд мандруючих циган, настільки вони були обшарпані і обдерті»⁶⁶.

Грали в трупі хто як міг. Сам Аведіков, здібний від природи актор на амплу коміків-резонерів, не визнавав будь-якої акторської школи та сценічної техніки і віддавав перевагу грі «нутром». Українську мову він знав погано. Як хазяїн трупи, грав сам, що заманеться, і дозволяв вибирати ролі своїй дружині-прем'єрші.

У трупі Г. Гаєвського (1890-і р.), що складалася з членів його сім'ї і двох-трьох аматорів, кожний грав по дві-три ролі; ролі дорослих часто-густо виконували підлітки, ролі чоловіків – жінки. На всю трупу був один козацький костюм, декорацій і реквізиту не було.

Абсолютним нехтуванням елементарних театральних норм відзначалася на початку свого існування трупа Й. Скорбинського⁶⁷. Зазначивши, що трупа має кілька виконавців (безперечно, здібних), автор статті, уміщеної в «Елисаветградском вестнике», цілком слушно зауважив, що «п. Скорбинський, режисер і керівник, сам дає своїм співробітникам поганий приклад. <...> Він не знає ролі і йде завжди за суфлером... Він не прагне грати рівно, а думає взяти недоречним наголошенням і форсуванням... Під час дії не годиться гримасами і кашиканням перемовлятися з іншими лицедіями – це неповага до публіки. “Невільник” не може мати на руці золотого персня з блискучим каменем – це ігнорування азбучних правил сценічного мистецтва. “Оксані” режисер повинен пояснити, що їй не личить робити “благородні” міни, співати, як співають в оперетці, кричати в драматичних місцях, як кричати у балаганах, істерично ридати, як в інститутах. Незнання ролей, небалість, неакуратність, бажання аби тільки обдурити публіку, а не задовольнити її, – усе це свідчить про те, що сам артист нехтує своїм талантом і дивиться надто легковажно як на завдання свого мистецтва, так і на свою майбутню кар'єру. Судячи з двох спектаклів, п. Скорбинський і кілька жінок в його трупі не без хисту, але таким ставленням

⁶⁵ П. К. Саксаганський. Статті і спогади про корифея української сцени. – К., 1939. – С. 13.

⁶⁶ Сабінін Л. 45 років на сцені. – К., 1937. – С. 40.

⁶⁷ Надалі мистецька вимогливість у трупі значно зростає, і в 1890-х роках про неї трапляються в пресі досить позитивні відгуки.

до своєї справи вони самі собі заступають шлях вперед. Хочете заслужити увагу – вчіться, трудіться й працюйте»⁶⁸.

На чолі труп стояли переважно віддані театральному мистецтву актори, які поєднували свою сценічну діяльність з адміністративними функціями. Серед керівників і акторів були люди з різними здібностями та уподобаннями, а головне – мали різну освіту і культурний рівень, і це не могло не позначитися на їхній діяльності.

Так, до фанатично відданих театру людей належав Людвик (Лукаш) Тимофійович Лучицький (1840–1932) – актор і керівник невеличкої трупи. З вісімнадцяти років він працював реквізитором, бутафором, декоратором і піротехніком, а згодом – співаком і танцюристом Житомирського російсько-польсько-українського театру. У 1870-х роках Л. Лучицький служив актором і обер-машиністом Київського оперного театру, де познайомився зі М. Старицьким і М. Лисенком під час постановки «Різдвяної ночі» в 1874 р., в оформленні якої брав безпосередню участь.

У 1888 р. він створив власну трупу, що складалася переважно із членів його родини – дружини Ю. Ігнат'євої, синів, дочок, невісток та зятів. У трупі перебувало чимало здібних акторів, з-поміж яких особливу увагу привертає актор В. Чубатий (Калішевський). Колоритний образ його увічнений І. Репіним у картинах «Запорозжці» (козак з перев'язаною головою) та «Січовик на варті». В. Чубатий певний час працював у М. Кропивницького; про нього писали, що він чудово копіює свого патрона.

До хору входило кілька співаків – вихованців відомого на той час диригента Я. Калішевського; керував хором кваліфікований диригент В. Нікітін. Л. Лучицький мав безсумнівний акторський хист, що найяскравіше проявлявся в буфонно-естрадному жанрі. Він знав секрети механіки сцени, дивовижних перетворень, ефектів і десятків засобів розважати публіку.

Культурна обмеженість самого Л. Лучицького та рівень інтересів ярмаркового глядача, з яким найчастіше йому доводилося зустрічатись, затримали розвиток таланту актора десь на межі між мистецтвом балагана і художнього реалістичного театру. Потяг до традицій балагана особливо проявлявся, коли він виступав зі складеними ним самим гумористичними та сатиричними оповіданнями, куплетами й піснями⁶⁹. Децю примітивні за формою, але пройняті народним гумором, влучними життєвими спостереженнями, ці твори знаходили вдячних слухачів. Важкуваті, а іноді й фривольні жарти й дотепи змінювалися в них злим висміюванням тогочасних порядків. Виконання деяких сатиричних куплетів цензура забороняла. Серед таких творів були, наприклад, «Земці», де, за висновком Головного управління у справах друку, «висловлюється в найбрутальнішій формі глум над земством взагалі, яке допускає, що замість шкіл відкривають корчми, які потопають у багні, діти пасуться разом із свиньми, а самі земці ждуть царства небесного»⁷⁰.

⁶⁸ Елисаветградский вестник. – 1889. – 5 октяб.

⁶⁹ Збірка творів Л. Лучицького вийшла в Києві в 1891 р. під назвою «Торбина реготу». Сцени и рассказы из малорусского быта для театра и семейного чтения. Соч. малорусского артиста, куплетиста и рассказчика Луки Тимофеевича Лучицкого.

⁷⁰ ЦДІАЛ. – Ф. 776, оп. 25, спр. 3–1, 1885 р., арк. 15.

Балаганність текстового матеріалу доповнювалася гротескними прийомами гри, а також шаржованим гримом і одягом: «непомірно величезні червоний ніс і вуса; в зубах люлька, в руках батіг, свита з відлогою, брудна сорочка, широченні штани, вивалені у дьоготь і болото, і величезні шкапові чоботи»⁷¹.

Творче обличчя трупі Л. Лучицького визначалося скоріше еклектичністю, ніж певним мистецьким напрямом. У ній співіснували довільно поєднані елементи різних театральних жанрів із сумішшю прийомів гри. Правильно підмічені та реалістично передані життєві риси явищ і образів чергувалися з балаганною гротескністю, справжня художня гра – з ремісництвом низького гатунку. Такий стан був характерний для багатьох менших труп, головним чином, унаслідок слабкої режисури, випадкового складу акторів та їхнього низького культурного рівня.

Переборюючи неймовірно труднощі та злидні, Л. Лучицький мандрував з трупою по таких закутках, які навіть на карті не значилися. Виступали в заїздах по ярмарках, у порожніх амбарах і складах; об'їздили Україну, Бессарабію, Польщу, Білорусію, Дон, Кавказ, Закаспій, Туркестан, Урал, Сибір, Поволжя. До репертуару входили «Назар Стодоля», «Сватання на Гончарівці», «Жертва за жертву» (В. Дяченка), «Бувальщина», «Наталка Полтавка», «Шельменкоденщик», «Тарас Бульба», «По ревізії», «Дай серцю волю...».

На початку 1900 р. трупу очолив син Л. Лучицького – Борис Оршанов, а впродовж 1909–1914 років керівництво з ним поділяв його брат Володимир Данченко. Кількість акторів зростає з 10–15 осіб до 50–60. Театральне майно (декорації, реквізит, гардероб), що раніше вміщалося на двох підводах, займало вже три вагони. У репертуарі налічувалося близько 100 назв, тобто до нього входили майже всі дозволені тоді п'єси. У виставах стала відчутнішою режисерська проробка і загальна злагоженість. Трупа мала значний художній успіх у таких великих містах, як Херсон, Новоросійськ, Кишинів, Ялта та ін. У пресі її ставили на одне з перших місць серед інших українських труп. Виставами трупи цікавились інтелігенція і студентство.

Виховані на зразках гри кращих тогочасних акторів, що працювали й гастролювали в трупі (поміж гастролерів була й М. Заньковецька), обдаровані діти Лучицьких – Борис Оршанов, Володимир Данченко (згодом – заслужений артист УРСР), Олександр Палієнко, Деоніза Ковальська і Катерина Лучицька посідали провідне місце не лише у «своїй» трупі, а й у таких великих і міцних колективах, як трупа П. Мирова-Бедюха, О. Суходольського, І. Сагатовського, а після 1917 р. – у державних радянських театрах.

Акторська й режисерська майстерність через відсутність спеціальних навчальних закладів передавалася лише через досвід видатних акторів. Найблагодотворнішим був вплив М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької. Спільна робота із цими майстрами тогочасного театального мистецтва перетворювалась у справжню мистецьку школу. Крім педагогічної роботи у власних трупах, більшість цих діячів ширила свій досвід безпосередньо під час гастролей в інших колективах. Однак їхні гастролі стали частішими вже в 1900-х роках, а у 1880–1890-х роках основна робота з обміну знаннями проводилася шля-

⁷¹ Ванченко К. Спогади українського лицедія // Червоний шлях. – 1928. – № 9–10. – С. 231.

хом практичної виучки сценічної молоді безпосередньо в процесі творчої діяльності труп.

Завдяки безперервному рухові акторського складу із трупи в трупу ширилися кращі зразки реалістичної майстерності, що сприяли зростанню мистецького рівня окремих акторів і цілих колективів. Так, наприклад, у постановках трупи під керівництвом і режисурою В. Захаренка вся увага зосереджувалась на тому, щоб актори «тримали тон». Мовилося про подачу тексту якнайголосніше. Жодного заглиблення в психологію персонажа, жодної характеристики для правильного виконання ролі, жодних роздумів над ідеєю п'єси. Більшість вистав відзначалася недбалістю – актори грали, хто як хотів. Сам Захаренко майже ніколи ролі не знав, тому текст п'єс перекручувався, допускалися безглузді дотепи. Картина значно змінилася з приходом І. Загорського, актора трупи М. Садовського, який не лише сам був зразком майстерності, але й навчав молодь трупи методів роботи, здобутих ним від М. Кропивницького і М. Садовського, вимагав створення атмосфери суворої вимогливості в ставленні до мистецтва.

З 1890-х років дедалі відчутніше виявляється тенденція до театру ансамблевого, зростає роль режисера. У зв'язку із цим поширюється вплив методів роботи, запроваджених у таких зразкових колективах, як трупа М. Кропивницького. Головними провідниками таких методів були групи акторів, що відокремлювалися від цих труп. Відокремлені групи необов'язково давали початок сталим колективам, не завжди були життєздатними, проте спільна робота з акторами, вихованими в атмосфері високих вимог, проклала шлях до наслідування їхніх творчих принципів.

У 1890 р. від трупи М. Кропивницького відокремилося 15 акторів, які заснували нове товариство із 30 осіб під керівництвом М. Васильєва-Святошенка⁷² і режисурою В. Потапенка⁷³.

⁷² Васильєв-Святошенко Матвій Тимофійович (1863–1961) походив з артистичної сім'ї (його батько і старший брат були музикантами в театрі). Не здобувши систематичної мистецької освіти, він з дитинства брав участь у виставах, пройшов п'ятирічну практичну школу в німецькому оркестрі братів Гох, працював валторністом в італійській опері, що мандрувала по Росії, а десь із сімнадцяти років був диригентом у російських трупах. У 1881 р., під впливом зустрічі з М. Кропивницьким та М. Садовським, М. Васильєв скомпонував і оркестрував музику до «Наталки Полтавки» (клавір був виданий у 1886 р.). З 1885 р. він своє життя цілком присвятив українському театрові й керував музичною частиною в трупах М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського, Г. Деркача, Л. Сабініна та ін. Сучасники високо цінували М. Васильєва як кваліфікованого та вимогливого диригента й композитора. Він добре знав специфіку й можливості українського театру і вмів музично оформити виставу відповідно до характеру п'єси та задуму режисера. Його музика й аранжировка були нескладними та доступними для виконання. Найпоширенішою серед українських труп була музика М. Васильєва до «Наталки Полтавки», «Циганки Ази», «Запорозького кладу». У виконанні творів М. Лисенка, К. Стеценка та інших композиторів М. Васильєв строго дотримувався оригіналів партитури. У радянський час він тривалий час працював і закінчив свою діяльність у Чернігівському театрі ім. Т. Г. Шевченка. За видатні заслуги в галузі мистецтва М. Васильєв був удостоєний почесного звання заслуженого діяча мистецтв УРСР.

⁷³ Потапенко В'ячеслав Опанасович (1863–1942) – актор трупи М. Кропивницького, український письменник.

Відібравши з уже граного репертуару такі вистави, як «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Дай серцю волю...», «Доки сонце зійде...», «Невольник», «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Ой не ходи, Грицю...» М. Старицького, «Нещасне кохання» Манька та кілька українських і російських водевілів, трупа давала вистави в Ромнах, Гомелі, Могильові, Мінську, Гродно, Смоленську. У відгуках на вистави найбільше уваги приділялось ансамблю і старанності в постановці п'єс, тобто основам, що їх половина акторського складу засвоїла ще в трупі М. Кропивницького. Актори-початківці, а також ті, що прийшли з інших труп, мали перед собою зразки працьовитості, копіткої роботи над роллю в особі прем'єрші трупи Л. Ліницької, акторів – В. Потапенка, К. Підвисоцького та ін. У їхньому виконанні кожне слово йшло від серця, а вся роль була заздалегідь продумана, опрацьована й відшліфована до найменших деталей.

Трупа проіснувала лише один сезон. Для тривалішої роботи вона не мала достатньо сильної режисури. Режисерського хисту В. Потапенка вистачало на відновлення колись поставлених М. Кропивницьким вистав, але він не міг задовольнити мистецьких запитів провідних акторів трупи в нових постановках. Таким чином, позитивна роль діяльності трупи з мистецького боку обмежилася поширенням досвіду та серйозного, свідомого ставлення до сценічної творчості. Але й це було дуже важливо в той час, коли ще багато хто з акторів, покладаючись на натхнення, нехтував належною попередньою підготовкою.

Більших результатів у запровадженні досвіду зразкових труп (у цьому разі трупи М. Старицького) досягла трупа П. Мирова-Бедюха. Організована в 1888 р., вона спочатку була напіваматорським колективом невисокого мистецького рівня. Організатор і керівник трупи Петро Семенович Миров-Бедюх (помер у 1909 р.) у минулому – прикажчик, незмінний учасник українських аматорських вистав і актор російської трупи, був людиною досить обмеженого світогляду і посередніх сценічних здібностей, але до безтями закоханою в театр. Маючи безсумнівний адміністраторський талант, П. Миров-Бедюх зміг поставити справу так, що за кілька років трупа невідомо змінилася. У 1895 р. вона складалася із 70 осіб (разом з хором). Головні сили становили актори з трупи М. Старицького: Л. Манько, Є. Боярська, К. Ванченко-Писанецький, О. Віламова, а також сам П. Миров-Бедюх – актор на ролі любовників і простаків, А. Мирова – артистка на лірико-драматичні ролі, О. Ольгіна – переважно співачка (згодом одна з провідних актрис трупи О. Суходольського, Л. Сабініна), Г. Левченко – актор на драматичні ролі зі співами (тенор), Б. Оршанов – здібний актор на драматичні ролі. Режисером трупи в період її розквіту був Костянтин Іполитович Ванченко-Писанецький. На українську сцену К. Ванченко прийшов з російської провінційної трупи. За сім років перебування в трупі М. Старицького (з 1883 до 1890 р.) він виявив себе обдарованим актором – виконавцем комедійних і характерних ролей. Ефектна зовнішність, красивий голос (низький баритон), уміння гримуватися, носити костюм, а головне – передавати характер персонажа, – усе це актор використовував для створення колоритних національних образів. Особливий успіх К. Ванченко-Писанецький мав у таких ролях, як Кабица («Чорноморці»), Карась («Запорожець за Дунаєм»), Винник («Утоплена»), циган («Сорочинський ярмарок»). Досвід адміністративно-організаційної

роботи (К. Ванченко-Писанецький був розпорядником у трупі Старицького) також став у пригоді в процесі формування й зміцнення трупи.

Певна школа, здобута цілою групою акторів у трупі М. Старицького, позначилася на загальному ансамблі, злагодженості постановок. Трупа П. Мирова-Бедюха, яка раніше їздила переважно по Сибіру і не наважувалася з'являтися там, де вже публіка бачила кращі українські трупи, у 1895 р. відвідала Москву й дістала визнання глядачів і критики.

Московські рецензенти писали, що трупа має чудовий ансамбль, що костюми, аксесуари заслуговують на цілковите схвалення. Хори, чоловічий і жіночий, відзначаються повнозвучністю й свіжістю окремих голосів, народні сцени дихають життям. У трупі справді йшлося про серйозну творчу працю. Через три роки у відгуках про вистави знову підкреслюється чудовий ансамбль, легкість, вільність у виконанні і виразність масових сцен, чим так уславився театр М. Старицького. «Глядач забуває, що він у театрі, йому здається, що він спостерігає саме життя. Народні маси живуть на сцені, хвилюються, рухаються, анітрохи не скидаючись на більшість наших оперних хорів, що тупцюють на місці й автоматично вимахують руками... Голоси свіжі, здорові й симпатичні за тембром. Злагодженість досить великого (40 осіб) хору з капельмейстерською паличкою⁷⁴ цілковита»⁷⁵.

У цій самій рецензії звертається увага на «чудові, з смаком, а іноді й розкішно пошиті костюми». Як свідчать сучасники, костюми і реквізит виготовляли зі справжнього добротного матеріалу, взірці брали з картин І. Рєпіна, В. Маковського та музейних речей. Можливо, що в костюмах і взагалі в оформленні трупа іноді й не дотримувалася строгого добору аксесуарів, проте дбайливість та увага до оформлення вигідно виділяли її в порівнянні з випадковим і неохайним оформленням переважної більшості провінційних труп.

Колектив творчо зростав на репертуарі, який також мав багато спільного з репертуаром трупи М. Старицького. Виступи починалися, як правило, виставою «Назар Стодоля», далі йшли п'єси М. Старицького – «Не так склалося, як жадалося», «За двома зайцями», «Циганка Аза», Кропивницького – «Дай серцю волю...» і неодмінні для всіх українських труп – «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» та ін.

Показовою щодо якісних змін театру у 80–90-х роках XIX ст. є також трупа Г. Деркача.

Георгій Осипович Деркач⁷⁶ (1846–1900) – корнет Уманського уланського полку – наприкінці 1860-х років залишив військову кар'єру заради неспокоїного, сповненого випадковостей театрального життя. Два роки працював у Катеринославській російській трупі актором, потім став антрепренером спочатку російської, а із середини 1870-х років російсько-української трупи, з якою тоді ж побував у багатьох містах України, а також на Кавказі і в Москві. Вистави трупи Г. Деркача в 1870-х роках не виходили за межі звичайних українських вистав у російських трупах першої половини XIX ст., у яких успіх визначався, головним чином, проблісками акторського хисту. За від-

⁷⁴ Диригував хором Ф. Пастухов.

⁷⁵ Театрал. – М., 1898. – № 152. – С. 107.

⁷⁶ На сцені виступав ще під псевдонімом Любимов або Любимов-Деркач.

гуком петербурзької газети «Речь»⁷⁷, оперетки українські йшли жваво, особливо відзначали гру Попової-Грозної⁷⁸ в «Москалі-чарівнику».

У 1882 р. трупа Г. Деркача відновила свою діяльність і не припиняла її до 1900 р. Про те, як було зібрано нову трупу, Г. Деркач розповідав: «Тоді якраз був піст і з'їзд руських акторів у Москві, я між ними винайшов уміючих абияк балакати по-українськи і почав вистави у Москві в “Скоморосі”⁷⁹, граючи разом з руською трупкою і, справді, – заробив добре. А там вже з тією трупкою почав мандрівку по Деяким невеличким городам Росії і теж мав добрий грошовий зиск»⁸⁰. Щодо «грошового зиску» трупа Г. Деркача, як і багато інших українських і взагалі провінційних труп, цілком залежала від зборів. Часом актори зовсім не одержували грошей і, бувало, голодували. Трупа була заснована на засадах товариства, що складалося з кількох членів або тільки із самого Г. Деркача та його дружини. Для добування коштів Г. Деркач навіть держав шинок (це було в Кутаїсі ще в ранні роки його діяльності, але славу корчмаря він придбав собі на все життя), запрошував на виступи циганський хор або розплачувався з трупкою грішми, виграними в карти.

Згодом трупа виросла до 60 осіб. Більшість її становив добре дібраний хор. До своєї трупи Г. Деркач залучав здібних акторів, але міцного ансамблю не домагався, легко мирився з плінністю акторів і взагалі у своїх заходах не виходив за межі вузькопрактичних завдань. Постійними членами трупи були в основному численні родичі дружини Г. Деркача – Г. Петраківської, виконавиці характерних і комедійних ролей. На афішах трупи промайнуло чимало відомих імен і поміж них російських акторів – Ф. Горева, О. Правдіна, О. Глами-Мещерської та ін.

Г. Деркач не встановлював суворого поділу на ранги і давав змогу кожному проявити себе в різних ролях. Це й було однією з причин того, що актори охоче йшли до нього. Робота в групі, особливо початківцям, давала на деякий час практичну користь для розробки акторської техніки, а коли крила підросли, актори шукали ширшої дороги.

Відомо, що, залучаючи до хору найкращих співаків з молоді, Г. Деркач у 1890 р. прийняв до своєї трупи Ф. Шаляпіна, тоді ще 18-річного юнака.

Сам Г. Деркач – комедійний актор зі схильністю до буфонади і непоганий співак (бас) – мав значний успіх у глядачів. Сучасники порівнювали його з відомим актором московського Малого театру В. Живокіні.

Репертуар трупи Г. Деркача в 1880-х роках і на початку 1990-х років мало відрізнявся від репертуару зразкових на той час труп М. Кропивницького і М. Старицького. Так, до Москви в 1890 р. після поїздки по Сибіру, Уралу, Кавказу і Центральній Росії трупа привезла такі вистави, як «Ой не ходи, Гризку», «Назар Стодоля», «Хто ляється, той кається», «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Сватання на

⁷⁷ Речь. – 1876. – 23 марта.

⁷⁸ Попова-Грозная, яка так сподобалася глядачам, була справді здібною актрисою. Вона й надалі не покинула української сцени і у 80–90-х. роках XIX ст. її ім'я згадується серед кращих сил невеличких труп.

⁷⁹ У 1882–1883 роках під назвою «Скоморох» виступала трупа Лентовського в приміщенні цирку Гінке.

⁸⁰ Ванченко К. Спогади українського лицедія. – С. 226.

Гончарівці». Московський рецензент писав: «Хори і танці віяли справжньою Малоросією, п'єси, виконувані трупою, такі ж прості, але симпатичні істинно народні п'єси, які й раніше були в репертуарі малоросійських труп... Свіжим струменем повіяло на нас від цих малоросійських спектаклів серед вистав народного театру, що збочив з істинного шляху...» [ідеться про московський театр «Скоморох». – *Є. Хлібцевич*] ⁸¹.

На початку свого існування трупа майже не виступала в тих містах, де її могли порівнювати з іншими українськими трупами.

Але при порівнянні виконання тих самих п'єс у трупах М. Кропивницького або М. Старицького, які, за твердженням газет, привчили до особливої вимогливості щодо «малоросійських труп», одразу була помічена велика різниця, передусім у недостатньому рівні акторської та режисерської культури. Усі постановки свідчили про те, що в трупі відсутня керівна рука режисера, яка б «вміла дати кожній речі, кожній події відповідну їй форму, показати на очі глядачів справжню етнографічну виставу, починаючи від убрання, мови, пісні и до виконання самих ролей» ⁸². Такі речі, як стеаринові свічки на вечорницях в «Назарі Стодолі» або різноманітний одяг для селян з однієї місцевості чи розмова на різних діалектах, порушували історичну і життєву правду. Частина акторів відзначалася природністю виконання, інші збивалися на фальшивий тон. Про актора Іваненка Ф. Шалаян через багато років згадував: «Грав він чудово, так правдиво, так щиро, що я майже завжди плакав від якоїсь незрозумілої радості. Особливо розчулювало мене, коли він у “Невольниках” співав: “Ой зішла зоря та вечерова”» ⁸³. Вистави йшли нерівно. Побувавши на спектаклі «Ой не ходи, Грицю», А. Кримський спостеріг, що О. Світлова (Маруся), Антонов (Хома), Нелідов (Гриць) у грі проявляють помітний драматизм, який справляє добре враження, і тут же пожалкував, що ці актори пересаджують у руках і допускають сильну декламацію, яка порушує природність. У виставі «Тарас Бульба» виконавець ролі Тараса Базаров грав з афектацією і манірністю класицистичної трагедії, Г. Решетников зображував Андрія, як у сентиментальній мелодрамі, а Д. Марченко в ролі Янкеля вдавався до фортелів, гідних хіба що ярмаркового балагана. Акторам явно бракувало школи, яка б навчила їх послідовного розкриття образу і всієї вистави в єдиному художньому ключі.

У 1892 р. Г. Деркач запросив до трупи Л. Манька і Є. Боярьську, а з осені 1893 р. до її складу ввійшли Є. Зарницька, Ю. Шостаківська, М. Маньківська, Д. Гайдамака, І. В. Загорський, С. Глазуненко, Ю. Косиненко. Усі вони, крім неабиякого таланту, мали за плечима школу високої майстерності, здобуту під безпосереднім керівництвом М. Кропивницького та М. Старицького. Саме завдяки цим акторам про трупу заговорили як про одну з кращих. Окрилений успіхом Г. Деркач вирішив повезти трупу до Франції, з якою тоді (у 1893 р.) Росія вступила в політичний союз.

Для закордонних гастролей було вибрано «Наталку Полтавку» і «Назара Стодолю». Вистави підготували старанно. Виготовили нові, за малюнками художників і етнографічно відповідні, костюми, декорації, бутафорию.

⁸¹ Артист. – М., 1891. – № 12. – С. 160.

⁸² Зоря. – Л., 1892. – Чис. 13. – С. 280.

⁸³ *Шалаян Ф. И.* Страницы моей жизни. – К., 1958. – С. 121.

Симпатії парижан були завойовані з першого ж виступу. Кілька французьких газет присвятили українській трупі позитивні замітки та рекомендували публіці відвідувати вистави. Французьким глядачам найбільше сподобалася щирість і своєрідна поезія українського народного життя, пісня і танці. Газета «Figaro» повідомляла про захоплення глядачів від «Наталки Полтавки», від повної життя оригінальної постановки на сцені, чудових танців, музики. Присутня на виставі французька письменниця Адан була так зачарована сюжетом п'єси, що аж скрикнула: «Ось в чому сила та величність слов'янського характеру! Шляхетна душа і добре серце наших співників можуть бути для нас прикладом»⁸⁴. Газета «Новое время» в кореспонденції з Парижа розповідала: «Артисти і режисер зробили з свого боку все можливе»⁸⁵. Декорації, обстановка, костюми вельми приємні, свіжі, дбайливо виготовлені»⁸⁶. Хори дуже гарні, великі (у трупі понад 70 осіб), із свіжими голосами»⁸⁷. Все це було далеким від тих пародій на “російське”, які ми звикли бачити тут в останні роки, і мало вигляд дуже характерний і приємний. Грала “Наталку Полтавку”, і гра виявилась простою, без претензій і дуже талановитою. Г. Деркач у ролі старости [виборного. – *Ред.*], п. Петраківська (Горпина), Зарницька (Наталка), Косиненко в ролі писаря [взного. – *Ред.*], Глазуненко (Микола) – всі показали себе справжніми артистами. Особливо були захоплені в третьому акті хвацькими малоросійськими танцями, в яких відзначився п. Глазуненко, і веселими народними піснями. Остання картина мала надзвичайний успіх: співаків і танцюристів викликали по кілька разів і навіть змусили повторити народні танці»⁸⁸.

Відомий французький критик Ф. Сарсе, високо оцінивши всю виставу, особливо відзначив виконавицю головної ролі Є. Зарницьку, яка, за його словами, співала, як соловейко, і голос її був чистий, як кришталь»⁸⁹.

Не менший успіх мав і «Назар Стодоля».

На честь українських акторів французькі літературно-артистичні кола влаштували бенкет. Таке вшанування означало виняткову прихильність.

«Справи наші, – писала з Парижа Є. Зарницька, – у сценічному відношенні чудові – кращого прийому, кращих рецензій не треба. І все це, майте на увазі, від щирого серця, бо ми не були рекламовані, як тут прийнято, не було у нас ані клакерів, ані підкупленої преси»⁹⁰.

Отже, мистецтво українських акторів дістало визнання і за кордоном. Як найістотніші риси театральна критика і глядачі відзначили його народність, щирість і простоту реалістичного виконання, а також професійну зрілість. Але подорож трупи Г. Деркача по Франції⁹¹ з організаційного і матеріального

⁸⁴ Цит. за: Червоний шлях. – 1927. – № 4.

⁸⁵ Режисер О. Суслов.

⁸⁶ Декоратор Ян Степняков.

⁸⁷ Хормейстер О. Олексієнко (Домерщиков).

⁸⁸ Новое время. – 1893. – 6 декаб.

⁸⁹ Див. Суслов О. Подорож трупи Деркача до Парижа в 1894 р. «За сто літ». – 1927. – Кн. I. – С. 220–226.

⁹⁰ Лист Є. Зарницької до матері від 14(26).XII. 1893 р. // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва УРСР, № 35165.

⁹¹ З 1 по 26 грудня трупа Г. Деркача перебувала в Парижі, з 27 по 31 – у Бордо, з 27 січня – у Марселі, а звітти вирушила пароплавом до Батумі.

боку проходила невдало. Це сталося через цілковиту інертність російських офіціальних кіл, матеріальну незабезпеченість гастролей, численні організаційні помилки керівництва трупи, украй погано поставлену рекламу, недисциплінованість окремих акторів тощо.

У листопаді 1894 р. група провідних акторів трупи Г. Деркача, що повернулася з Франції, склала ядро товариства під керівництвом О. Суслова і О. Суходольського, а сам Г. Деркач зібрав нову трупу, з якою почав працювати на старих засадах. Серед акторів були В. Розсудов-Кулябко, режисер і актор з трупи М. Кропивницького, актори і режисери з трупи М. Старицького – Ю. Косиненко і К. Ванченко-Писанецький, здібні артистки, виконавиці драматичних ролей А. Войцехівська, О. Зініна, О. Ратмирова (останні дві ще й оперні співачки), досвідчений диригент М. Васильєв-Святошенко та багато інших. Окремі вистави досягали високого рівня художнього реалізму, а в деяких переважали грубий натуралізм і непристойне кривляння. Колективу бракувало творчої дисципліни. Репертуар добирався недбало. Кілька разів трупа майже розпадалась, потім відновлювалася в іншому складі і припинила існування в 1900 р., після смерті Г. Деркача.

Актори трупи, очоленої О. Сусловим та О. Суходольським, здебільшого це, зосібна, були учнями М. Кропивницького та М. Старицького: О. Сулов, Є. Зарницька, Н. Чарновська, О. Шатковський, А. Запорожець, Л. Круглякова, Г. Кохановська. Крім того, тут у різний час працювали Г. Затиркевич-Карпинська, Є. Боярська, Л. Манько, актор російської драми і оперети М. Северський, оперний співак Арцимович, молода співачка з трупи П. Сакаганського Ю. Росіна. Усього в трупі було 50 артистів і хористів.

Тон усієї справи задавали О. Сулов – розпорядник трупи, О. Суходольський – режисер та Є. Зарницька – прем'єра.

Онисим Зіновійович Сулов (справжнє прізвище – Резников, 1857–1929) вирізнявся з-поміж українських театральних діячів освіченістю і загальним високим культурним рівнем. Змолоду він проявляв інтерес до медицини (слухав лекції в Дерптському та Бернському університетах на медичному факультеті), був причетний до партії «Народна воля», відбув п'ятирічне заслання в Томській губернії (м. Каїнськ) і потрапив до списків неблагонадійних. Ще будучи учнем реального училища, виступав в аматорському гуртку, у якому деякі вистави ставив М. Кропивницький. Упродовж 1888–1892 років пройшов серйозну школу театального мистецтва в трупі М. Кропивницького. Поряд зі сценічною практикою О. Сулов набув ще й організаційного досвіду, виконуючи протягом чотирьох років адміністративні функції. До керівництва трупкою О. Сулов прийшов цілком кваліфікованим і досвідченим актором і розпорядником. Його акторські здібності найкраще проявилися в ролях комедійних і характерних: писаря Скубка («По ревізії»), Цокуля («Наймичка»), Карся («Запорожець за Дунаєм»), голови Явтуха («Майська ніч»).

Згодом, коли трупа Суслова і Суходольського розділилася на дві, О. Сулов, очоливши власну трупу, виявив ще й режисерські здібності.

Олексій Львович Суходольський (1863–1936) змалку почав працювати перукарем і гримером у театрі Бергоньє в Києві. За виступами в масових сценах і невеликих ролях настало серйозне зацікавлення театром і робота над відповідальними ролями. На формування художніх смаків та акторської майстер-

ності О. Суходольського мали вплив актори російської трупи, що працювала в театрі Бергоньє, особливо М. Іванов-Козельський. З 1891 р. О. Суходольський переходить на українську сцену, кілька місяців служить у М. Кропивницького, а в сезон 1893/1894 р. – у Г. Деркача. О. Суходольський набув доброї слави вмінням виконувати, головним чином, комедійні та характерні ролі з життєвою типовістю і сценічною мальовничістю. Поміж них були Сірко («За двома зайцями»), Храпко («Крути, та не перекручай»), Дранко («Пошилися у дурні»), Захар Лобода («Зайдиголова»), Хома («Ой не ходи, Грицю...»).

Тогочасна критика відзначала здатність О. Суходольського до перевтілення, до створення зовнішнього малюнка ролі засобами гриму, міміки і взагалі уважної розробки найдрібніших деталей ролі, а також розкриття характеру дійової особи.

Не щедрий на похвалу щодо українських акторів журнал «Театр и искусство» писав: «Це великий талант... У грі п. Суходольського видно велику вдумливість; це – актор розумний і в нього ніколи не можна помітити жодного шаржу»⁹².

Така характеристика підтверджувалася й доповнювалася багатьма іншими відгуками київських, одеських, харківських та московських рецензентів. Усі вони зазначали, що він (актор неабиякого таланту) виявляв велику любов до своєї справи, дбайливо ставився до будь-якої, навіть найменшої ролі.

Євфросинія Пилипівна Зарницька (справжнє прізвище – Азгуріді, 1867–1936) на час організації трупи вже була відома як талановита актриса, що здобула досвід під безпосереднім керівництвом М. Кропивницького за час перебування в його трупі в 1889–1893 роках. М. Кропивницький називав її не тільки справньою артисткою, а й художницею в театральному мистецтві. Не раз Є. Зарницьку порівнювали з М. Заньковецькою, проте ніколи їй не закидали копіювання. Виконання Є. Зарницької завжди визначалось оригінальністю, щирістю, емоціональністю і тонким розумінням ролі. Артистка володіла таємницею підкоряти глядача настроєві зображуваної нею особи, змушувала переживати разом з героїнею п'єси всі її радощі і печалі. Є. Зарницька створювала справжні художні образи в найрізноманітніших ролях: веселих та хитрих дівчат і молодичь – Васса («Ніч під Івана Купала»), Лукія («Зайдиголова»), Цвіркунка («Чорноморці»); комічних – Вустя («За двома зайцями»); драматичних – Галя, Аза («Циганка Аза»), Ярина («Невольник»), Наталя («Лимерівна»), Харитина («Наймичка»), Олена («Глитай, або ж Павук»); співочих – Оксана («Запорожець за Дунаєм»), Наталка («Наталка Полтавка»), Катерина («Катерина»). Є. Зарницька була також однією з перших виконавиць західноєвропейського опереткового репертуару в українських трупах: Серполетта («Корневильские колокола» Р. Планкетта), Христина («Продавець птиць» К. Целлера), Гейша («Гейша» С. Джонса) та ін.

Отже, у трупі були зосереджені талановиті й професійно підготовлені актори.

В організаційно-творчих методах роботи була схвалена орієнтація на такі колективи, як трупи М. Кропивницького, П. Саксаганського.

⁹² Театр и искусство. – Пб., 1897. – № 50. – С. 940.

Реорганізація колишньої трупи Г. Деркача почалася із введення елементарних, на перший погляд, правил, які докорінно змінили її обличчя. Передусім у роботі було встановлено чітку дисципліну. Рішуче викоринювалися будь-які чвари. Жодна вистава не випускалася без попередніх репетицій. Кожний спектакль проходив під суворим наглядом режисера. Усе було поставлено на службу творчим завданням.

Завдяки таким зусиллям трупа завоювала почесне місце серед інших українських труп. Кінець зимового сезону і все літо 1895 р., проведені на Кавказі, можна вважати періодом її становлення. Успішні виступи восени того ж року в Москві закріпили здобуті позиції. Улітку 1896 р. у Воронежі трупа О. Сулова і О. Суходольського більше місяця дає вистави одночасно з уславленою трупою М. Садовського. Той факт, що преса, маючи для порівняння такого сильного конкурента (у М. Садовського тоді працювали М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, І. В. Загорський, П. Карпенко, Ф. Левицький), позитивно оцінювала роботу трупи О. Сулова і О. Суходольського, свідчить про її силу.

При першому знайомленні з трупою насамперед підкреслювалось серйозне й сумлінне ставлення до справи. Бакинська газета «Каспій» писала із цього приводу: «Якщо небездарний актор працює над собою, якщо він відчуває, що він у своїй сфері і до того ж ще думає про те, чому взявся служити, то це вже робить йому честь»⁹³.

У Тифлісі, як писала Є. Зарницька, публіка, здивована таким ансамблем, працею і енергією, стала прихильно ставитися до трупи.

Тифлісі, які мали на той час оперу й оперету, спочатку недовіриливо позирали на афіші української трупи. Проте через кілька вистав перевага була на боці «малоросів». Слава про трупу розійшлася по всьому Закаспійському краю, її запрошували до себе представники Ашхабада, Самарканда та інших міст. Упродовж 1894–1898 років трупа побувала в найбільших містах Кавказу, Середньої Азії, Криму, Центральної Росії (Воронеж, Саратов, Орел, Твер), у Москві, Києві, Катеринославі, Єлисаветграді, тобто в тих містах, де глядачі вже не раз бачили українські трупи і могли їх порівнювати. Ці порівняння, як правило, були на користь трупи О. Сулова і О. Суходольського. Особливо вигідно трупа проявляла себе у виконанні п'єс, яким судилося ввійти до фонду класичної драматургії. При цьому як позитивну рису слід відзначити постійне прагнення трупи оздоровити і збагатити саме цими творами свій дуже строкатий репертуар. Так, трупа О. Сулова і О. Суходольського при першій можливості звернулася до п'єс І. Карпенка-Карого. Із справжнім триумфом пройшла в трупі О. Сулова і О. Суходольського «Наймичка» (прем'єра відбулася 06.V.1897 р.) перед київською публікою, яка бачила вже цю виставу в класичному виконанні труп М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського. Слава, здобута М. Заньковецькою в ролі Харитини, не зменшила успіху, що випав на долю Є. Зарницької. Якщо раніше критика жалкувала, що актриса витрачає свій талант на виконання таких слабких і ходульних ролей, як Оксана («Помста, або Загублена доля»), Варка («Нешасне кохання») та до них подібних, то тепер визнавалася відповідність

⁹³ Каспій. – Баку. – 1896. – 6 нояб.

акторського таланту драматургічному матеріалові. «Драма Карпенка-Карого «Наймичка», – писав рецензент, – мало не єдина п'єса, в якій п. Зарницька може розгорнутися на всю широчінь свого драматичного таланту»⁹⁴.

Є. Зарницька з властивою їй силою переконання, ліричною задушевністю і життєвою правдивістю розкривала всю глибину переживань чистої душею скривдженої Харитини. Жоден глядач не залишився байдужим до її долі. П'єса кінчається, продовжував рецензент, але поетичний образ наймички залишається в серці глядача, і хто хоч раз бачив його у виконанні Є. Зарницької, той уже не забуде його ніколи.

Роль Цокуля виконував О. Суслов, і хоча кияни добре пам'ятали в цій ролі М. Кропивницького і П. Саксаганського, гра О. Сулова була названа чудовою, проведеною з почуттям художньої міри і такту, а зовнішній образ – типовим. Про інших виконавців (М. Пономаренка, А. Запорожця, О. Шатковського, Козловську) сказано, що вони сприяли ансамблю. На прохання публіки вистава була показана ще двічі. Є. Зарницька обрала її для свого бенефісу.

«Наймичка» завжди була в репертуарному активі трупи, що складався з таких п'єс, як «Ой не ходи, Грицю...», «Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Дай серцю волю...», «Дві сім'ї», «Невольник», «Безталанна», «Лимерівна» та ін.

Вистави трупи О. Сулова і О. Суходольського в Києві привернули увагу широкої громадськості. М. Лисенко і М. Старицький називали трупу однією з краших, а Є. Зарницьку – спадкоємицею М. Заньковецької в мистецтві. Учні консерваторії і драматичної школи радо виступали в масових сценах і хорі без будь-якої винагороди, тільки з бажання мати практику в хорошій трупі.

Після закінчення останньої вистави глядачі влаштували овацію, сцена була закидана квітами. Вітання тривали до світанку, а на зорі молодь гуртом проводжала артистів додому. Дальший шлях трупи також позначений інтенсивною творчою роботою. Майже в кожній рецензії насамперед як величезне достоїнство трупи підкреслювався ансамбль: грають дружно, а не врозбід.

До оцінки акторського виконання критика підходила з критеріями правдивості і художньої міри. Показовим щодо цього було виконання етюду «По ревізії», що водночас давав багатий матеріал для актора і потребував високої його майстерності. З'ясувалося, що й цей мініатюрний, але досить складний твір був по силі акторам трупи. Про О. Сулова – писаря і О. Суходольського – старшину писали, що вони кожний по-своєму показали, починаючи з гриму і кінчаючи кожним жестом, цілком правдиві постаті, які викликали разом і невтримний сміх від комічних ситуацій, і разючий біль за долю селян, залежних від морально розбещеного начальства.

Поміж окремих виконавців, крім Є. Зарницької, О. Сулова, О. Суходольського, привертали увагу О. Шатковський – виконавець невеличких ролей парубків веселої вдачі і знаменитий танцюрист, Г. Кохановська – виконавиця характерних ролей, яка своєю осмисленою грою довела, що правдивою передачею комізму дійової особи можна викликати схвалення публіки⁹⁵.

⁹⁴ Жизнь и искусство. – 1897. – 9 мая.

⁹⁵ Туркестанские ведомости. – 1897. – 13 нояб.

Добре поставлений хор, солісти – Є. Зарницька, Н. Чарновська, Арцимович, Р. Внуковський – забезпечували виконання музичних і музично-драматичних творів. Важливим компонентом кожної вистави було художнє оформлення. Декорації створювалися за вказівками режисера кваліфікованими художниками, а іноді навіть і замовлялись. Так, наприклад, декорації до вистави «Царицині черевички» були замовлені вихованцєві Паризької академії художнику І. Паєвському. Реквізит і костюми виготовляли за музейними зразками. Постановки історичних п'єс консультував відомий історик Д. Яворницький.

Відзначаючи позитивні риси, не можна, проте, замовчувати засміченість репертуару беззмістовно розважальними п'єсами, випадки недоречностей у виставах, шаржування тощо. У 1890-х роках вже було цілком очевидно, що сценічне мистецтво художнього реалізму, ансамблевої єдності і професіональної зрілості не є явищем ізольованим, зосередженим в одній, двох або в трьох трупах. Породжені як наслідок інтенсивного культурного прогресу, зразкові трупи множили свій досвід і сприяли загальному розвитку театрального процесу. Ці обставини сприяли зростанню культурних потреб населення. Офіційний російський театр виявився на той час неспроможним задовольнити ці потреби. Сфера діяльності казенних театрів обмежувалася столицями і спорадичними гастрольями невеликих груп акторів у найбільших містах. Приватні і громадські театри існували навіть не в усіх губернських містах. Що ж до мандрівних труп, то їх кількість була меншою, а художній рівень переважно нижчим, ніж цього вимагав глядач. Скрізь чулися голоси про театральний голод. Газета «Окрайка» (Ташкент) писала: «Публіка наша... давно переросла сучасний провінційний театр, і репертуар його, і більша частина виконавців не задовольняють тепер майже нікого»⁹⁶.

Український театр розкрив перед глядачем картину народного життя, зацікавив долею простої людини. Він приніс із собою правду про сучасне і минуле волелюбного, але пригнобленого народу. Він передавав цю правду не тільки і не стільки етнографічною достовірністю обстановки, скільки зображенням типових характерів і людських та соціальних відносин.

І. Карпенко-Карий зазначав, що українські п'єси знайомлять глядача зі звичаями, співками і поняттями українського народу, що вони за трактуванням сюжетів і за мовою цілком доступні для народу, отже, можуть бути названі народними в повному розумінні цього слова⁹⁷. Виконавці цих п'єс добре знали життя народу, бо самі були демократичного походження або жили та безпосередньо спілкувалися з народом і тому так правдиво зображували це життя на сцені.

Через складні умови існування саме так звані менші трупи стали пропагандистами народного українського театру далеко за межами України.

Характерно, що після вистави «Назар Стодоля», якою розпочала свої гастролі в Смоленську (травень 1891 р.) трупа П. Мирова-Бедюха, газета «Смоленский вестник» звертає увагу не лише на те, що «публіка губить розум» від захоплення виконання окремих акторів і чудовим ансамблем, а підкреслює симпатії до автора п'єси – Шевченка. «Це справедливий син свого народу, – пише газета, –

⁹⁶ Окраина. – 1897. – 7 нояб.

⁹⁷ Див.: Театр. – К., 1939. – № 4. – С. 22.

який він любив над усе на світі, якого долю він виплакував кривавими сльїзми, який кохати він заповідав нащадкам під страхом покарання божого...»⁹⁸.

На противагу «культурному животінню», «зламаності», «фальші» і «мертвецькому холоду песимізму» місцевого театру від українських вистав, зауважувала газета «Окраина», «повіває чарівною свіжістю села, енергією юності, теплотою весни»⁹⁹.

На цей раз ішлося про приїзд трупи О. Суслова і О. Суходольського до Самарканда. Показані були вистави «Безталанна», «Назар Стодоля», «По ревізії», «Циганка Аза», «Жидівка-вихрестка», «Наталка Полтавка». Називаючи п'єси про народне українське життя неவிгадливими, рецензент усвідомлював, що погане виконання згубило б і зміст п'єс, і їхню ідею. Тим вища була оцінка акторів, у зображенні яких прості люди села перетворювалися на «перли художньої краси», на «закінчені типи», «суцільні натури», «їх радощі і горе стають глядачеві не тільки зрозумілими, а й близькими як свої особисті, викликаючи подекуди у найчествіших людей сльозу співчуття. Саме такими і постали перед нами... усі ці Возні, Чуби, Хоми, Назари та інші сини й дочки України»¹⁰⁰.

У цій схвильованій і піднесеній оцінці немає перебільшення з боку місцевих шанувальників мистецтва. Адже ті ж актори, виступаючи через три роки в Петербурзі, зворушували звиклого до витонченого виконання вибагливого столичного глядача і змушували його замислюватися над долею Харитини, усе життя якої – це «безперервне страждання, сповнене кривд, тяжкої непосильної праці і душевної муки»¹⁰¹.

Те, що український театр приніс із собою поживлення в духовне життя Самарканда, Ташкента, Ашхабада, викликав захопленій інтерес смоленців, ярославців і дістав визнання столиць, означало перемогу його громадської і художньої сили. Значення цієї сили збільшувалося тим, що близькі й зрозумілі вистави ставали надбанням не тільки звичайних відвідувачів театру – інтелігенції, купецтва, службовців, а й, як повідомляють скупи інформації, населення міських околиць та приміських сіл, – робітників і селян. Наприклад, трупа П. Українця в серпні – вересні 1890 р. показала ряд вистав у Волочеську, де серед глядачів були офіцери прикордонної варті, урядники і «безліч сільського люду»¹⁰². Для трупи Л. Луцицького, що їздила по ярмарках, «простолюддя» було постійним глядачем.

У середині 1890-х років театрів не було навіть у таких великих містах, як Омськ, Тобольськ та ін. Іноді в залах громадського зібрання споруджували тимчасову сцену, і разів за десять на рік там виступали приїжджі актори або місцеві аматори сценічного мистецтва. Відвідання маленьких міст і заводських селищ було звичайною справою для мандрівних російських і українських труп. Але цих труп було так мало, що кожен такий приїзд ставав подією. Трупа М. Мирова-Бедюха, мандруючи Уралом і Сибіром, спеціаль-

⁹⁸ Цит. за: *Кримський А.* Трупа Мирова-Бедюха // *Зоря*. – Л., 1891. – Декаб. – С. 239.

⁹⁹ *Окраина*. – 1897. – 7 нояб.

¹⁰⁰ Там само.

¹⁰¹ *Биржевые ведомости*. – 1900. – 21 янв.

¹⁰² *Зоря*. – Л., 1890. – № 22. – С. 352.

но заїздила на заводи. Улітку 1894 р. трупа відвідала Нижньо-Тагільський чавунно-ливарний завод, розташований за 350 верств від Пермі. До Петропавловська трупа приїхала зразу ж після відкриття руху по Західно-Сибірській залізниці.

Трупа О. Суслова і О. Суходольського, виступаючи в листопаді 1895 р. у Твері, виїздила невеликими групами в навколишні міста (Торжок, Клин та ін.) і на заводи, серед яких завод Морозова являв собою ціле місто.

Якщо заможні верстви глядачів, відвідуючи вистави, давали трупам можливість існувати, то найдемократичніший глядач уселяв упевненість в їх необхідності й корисності. «Незважаючи на всі невдачі і перепони, – згадувала Є. Зарницька, – все ж було одне, що задовольняло наше моральне почуття – все частіше й частіше стала прохоплюватися серед громадськості і в пресі думка, що український театр є театром “народним”¹⁰³.

У той час, як у пресі визначення «народний» стосовно до театру проскакувало лише мимохідь, безпосередня реакція глядача була більш певною. Працівники астраханської губернської друкарні в адресі до трупи О. Суслова і О. Суходольського писали: «Тільки завдячуючи вашій чуткості, в наш час, ми... мали змогу, при наших мізерних коштах, відпочити в сезон 1897 р. в театрі і дістати високу естетичну насолоду»¹⁰⁴.

Трупа К. Мирославського-Винникова просувалася по шляху прокладання Сибірської залізниці. Серед будівничих було багато адміністративних засланців, зокрема українців. Для них український театр був частиною батьківщини. У Красноярську перша вистава («Ой не ходи, Грицю...») перетворила зал для глядачів на розбурхане море почуттів. Піднялася завеса й відкрилася картина українського села в зимову зоряну ніч із затишними вогниками засніжених хат. Грайливою зграйкою випурхнули з-за куліс дівчата, співаючи колядок. У залі в цей час відбувалося щось неймовірне – радісний порив змішався з риданням літніх людей та істерикою жінок.

На шляху до Єнісейська трупу запросили до себе в село політичні засланці: «Ми відчували себе щасливими, – розповідає учасник трупи Л. Сабінін, – що нам пощастило доставити насолоду людям, які принесли в жертву свою свободу задля народного щастя»¹⁰⁵. Зустріч ця відбулася взимку 1896 р.

Отже, упродовж лише десятиріччя відбулися дивовижні перетворення українського театру із занехаяного провінційного видовища на цілком сучасний феномен європейської виконавської культури. Коли до 1881 р. саме існування українського театру ставилося під сумнів чиновницькими циркулярами, то через десять років українська театральна виконавська майстерність стає загальноновизнаним здобутком, що дорівнює найвищим досягненням провідних європейських осередків. Національна виконавська культура українського театру стала здійсненим фактом.

¹⁰³ Зарницька Є. Спогади // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. – № 57437.

¹⁰⁴ Вітальний адрес О. Суслову // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. – № 10937/35370.

¹⁰⁵ Сабінін Л. Пути-дороги украинского актера (60 лет на сцене) // Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва УРСР. – № 2107. – Ч. 2. – С. 55.

РОЗДІЛ V

НА ШЛЯХУ ДО ВІДКРИТТІВ МОДЕРНОЇ ДОБИ

V.1. Театр на західноукраїнських землях наприкінці XIX століття. Під знаком єднання з українським театром у Російській імперії в 1880–1890-х роках проходив розвиток театру в Австро-Угорській монархії, якій були підлеглі Галичина й Буковина (у Закарпатті в цей час немає проявів навіть аматорського українського театру). Від початку 1880-х років тут починається новий етап в історії Руського народного театру. Товариство «Руська бесіда», яке продовжувало опікуватися ним, на 1881 р. знову уклало контракт з О. Бачинським, який упродовж останніх семи років мандрував Галичиною з власною польсько-українською трупю. Завдяки державній субвенції в сумі 4000 золотих ринських австрійської валюти, йому вдалося збільшити акторський склад трупи, з якою у Львові було показано кілька нових вистав: оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», оперету М. Лисенка (текст М. Старицького) «Чорноморці», історичну драму з життя запорожців «Монах» Т. Сінкевича, драму «Бойки» С. Мозенталя (у перекладі з німецької Т. Гембицького), оперету австрійсько-хорватського композитора Й. Зайца «Осада корабля» (лібрето Й. Гаріша в перекладі з польської І. Франка), комедії «Солом'яний капелюх» французького драматурга Е. Лабіша, «Сокільська дєбра» польського драматурга Я. Галясевича (в перекладі Т. Гембицького) та ін. Наприкінці 1881 р. виділ товариства «Руська бесіда» оголосив конкурс на посаду директора театру. У грудні 1881 р. «Умову» нарешті було підписано на один рік з І. Біберовичем (адміністративним директором) та І. Гринецьким (артистичним директором, тобто головним режисером). За цією «Умовою» директори зобов'язувалися впродовж року показати не менше ніж сто двадцять вистав, з яких щонайменше дванадцять – у Львові. Утримання театру з оплатою діяльності акторів і решти видатків брали на себе директори. Щодо найму акторів, то виділ «Руської бесіди» залишав за собою право погоджувати всі кандидатури і взагалі контролювати мистецьку діяльність театру, зокрема, дотримання чистоти української мови у виставах. Директорам театру виплачували державну субвенцію (3000 золотих ринських австрійської валюти). У такій співдружності І. Біберович та І. Гринецький працювали вісім років (до хвороби І. Гринецького в 1888 р.). У подальшому – до кінця 1892 р. – І. Біберович був одноособовим директором,

однак виділ «Руської бесіди» за спеціальною угодою з І. Біберовичем залишав за собою мистецьке керівництво.

До творчого складу трупи, крім названих директорів, належали ще Іванна Біберовичева, Владислав-Казимир Плошевський, подружжя Кость і Емілія Підвисоцькі, Осип і Антоніна Осиповичі, Степан та Іванна Стефураки, Антон і Марія Людкевичі, Андрій та Елеонора Стечинські, Степан і Ванда Яновичі (Курбаси), Спиридон Підвисоцький, Тит Гембицький, Ксаверій Лясковський, Михайло Ольшанський, Юлія Миколаєнко та ін.

Репертуар трупи впродовж 1882–1892 років становили передусім п'єси галицьких і буковинських драматургів. Із п'єс галицьких драматургів продовжували йти мелодрами І. Гушалевича «Підгоряни» (муз. М. Вербицького), історичні драми «Федько Острозький» Ом. Огоновського, «Настася» В. Льницького, «Ольга» А. Яблоновського, «Олег Святославич Овруцький» і «Ярополк І Святославич, великий князь київський» К. Устияновича, а також нові історичні драми: «Гальшка Острозька» Ом. Огоновського (1885), «Павло Полуботок» (1887) та «Чернігівка» (інсценізація російськомовної повісті М. Костомарова; 1889) Осипа Барвінського, згадані вище мелодрами і оперети І. Воробкевича, як і його нові твори – мелодрами «Новий двірник» (1883), «Демон-горівка» (1884), «Блудний син» (1885), оперети «Пані молода з Боснії, або Пантелей Трубка» та «Янош Іштеназі» (обидві – 1882), про які І. Франко висловився, що вони відзначаються чудовою музикою і не поступаються з погляду вартості закордонним творам того роду¹ (не з'явилися, щоправда, на сцені історичні драми І. Воробкевича «Василько Ростиславич», «Петро Конашевич Сагайдачний», «Кочубей і Мазепа»).

На початку 80-х років XIX ст. на літературно-театральному обрії постає нова постать – активний і плідний, зокрема, на драматичні твори, автор – Григорій Цеглинський (літературний псевдонім – Г. Григорієвич), за яким І. Франко визнав «безсумнівний драматичний талант», вбачав у його п'єсах «перший зародок галицько-українського репертуару»². На сцені Руського народного театру одна за одною з'являються комедії Г. Цеглинського: «На добродійні цілі» (1883), «Тато на заручинах», «Соколики» (обидві – 1884), «Лихий день», «Шляхта ходячкова» (обидві – 1886), «Аргонавти» (1889), «Торгівля жемчугами» (1895). Безперечно, просуванню цих п'єс на сцену сприяв сам автор як театральний референт у відділі товариства «Руська бесіда», тобто особа, що найбільшою мірою визначала репертуар Руського народного театру у 80-х роках XIX ст.

Щоправда, п'єси українських класиків І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, О. Стороженка, п'єси новітніх українських драматургів («Актор Синиця» М. Кропивницького (під назвою «Дебютантка на провінції»; переробка водевілю російського драматурга «Лев Гурич Синичкін», що був переробкою з французького твору), оперета «Чорноморці» М. Старицького (муз. М. Лисенка)) з вини Г. Цеглинського та інших гімназійних учителів, які засідали у відділі товариства «Руська бесіда» і в його театральному комітеті, «нових цінних праць українських драматургів,

¹ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 28. – С. 107.

² Там само. – С. 53.

як Старицького “Не судилось”, Кропивницького “Дай серцю волю” і т. д., навіть не пробували виставляти; “Глітай” того ж Кропивницького здобув собі право громадянства аж після довгої і завзятої боротьби з забобонами – не пересічної публіки, а якраз найінтелігентніших представників, які ще й досі про вартість і “моральність” цієї п’єси висловлюють цілком протилежні погляди”³. Хоч і був у І. Біберовича та І. Гриневецького задум виставити цю драму М. Кропивницького ще в 1883 р., проте тільки у 1885 р. вона з’явилася в репертуарі театру. Аж наприкінці 1886 р. відбулася прем’єра комедії М. Кропивницького «Пошились у дурні», а в 1887 р. – його ж «Невольник». У 1888 р., коли театральним референтом був уже відомий громадсько-політичний діяч Є. Олесницький, до репертуару театру додаються «Наймичка» І. Карпенка-Карого та «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, а згодом, після смерті І. Гриневецького, – «Хто винен» (перший варіант «Безталанної»; 1889) і «Мартин Боруля» (1891) І. Карпенка-Карого, «Не судилось» (1890) і «За двома зайцями» (1892) М. Старицького, «Лимерівна» (під назвою «Діти недолі») Панаса Мирного (1889), «Пилип-музика» М. Янчука (1891), «З житейського моря» Г. Бораковського (1891).

З перекладного репертуару відновлюються вистави «Ревізор» і «Одруження» М. Тоголя (обидві – 1882), «Буря» (під такою назвою йшла «Гроза» О. Островського (1885)), уперше виставляється драма «У сіті судьби» О. Потехіна (1889) – з російської драматургії; з польської – уперше пішли комедії «Великі риби» (1883), «Гуси й гусочки» (1884), «Відчинений дім» (1885), «Свояки» (1886) М. Балуцького. Автор, який мешкав у Львові, часом відвідував ці вистави і завжди залишався задоволеним. Із західноєвропейської драматургії відновлюються вистави «Інтрига і любов» та «Розбійники» (обидві – 1884) Ф. Шиллера – з німецької, з’являються «Дивна пригода» К. Гольдони – з італійської, «Адрієнна Лекуврєр» Е. Скріба і «Федора» В. Сарду (усі – 1884) – із французької та багато інших маловідомих п’єс.

Значну увагу Руський народний театр приділяє музичному репертуарові. Тут продовжують йти зразки французької та віденської оперети: «Корневільські дзвони» Р. Планкетта (1885), «Зелений острів» К. Лекока (1885), «Весела війна» (1886) і «Циганський барон» (1887) Й. Штрауса, «Гаспароне» К. Міллерера (1886), «Синьобородий» Ж. Оффенбаха (1886) та ін.

У цей час виставляються і зразки української національної опери: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, разом з якою від 1887 р. в один вечір йшла музична картина П. Ніщинського «Вечорниці», і згадана вище оперета «Чорноморці» М. Старицького – М. Лисенка, але найзначнішою подією була вистава опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» (1890). У 1883 р. виставлено оперу галицького композитора П. Бажанського «Олеся», яка, однак, успіху не мала.

І. Франко впродовж цього десятиріччя (1882–1892) по-різному оцінював діяльність Руського народного театру. У 1885 р. у статті «Руський театр у Галичині» він відзначав: «Театр руський п-ів Гриневецького і Біберовича в теперішнім стані сміло може рівнятися з найліпшими провінціальними театрами, які коли-небудь у нас були. Режисером єсть п. Гриневецький, чоловік не тільки талановитий, але посідаючий зовсім поважне фахове образо-

³ Там само. – С. 52.

вання. За його старанням кожна штука [п'єса. – *Авт.*] появляється на сцені добре вистудійована і старанно виконана»⁴. Підсумовуючи результати десятирічної діяльності театру, керованого після смерті І. Гриневецького від 1889 до 1892 р. самим І. Біберовичем, І. Франко у статті «Наш театр» (1892) констатував його кризовий стан. На думку І. Франка, цей театр не став тією «школою життя», «підоймою національності» і «розсадником цивілізації», про які багато хто із сучасників тоді говорив, бо українська драматургія в Галичині не спромоглася на п'єси, у яких би було глибоко і всебічно відображено життя українців саме в Галичині, тобто їхнє власне життя. Відзначаючи наявність перекладних п'єс у репертуарі театру, І. Франко вважав, що вони мають для галицького глядача тільки естетичне та пропагандистське значення. «Головною оздобою» репертуару Руського народного театру І. Франко називав п'єси наддніпрянських драматургів «переважно з життя народного, а почасти й з життя інтелігентних верств»⁵. «Але і життя мужиків та міщан, і життя людей інтелігентних на Україні є зовсім інакше від нашого, інакші типи, інакші колізії. Значить – яка ж тут школа життя? Безперечно, штуки українські – для нас цінний набуток, але при нормальнім розвитку театрального діла вони повинні бути, так сказати, десертом, а не хлібом насущним нашої сцени. Хлібом насущним театру справді народного, справді спосібного до зросту і розвитку, повинні бути свої штуки, де би виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкірі»⁶. Цим вимогам, на думку І. Франка, не відповідав Руський народний театр. А наступного року в статті «Руський театр» (1893) І. Франко підкреслив значення діяльності українського театру в межах Росії для українського ж театру в півдавстрійській Галичині: там, на Наддніпрянській Україні, упродовж 1880-х років «створено вже цілком серйозний оригінальний український репертуар, що оживляє також і нашу галицько-українську сцену, з якої він усунув невдалі комедії і псевдоісторичні драми, які тут ще недавно панували»⁷. «Ми побачили досить оригінальне і дивне явище: український театр у “вільній” Галичині з конституційною формою правління, в безпосередній близькості до Європи, в безпосередньому сусідстві з польським театром хирів років з 20 і, хоч ніколи не переставав бути принаймні щодо мети – чинником, гідним пошани, все ж щодо репертуару і гри артистів був швидше блідою копією, кволим наслідуванням третьорядних невеличких європейських театрів, ніж справжнім, хоч і дуже скромним українським народним театром. І лише український театр, який постав і виріс під обухом проскрипції і цензури в Росії, виявив рішучий і добродійний в усіх аспектах вплив на розвиток українського театру в Галичині. Бо не тільки репертуар українського театру в Галичині, запозичений майже цілком (з незначними винятками) з України, не тільки костюми, потрібні для постановки українських п'єс, повинні виглядати на зразок костюмів на Україні, не тільки українська музика разом з українською драматичною творчістю прийшла в

⁴ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 26. – С. 372.

⁵ Там само. – Т. 28. – С. 280.

⁶ Там само.

⁷ Там само. – Т. 29. – С. 102.

Галичину і тут придбала собі прихильників, але також з погляду гри галицькі артисти брали собі за зразок митців з України. Кращі артисти галицько-української трупи, як покійний Гриневецький, а з живих досі пп. Підвисоцький і Янович перебували довший чи коротший час у театральних трупах на Україні, і ми можемо сказати без перебільшення, що це перебування було для них школою дуже плідною і корисною»⁸.

Ситуація в українському театральному житті Галичини змінилася після 1893 р. Відтепер виділ товариства «Руська бесіда» не віддає театр директорам за довготривалим контрактом, а призначає управителів, які мали щотижня звітувати про стан у театрі. Спочатку це були випадкові люди, а з 1894 р. управа театру належала спілці А. Стечинського, К. Підвисоцького і Т. Ольхового, у 1895 р. – самому А. Стечинському, 1896 р. – Л. Лопатинському, після нього – наддніпрянцю Ю. Касиненкові, 1897 р. – спілці М. Ольшанського і О. Поліщука, згодом – О. Поліщука і С. Яновича, 1898 р. – знову Л. Лопатинському і з липня 1898 р. до квітня 1900 р. – Т. Гембицькому.

У першій половині 90-х років XIX ст. для збагачення репертуару Руського народного театру активну діяльність розгорнув І. Франко, давши такі зразки драматургії, як «Украдене щастя», «Учитель» (обидві виставлені 1893), «Рябина» (друга редакція), «Учитель» (обидві виставлені 1894 р.), «Кам'яна душа» (виставлена 1895 р.), «Майстер Чирняк» (виставлена 1896 р.). Серед них «Украдене щастя» стало перлиною української драматургії, яка живить і сучасний український театр.

У 90-х роках XIX ст. до трупи Руського народного театру прийшла талановита молодь, діяльність якої стала визначальною для перших десятиліть XX ст. Це – Ф. Лопатинська, А. Нижанківський, М. Фіцнерівна, М. Слободівна, А. Шеремета, Й. Стадник, І. Рубчак, В. Юрчак, К. Рубчакова, І. Григорович та ін. Режисуру здійснювали К. Підвисоцький (1893–1895), С. Янович (1894–1895), згодом – названі вище управителі театру – А. Стечинський, М. Ольшанський, Л. Лопатинський, Ю. Касиненко, Т. Гембицький, а поряд з ними від 1898 р. ще і Й. Стадник.

Репертуар театру наприкінці 1890-х років збагатився виставами п'єс «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» та «Чумаки» І. Тобілевича, «Нахмарило» і «Ясні зорі» Б. Грінченка, із галицьких авторів – «Свекруха» і «До Бразилії» Л. Лопатинського, «Кандидат» Я. Невестюка, «Наші переселенці» І. Мидловського. З перекладної драматургії – «Малка Шварценкопф» Г. Запольської, «Любощі» А. Шніцлера, «Візник Гендель» Г. Гауптмана, «Честь» Г. Зудермана.

Не маючи власного приміщення, театр, окрім періодичних виступів у Львові, об'їжджав усі округні й повітові міста Галичини та Буковини, а 29 квітня – 14 травня 1900 р. показав одинадцять вистав у Кракові, а саме: «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм» і «Вечорниці», «Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці», «За двома зайцями», «Кляте серце» («Безталанна»), «Нещасне кохання» Л. Манька, «Вихованець» М. Янчука, «Хата за селом» З. Меллерової та Я. Галясевича (за Ю. Крашевським), «З любові» Г. Мозера, оперета «Ямарі» К. Целлера та великий концерт. Краківська публіка і

⁸ Там само.

театральна критика добре сприйняла ці вистави, про що свідчить тогочасна періодична преса: «Ми щиро вдячні українській групі за те, що вона завітала до нас у гості і познайомила нас зі своїм театром, музикою і характером гри, який, безперечно, стоїть з усіма своїми особливостями на високому мистецькому рівні», – писала краківська газета⁹.

Українські наддніпрянські трупи, неодноразово гастролюючи в Конгресовій Польщі, ознайомлювали зі своїм мистецтвом глядачів тієї частини Польщі, яка входила до складу Російської імперії. Руський народний театр виконував цю місію в Галичині, де жило також польське населення, і в Кракові, тобто в другому центрі польського культурного життя, що перебував у складі Австро-Угорської монархії.

Розвиваючись у різних суспільно-політичних реаліях, зумовлених пануванням двох різних імперій – Російської та Австро-Угорської, український театр у XIX ст. набув різних організаційних і мистецьких форм, продемонструвавши постійне взаємопритягання, взаємопроникнення і внаслідок цього – єдність українського театального процесу, його цілісність, яка здобула остаточне утвердження у XX ст.

V. 2. Іван Франко і театр. Франківська епоха в Галичині позначена цілою низкою художніх відкриттів і водночас проблемних ситуацій, що виразно позначилися на загальному спрямуванні театального процесу в Україні в цілому. Постать Івана Франка виявилася багатобічно не лише як драматург-новатора, але насамперед як організатора театральної справи, як теоретика та історика театральної культури, нарешті, як публіциста, театального критика. Зв'язки І. Франка з театром ніколи не були для нього особисто щасливими, поруч з хвилинними радощами приносили йому безліч прикростей і тяжких розчарувань. І все ж таки, незважаючи на це, протягом багатьох десятиліть письменник зберігав великий інтерес до театру, виступав як драматург і рецензент, театральний критик, історик і теоретик театального мистецтва. І. Франко перший дав зразки наукової історії українського театру від його джерел – народних звичаїв та обрядів аж до початку XX ст., історію, основні концепції якої, по суті, майже без змін прийняті вітчизняним театрознавством, яке він підніс до наукового рівня, узагальнивши досвід українського театального мистецтва, сформулював найважливіші принципи народного театру, суголосні думкам, висловленим Роменом Ролланом. З такою ж послідовністю й чіткістю, як Р. Роллан у відомій книзі «Народний театр» (1903), І. Франко вже у 80–90-х роках XIX ст. розкрив причини кризової ситуації в театральній справі, запропонувавши своє бачення її подолання.

На відміну від Лесі Українки та Володимира Винниченка, Іван Франко не вбачав у драматургії провідного поле своєї творчості, відповідно його доробок обмежується кількома творами, які, проте, подають принципово нові художні здобутки, відкриваючи невідомі раніше перспективи розвитку українського театального мистецтва. Найперші драматургічні спроби майбутнього письменника припадають на гімназійні роки. Ще в п'ятому класі

⁹ Nowa reforma. – 1900. – 16 Maja. – N. 111.

гімназії, у 1872 р., він написав п'єсу «Ахілл», тоді ж «одну комедійку», у 1873 р. – історичну драму «Югурта» і драматичний уривок «Ромул і Рем». У 1874 р. І. Франко пише трагедію «Мість яничара», виношує задум драматичної трилогії про Прометея. У ці самі роки він переклав «Антигону» та «Електру» Софокла. На ранніх драматургічних спробах І. Франка, без сумніву, лежить печать академічності. Проте захоплення драматургією було для нього і виходом за рамки суто академічних інтересів, підсилювалось і знайомством юнака з театральним мистецтвом.

У 1873–1874 роках до Дрогобича, де навчався в гімназії І. Франко, приїхала на гастролі трупа О. Бачинського. Для гімназистів влаштовували вистави за зниженими цінами. І. Франко був одним з найпостійніших відвідувачів цих вистав і невдовзі став палким прихильником театру, по змозі активно сприяв його діяльності. За дорученням О. Бачинського, який помітив літературні здібності юнака, він переклав для репертуару трупи оперети «Осада корабля» й Зайца – Гаріша, «Марнотратник» Раймунда, переробив на мелодраму «Прекрасну Єлену» Оффенбаха, трохи пізніше переклав оперету «Пенсіонерка» Г. Сутьє, почав перекладати «Урієля Акосту» Гуцкова.

Переробки і переклади І. Франка з успіхом виставлялися, і це ще більше заохочувало його працювати для сцени. Тоді ж, на відміну від початкових драматургічних спроб польською або німецькою мовами, він написав українською історичну драму «Три князі на один престол» (1876), почав працювати над «Славоєм і Хрудошем» (1875 р., написано три акти з задуманих п'яти, рукопис було виявлено і надруковано 1955 р.). Звертаючись до історичної теми, письменник уже мав здобутки К. Устияновича, Г. Якимовича, Ом. Огоновського, його ж власні ранні спроби стали підготовчим матеріалом для пізнішого монументального твору «Сон князя Святослава» (1895 р.). І. Франка цікавлять патріотичні мотиви об'єднання народу, романтичні ситуації, поетичні характери. У цих історичних драмах відчутний вплив «Слова о полку Ігоревім» та «Краледворського рукопису», які він саме тоді вивчав і перекладав.

Однак недостатнє знання вимог сцени, «книжність» призвели до того, що ранні драми І. Франка не мали успіху (зокрема, це стосується п'єси «Три князі на один престол», виставлена в 1876 р. аматорами львівського «Академічного кружка»). Розчарований провалом цієї постановки, І. Франко, за його ж висловлюванням, «зневірився в своїй драматичній здібності і надовго покинув писати драму»¹⁰. Проте вже через три роки (у 1879 р.) він перекладає драматичну поему Байрона «Каїн», пише одноактний сценічний етюд «Послідній крейцар», трьохактну сагіричну комедію «Жаби» (рукопис її загублено), задумує і починає писати комедію «Східне питання» (зберігся лише уривок). Жоден зі згаданих творів не потрапив на сцену, і Франко знову на певний час відходить від театру. У 1886 р. він створює комедію «Рябина», утіливши в драматичній формі задум, який раніше починав розробляти в прозі. Перша редакція комедії також не побачила сцени. І. Франко вкотре відходить від драматургічної діяльності і поновлює її в 1893 р., коли пише

¹⁰ Лист до А. Кримського від 26.08.1898 р. // Франко І. Збір. тв.: у 50 т. – К., 1986. – Т. 50 – С. 113.

драму «Украдене щастя», закінчує нову редакцію «Рябини». Пізніше драматург пише «Учителя», перекладає драму «Саламейський алькальд» («Війт Заламейський») Кальдерона, завершує історичну драму «Сон князя Святослава». Тоді ж він задумує трилогію про Богдана Хмельницького. У 1895 р. І. Франко створює одноактну драму «Кам'яна душа», у 1896 р. – одноактну комедію «Майстер Чирняк». Якщо додати до згаданих творів ще дитячу одноактну п'єсу «Суд святого Николая», то список драматичних творів Франка цим і вичерпується. Із його драматичних перекладів цих років слід згадати «Збиточники» («Шутники») О. Островського, «Розбитий дзбанок» Г. Клейста, «Венецький купець», уривки з «Короля Ліра» і «Бурю» Шекспіра, першу частину «Фауста» Гете.

Однак його інтерес до драматургічного жанру не зникає і в наступні роки. У 1899–1902 роках він редагує і видає з власними передмовами окремі твори В. Шекспіра в перекладах П. Куліша та Ю. Федьковича. У 1914 р. І. Франко перекладає всю драматургічну спадщину О. Пушкіна, пише до неї передмову і пояснення.

Навіть у періоди, коли І. Франко відходив від безпосередньої драматургічної діяльності в усій своїй творчості – у прозі, поемах та поезіях, – він виявляв яскраво відчутний драматургічний хист, своєрідне вміння організувати, побудувати художній твір «драматургічно», здатність гостро відчутти й передати драматизм чи комізм певної ситуації, характеру тощо. Його романи, повісті, оповідання, поеми у своїй основі завжди мають чіткий напружений конфлікт. Важливішим засобом розкриття характерів та людських взаємин є дія, першорядне місце серед інших художніх засобів посідає діалог та внутрішній монолог персонажа. І. Франко полюбляє прийоми гострого, контрастного зіставлення світоглядів, часто ставить своїх героїв у надзвичайні обставини, в яких найяскравіше розкривається їх єство, не хestуючи при цьому і випадковостями, і винятковими збігами явищ та подій.

Найхарактернішою ознакою драматизму у творчості І. Франка є його цілковита, ґрунтовна соціальна й психологічна вмотивованість, вміння за окремим характером, ситуацією побачити й показати «основи суспільності» – соціальні обставини життя, рушійні тенденції доби, правдиво змалювати образи представників усіх верств тогочасної дійсності. Недаремно низка його прозових творів та поем («Мойсей», «Похорон», «Істар», «Іван Вишенський» та ін.) має більш чи менш розвинені ознаки драматичних творів – дію, діалоги, монологи. У прозовій і поетичній спадщині І. Франка є чимало творів, які з успіхом перенесені на сцену («Бориславські оповідання», «Перехресні стежки», «Для домашнього вогнища» та ін.).

Драматична творчість І. Франка, різноманітна за жанровими ознаками, порушує широке коло проблем. У ній можна виділити дві частини – соціально-психологічну драму із сучасного драматургові життя («Украдене щастя», «Учитель», «Рябина») і драму романтичну, переважно з історичної тематики («Сон князя Святослава», «Кам'яна душа», «Три князі на один престол»). Однак непорушна грань між цими частинами відсутня. Елементи натуралістичні, побутові деталі наявні в романтичній драмі І. Франка, і навпаки, – драматургія соціально-психологічна містить подекуди ситуації, побудовані на винятковому збігу обставин, характери надзвичайні (наприклад, фінал

«Будки ч. 27», образ Ксенії). Твори обох частин часто мають своїм джерелом народну пісню, легенду. Так, в основу «Украденого щастя» покладено «Пісню про шандаря», «Кам'яної душі» – пісню «Павло Марусяк і попадая», «Сон князя Святослава» має в своїй основі легенду про князя, що ходив красти, та загальнопоширений мотив про володаря, який під виглядом простацького обивателя перебуває серед своїх підданих, довідується про справжній стан справ, караючи змовників і винагороджуючи вірних. Окремо слід виділити одноактівки «Послідній крейцар» (1879), «Будка ч. 27» (1902), «Чи вдуріла?» (1904), де, по суті, створено перші зразки психологічних етюдів для сцени. Драматург тут постає як експериментатор, досліджуючи екстремальні ситуації, що тягнуть за собою загибель героїв (зокрема, в оповіданні «На вершк» на той самий сюжет, що й перша з названих п'єс, головний герой Євгеній укорочує собі віку, а не віддається поліції, як у п'єсі).

Черпаючи теми і сюжети з народної творчості, з навколишньої дійсності, І. Франко завжди прагне дати у своїх творах глибокі картини суспільного життя. «Найвища ціль літератури, поезії, штуки, так як і науки, є чоловік, правдивий, живий чоловік, – людська одиниця і людська громада»¹¹, зазначає він у статті «У нас нема літератури!». Саме з таким розумінням основного завдання творчості, з метою в кожному випадку написати «твір наших часів, у котрих питання особистого життя уступили на друге місце перед питаннями суспільними»¹² і підходить І. Франко до створення своїх драм.

Гостра соціальна думка, протиставлення паразитизму праці, розкоші панивних класів і народної нужди пронизує вже першу п'єсу І. Франка про сучасну йому дійсність – «Послідній крейцар».

Кілько раз сесь кусник міді,
Брудний і витертий, кружив, мов кров
У тілі, то в високих веретвах, то знов
У найнижчих – у гніздах дармоїдства
І розкоші, то в гніздах нужди, горя,
Розпуки...

Так говорить у своєму монолозі Євгеній, що, привласнивши гроші свого опікуна, змарнував їх у гурті нероб і мусить понести кару за свій вчинок.

Постановка соціальних проблем, проведена за приписами романтичної драми в палких монологах героя цієї п'єси, у наступних творах драматурга дістає дедалі глибшого й тоншого втілення, розв'язується у складних взаєминах персонажів з багатогранно змальованими характерами, тобто засобами реалістичної драми.

У комедії «Рябина» письменник показує систему корупції та її представників – війта Рябину, шахрая-писаря. У другому варіанті п'єси спільно з ними виступає шинкар Цінобер. Драматург розповідає про їхнє знуцання із селян, здириство, темні грошові махінації, сваволю. Сільським п'явкам І. Франко протиставляє селянина-бідняка Казидорогу, що боронить свою

¹¹ Франко І. Твори: у 20 т. – Т. 16. – С. 44.

¹² Там само. – С. 45.

гідність і майно від кривди Рябини. Казидорогу підтримує старий селянин Бовт, уся сільська громада, навіть дружина вїйта Матрона. У другій редакції твору Казибродові (так тепер зветься герой твору) допомагає грамотний селянин Олекса Коваль та його однодумці. Немає сумніву, що саме активні дії селян проти кривдників привернули інтерес драматурга до сюжету «Рябини», оскільки він тричі розробляв цей задум (спочатку в оповіданні, потім у двох редакціях п'єси).

Безпосередній показ зіткнення селян і представників влади, прямо відповідаючи актуальним питанням того часу, приховував у собі й значну складність для драматурга. Цензура не могла не побачити намірів письменника викрити, за його власним визначенням, «основні недостатки суспільності», показуючи борців і протестантів, активізувати сили народу. Розуміючи це, І. Франко змушений був пом'якшити критику, показати раптове переродження глитая Рябини, його каяття перед громадою, вивести на сцену справедливого комісара від староства (перша редакція) та жандарма (друга редакція). Але й у такому, «пригладженому» вигляді п'єса не задовольнила цензури і була дозволена тільки після численних змін і викреслення викривальних висловів.

Значно гостріше й життєво достовірніше викривається образ сільського дуки в одноактній драмі І. Франка «Будка ч. 27». Мотив залицання старого потворного багатія, лицеміра й ласуна, до вродливої бідної дівчини є традиційним для української драматургії. Письменник надав йому життєвої достеменності, точних соціальних і психологічних мотивацій. Розв'язка твору – зустріч Завади зі збезчещеною ним колись і покинутою Ксенею, її жахлива помста – своєю драматичною напруженістю підносить п'єсу до трагедійного звучання.

Комедія «Учитель» змальовує привабливий образ інтелігента-демократа, учителя Омеляна Ткача, який веде послідовну боротьбу за народну просвіту. Глибокий соціальний зміст містила в собі колізія твору, за якою «дозволена владою» діяльність учителя ставала на перешкоді темним силам села. Контраст між скромним життям, чистими помислами Омеляна Ткача і нахабними діями вїйта Микити Сойки та орендаря Вольфа Зільберглянца – разючий, у ньому письменник знайшов джерело справжнього драматизму, основу невігданого, переконливого конфлікту, в якому скромний учитель виростав у героїчну постать. Правдивий показ соціальних обставин, типових характерів зумовив успіх п'єси вже за життя автора.

Одноактна комедія «Майстер Чирняк» відображає занепад дрібного ремісника-шевця в конкуренції з великою промисловістю. Трагічним пафосом пройнята остання репліка головного героя, якого після розорення всі покинули, залишився лише хлопчик-наймит: «Я старий, а ти малий! Як же ж нам боронитися з отою страшною силою?».

У центрі історичних драм «Сон князя Святослава» та «Кам'яна душа» – зіткнення великих пристрастей, могутніх характерів.

В основу віршованої драми-казки «Сон князя Святослава» покладено патріотичну ідею про неподільність українського народу, необхідність єднання його сил. «Мені ходило про те, щоб зробити річ, здатну для сцени, а надто таку, при котрій би я не мав обридливих драч з цензурами, які мусив пере-

ходити з моїми драмами із сучасного життя»¹³, – писав Франко. Слід, однак, зауважити, що, звертаючись до форми драми-легенди, драматург ставив за мету не тільки обійти цензурні перешкоди «езопівською мовою»: І. Франка приваблював задум поетичної драми сам по собі. Поетичну, романтичну стихію він уважав органічною для своєї творчості і слушно зауважував у листі до Драгоманова, що на романтичних «скоках», яким був для нього, зокрема, «Сон князя Святослава», він просто спочивав душею і що своєю вдачею він «далеко більше романтик, ніж реаліст»¹⁴.

Сюжет про викриття князем Святославом державної змови воеводи Гостомисла І. Франко розв'язує з яскравими романтичними атрибутами: дія п'єси відбувається протягом однієї тривожної ночі, уві сні до князя приходить Ангел (що є уособленням усього найдорожчого для Святослава – батька, дружини, доньки, Вітчизни), попереджає про небезпеку і залишає зовні ніби абсурдний наказ негайно серед ночі вирушити в путь та приєднатися до розбійників, про боротьбу з якими наступного дня князь збирався радитися з боярами. Виконуючи це веління, у дикій лісовій хащі князь справді потрапляє до табору справедливих розбійників. Як чорна примара, з'являється він у замку Гостомисла. Засуджений раніше князем боярин Овлур виявляється його вірним другом і помічником.

Для втілення ідеї про єдність Русі І. Франко знайшов яскраві художні засоби. Письменник дав українській драматургії романтичну драму з паростками символізму, збагативши її новими засобами художньої виразності. Варто відзначити також певну співзвучність негативних персонажів твору – Гостомисла й Запави – з образами шекспірівських Макбета і леді Макбет.

Вершиною творчості Франка-драматурга є, безперечно, «Украдене щастя» – один з кращих творів української драми взагалі. У цій п'єсі Франкові вдалося органічно поєднати побут і поезію, точність соціального аналізу і психологічну правду. Сюжет п'єси розгортається вільно, органічно, без найменшої авторської «підказки», кожний вчинок глибоко вмотивований. Характери персонажів немовби виростають із соціальних обставин, з умов тогочасної дійсності.

Народна пісня, що дала драматургові тему його драми, розповідає про по-дружню зраду, про помсту селянина Николайка жандармові за збездечення жінки: Николайко без найменших вагань убиває кривдника. Проте І. Франко не слідує самому по собі сюжетові, творчо розробляючи тему і всебічно вмотивовуючи події драми. Ніхто з дійових осіб «Украденого щастя» не винен у тій трагедії, що сталася між ними. Винні обставини життя, за яких брати, заради гонитви за спадщиною, розлучають дівчину з коханим, за яких жінка мусить жити за нелюбом, а жандарм може вільно втрутитися в особисте життя кожної людини. Так, на матеріалі, здавалося б, вузькому, камерному розвиває драматург глибоку ідею, говорить не лише про вкрадене в його героїв особисте щастя кохання, а про щастя, вкрадене в цілого народу.

П'єса «Украдене щастя» є новаторською за змістом і формою: ряд обставин, що передують конфліктові твору, подано прийомом ретроспекції (юнаць-

¹³ Франко І. Збір. тв.: у 50 т. – К. – Т. 50 – С. 30.

¹⁴ Там само.

ке кохання Михайла Гурмана та Анни, шлюб її з Миколою, військова служба і повернення в село Гурмана тощо). Стисло, з постійним наростанням аж до кульмінації, веде сюжет драматург, завершуючи його швидкою розв'язкою. Усе підготовлене й водночас по-життєвому неповторне, своєрідне. Великим досягненням автора є використання підтексту, психологічної паузи. І. Франко пильно вивчав зразки надніпрянської української драматургії. «Під впливом українців написано моє “Украдене щастя” і дальші драми з сучасного життя»¹⁵, – свідчив він.

Особливість цього шедевру полягає, зокрема, у тому, що тут подано взірці драми, розгорнутої на основі балади. Така традиція баладної драми досить розвинена в Європі (починаючи від так званої баладної опери в Англії або відомих творів Шіллера в Німеччині), проте для України драма Франка становила істотну новацію. Водночас ця баладна драма ввібрала й ознаки трагедії долі, де неблаганне просування до загибелі в «трикутнику» Анна – Микола – Михайло визначається довіллям. Учасники цього трикутника позбавляються вибору, їх з неминучістю втягає фатальний перебіг подій. Відтак баладна тема перетлумачується в дусі експресіонізму, і не випадковим видається сюжетний перегук франкового твору з драмою «Воцтек» Г. Бюхнера (в останній гине жінка з «трикутника»). За повсякденними подробицями побуту прозирає грізна постать античного фатуму, що вершить долі людські опріч їхньої волі. Таке тлумачення натуралістичного подання реалій як знаряддя символізації належить до безперечних відкриттів І. Франка.

Окремої уваги заслуговують уже згадані одноактівки. «Будка ч. 27» – твір, програмно натуралістичний (уже за своєю «заземленою» назвою), подає характер, невідомий раніше українській драматургії – усліджену жінку, яка здатна помститися кривднику ціною власного життя. Ми бачили своєрідну українську Лукрецію в постаті Зіньки з драми «Дві сім'ї (де зерно, там і полова)» М. Кропивницького, але «жебруча баба Ксеня» з мініатюри І. Франка виявляється втіленням античної богині Ерінії, несучи помсту кривднику саме тоді, коли він того не чекав. Фінал твору містить такий гротеск, який випереджає експресіоністичні прийоми, що склалися принаймні двадцятьма роками пізніше. Ця «жебруча баба» з'являється перед своїм кривдником – багатієм Прокопом Завадою, що давно побавився з нею й покинув, спровадивши до тюрми, «одягнена як дівчина» саме в те вбрання, у якому її колишній коханець колись бачив її і яке вона багато років дбайливо берегла, чекаючи днини помсти. І коли Завада впізнає, що «Та сама хустка ... Та сама спідниця ... Та сама корсетка ...», вона «хапає його в обійми, вищить», продовжуючи його фразу: «Та сама, котру ти відіпхнув, як собаку!». Так в обіймах вона й тягне його під потяг. Смерть постає з карнавальним обличчям, нагадуючи кривднику про минулу розпусту в гротескному вигляді. Нічого подібного український театр ще не знав.

Мініатюра «Чи вдуріла?» складається з діалогу дівчини Каміли з коханцем-клієнтом Юліаном, у якого вона закохалася, проте він кидає її. Випереджуючи його вихід з будинку по сходах, вона кидається з вікна. Щось таке з'явилося

¹⁵ Франко І. Збір. тв.: у 50 т. К., 1984 – Т. 41. – С. 100. Тут під словом «українці» Франко розумів драматургів та діячів театру Надніпрянщини.

у світовій драматургії лише через півстоліття, у «Людському голосі» Ж. Кокто, до тексту якого було написано монооперу Ф. Пуленка. Майже водночас з'явилася рання драма Р. Рільке «Кімната на вежі», де також дівчина кидалася з вікна кімнати коханця, але там мотивом була зустріч із суперницею. Іван Франко, однак, створив у образі Камілі українську Травіату (можна здогадуватися, чи не містився в імені героїні натяк на «Даму з камеліями» О. Дюма, звідки взято лібрето уславленої опери Дж. Верді). Право вважатися «людиною, а не кусником живого м'яса», за словами, вкладеними автором до уст цієї героїні, право на людську гідність і захист від приниження чи не вперше з українського кону виголошено саме в цій мініатюрі.

І. Франко як театральний критик відверто міг висловлювати на сторінках преси свої думки та переконання, вести послідовну боротьбу за реалістичне народне театральне мистецтво. Він виступає як театральний оглядач газети «Kurjer Lwowski» (1887–1893 pp.), друкує свої статті та рецензії про театр і драматургію на сторінках «Друга», «Зорі», «Діла», «Народу», у варшавській газеті «Prawda» тощо. Зв'язаний відсутністю постійного прогресивного друкованого органу, він використовує найменші можливості зміщувати свої виступи як у галицьких виданнях, у «Записках наукового товариства імені Шевченка», так і на сторінках польської періодики.

Десятки рецензій на вистави трупи «Руської бесіди», польського театру, на п'єси та драматичні переклади, проблемні статті про театральне мистецтво – ось спадщина І. Франка в цій галузі, з якої постає яскрава картина тогочасного життя галицької сцени.

Особливо плідна робота письменника в галузі театральної критики та публіцистики припадає на роки найбільшої його політичної активності. Рецензії І. Франка на той час були кращим досягненням критичної думки. У них він не тільки правильно оцінює й аналізує окремі явища тогочасного театального життя – режисуру вистав, акторське виконання, художнє оформлення, костюми тощо. Він підноситься до великих узагальнень, визначаючи місце кожного явища в загальному процесі розвитку українського театального мистецтва, виявляє глибоке розуміння тенденцій і своєрідності шляхів цього розвитку. У статтях і рецензіях І. Франка передові театральні діячі Галичини та Буковини черпали дружні поради щодо своєї творчої праці, програмні настанови для ведення театральної справи, училися майстерності.

Статті Великого Каменяря про театральне мистецтво («Наш театр», «Руський театр», «Уваги про галицько-руський театр», «Наша театральна мізерія» тощо) немовби підсумовують його рецензії, випливають з них як найузагальненіші теоретичні висновки. Вони закладають основні положення художньо-демократичної естетики українського народного театру другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Тим самим теоретичні статті І. Франка, які ґрунтувалися на конкретному матеріалі галицького театального життя і враховували досвід сценічного мистецтва Наддніпрянщини, виростили до рівня загальнонаціонального явища, були близькими для митців сцени всієї України.

Центральним пунктом театральної естетики І. Франка є вимога правди. Пристрасно виступаючи проти спроб окремих драматургів шукати натхнення в понадхмарних фантазіях та вигадках, проти засилля в театральному репертуарі розважальної оперетки, І. Франко наполегливо орієнтував діячів театру

на проблеми тогочасної дійсності, вимагав уваги до повсякдення, виявляючи суголосність до тогочасного натуралізму: «Хлібом насущним театру справді народного, справді спосібного до зросту і розвитку повинні бути свої штуки, де би виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкірі»¹⁶.

Природно, що в умовах соціального гноблення і національних утисків українського народу перед театром на перший план висувалося завдання критики цих умов. «Коли театр має бути школою життя, то мусить показувати нам те життя, зображувати і аналізувати його прояви, будити в слухачах критику сього життя...», – зауважує Франко. – А щоби така критика була вірна, мусить бути повною і всесторонньою, опиратися на повнім і широкім зображенню суспільності. Театр, котрий піддає прилюдній критиці тільки деякі дрібненькі явища, осмішує або клеймує тільки деякі невеличкі, покутні хиби, а лишає на боці, промовчує або покриває брехнею головні, основні недостатки суспільності, той театр ніколи не стане вповні національним, не буде школою життя, або буде злою школою»¹⁷.

Виходячи із цих позицій, І. Франко звертає увагу читача на надзвичайну вузькість тематики галицької драматургії. «Довголітня важка боротьба народу за ліси і пасовиська відгукнулася ледве в одній слабенькій штуці Гушалевича “Сельські пленіпотенти”... Життя конституційне, вибори і виборчі агітації серед народу відгукнулись у нас досі також тільки в одній штуці – радше штучечці Цеглинського “Лихий день”... Такі безмірно важкі факти, як лихва, ліцитації, вплив банків на селянство, вплив роздроблення ґрунтів, утрати землі, фабрик, тартаків, гуралень і т. ін. – все се досі неткнуте поле в нашій драматичній літературі»¹⁸. І далі, додаючи до цього переліку болючих суспільних питань рекрутчину, вплив жандармерії, І. Франко доходить висновку, що найважливіші соціальні проблеми не знайшли відображення на галицькій сцені через утиски цензури, обмеженість, «старосвітські, вузькопарафіянські погляди» великої частини галицької інтелігенції (яка складалася тоді переважно з духовенства, що й зумовило, за висловлюванням Франка, «попівський характер нашого театру»).

На думку І. Франка, театр мусить стати не «місцем розривки для публіки, таким, котре часом може замінити гру в карти, або вкінці місцем вистави дамських туалет, місцем сходин для молодіжі обох полів, місцем фліртування в антрактах, причім самі акти часом уважаються тільки перешкодою»¹⁹, а «підоймою поступу і просвіти»²⁰. Для цього театр треба наблизити до народу, що особливо потребує духовного живлення, зробити його настільки дешевим, щоб він став доступним для справді широких верств селянства. «Народ наш, – писав Франко, – дійшов уже до того ступня розвитку, що почуває потребу театру; доказом сього є аматорські вистави театральні по сільських і містечкових читальнях. Народ наш любив театральні вистави ще давно, в

¹⁶ Франко І. Збір. тв.: у 50 т. – К., 1980. – Т. 28. – С. 280.

¹⁷ Там само. – С. 281.

¹⁸ Там само.

¹⁹ Там само. – С. 287.

²⁰ Там само.

XVI і XVII віках, в часі першого пориву нашого національного розбудження; се доказують живі ще досі останки вертепів і велика популярність церковних колядок, що розвивались під впливом давньої релігійної драми. Значить, театр мужицький у нас можливий, а з національного і культурного погляду навіть конечний»²¹.

Отже, Іван Франко виклав цілу програму створення українського народного театру, щільно зв'язаного з трудящим людом, покликаною працювати для них, пропагувати серед них прогресивні думки й ідеали, виховувати народ у демократичному й гуманістичному дусі. Але це не означало, що І. Франко закликав діячів сцени обмежити театральний репертуар лише п'єсами із селянського життя, і тільки в цьому вбачав ознаку народності театру, навіть коли він висував вимогу спеціалізації українського театру, тобто певного самообмеження його щодо тем, зосередження творчих сил на відображенні життя власного народу. «Не в тому діло, щоб ми бачили на українській сцені самих селян... Хай він буде народним театром в дещо ширшому значенні, хай дає картину української громадськості, громадськості нашого краю, картину взаємних впливів різних суспільних верств нашого краю і українського народу, і це завдання буде аж надто велике, а поле аж надто широке. Але хай він віддається цьому завданню цілком, хай його не вабить французька оперетка, ані салонне базікання»²².

І. Франко орієнтує український театр на відбиття соціальних обставин тогочасної дійсності, показ конфліктів справді драматичних, потужних, із суспільного погляду надзвичайно важливих. У колі його інтересів також мусять бути «опришки з Довбушами та Баюраками», тема, у якій є «зеренце живого драматизму», він мусить показати і «мужиків вроді Лук'яна Кобилиці», тобто розповіді про героїку соціально-визвольної боротьби.

Форми, у яких має розвиватися народний театр, повинні бути дуже різноманітними. І. Франко вважає корисним для цієї мети і лялькові вистави (на зразок вертепу або чеського театру маріонеток), і лицедійство невеликих груп акторів, і постановки містерій. Його розуміння містерії було своєрідним, що виявилось в п'єсі «Суд святого Николая», де дійовими особами виступають святий Николай, ангели, чорт. Це дитячий твір, де розвивається думка про любов до знедолених, про необхідність робити добро людям з любові. Саме такого характеру твори і мав на увазі І. Франко, говорячи про містерії для народу, що виходили б з «понять і вірувань», близьких і зрозумілих народові. Звичайно, прогресивна на той час, нині ця думка історично вже пережила себе.

Зразком народного театру І. Франко вважав театр Наддніпрянської України з його репертуаром, складеним переважно з українських п'єс. «...Оригінальність української драми лежить в тім, – зауважував він, – що вона з природної конечності є глибоко народна, переважно хлопська, і в найкращих своїх творах дозволяє нам глибоко зазирнути в душу тих верств народу, котрих тільки рідко доторкається перо драматичних писателів Західної Європи»²³.

²¹ Там само. – С. 288.

²² Франко І. Збір. тв.: у 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 100–101.

²³ Франко І. Збір. тв.: у 50 т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 90.

І. Франко підмітив історичний парадокс – переслідувана царською цензурою, позбавлена змоги виставляти історичні та перекладні твори, п'єси з побуту інтелігенції, обмежена у своїх темах лише селянським життям, українська сцена досягла в цій вузькій сфері значної досконалості, особливо у виставах творів М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого.

«Український театр, який постав і виріс під обухом проскрипції [оголошення поза законом. – *Ред.*] і цензури в Росії, мав з кожного погляду рішучий і корисний вплив на розвиток українського театру в Галичині.

Бо не тільки репертуар українського театру в Галичині запозичений майже цілком (з незначними винятками) з України, не тільки костюми, потрібні для вистави українських п'єс, мусять виглядати на зразок костюмів на Україні... але також і щодо гри галицькі артисти брали собі за зразок митців з України»²⁴.

Утім, цензурні утиски, що на початку так парадоксально прислужилися спеціалізації театру, згодом стали на перешкоді його розвитку, і Франко різко за суджує їх, називає гальмом дальшого піднесення й розквіту української сцени.

У своїх статтях, публічних виступах І. Франко наголошував на єдності української театральної культури як органічної складової культури національної. Так, на одному із засідань «Руської бесіди» (2 січня 1895 р.) він виразно сформулював свою позицію і накреслив конкретні заходи щодо поліпшення стану галицького театру: «Тепер видно працю цілої трупи, і єсть запорука розвитку. Давніше були пробіски артизму, тепер же видно поступ. Поступ нашої сцени датується від впливу українського [Франко має на увазі вплив театру Наддніпрянської України. – *Ред.*] Таланти артистичні, як Натурський, Стефурак, Гринецький вийшли з школи української. Відтак побут Підвисоцьких і Яновича на Україні приніс очевидну користь. На нашій сцені під взглядом артистичним борються тепер два напрями: українсько-російський і польсько-німецький, або реалістичний і псевдокласичний. Набагато гірше стоїть справа з персоналом жіночим. Хоч режисерія багато приклала праці, та успіхи її не конче великі, бо наші артисти не мають взірців гри. Цьому можна зарадити, якщо деякі артисти були б вислані на якийсь час на Україну до ліпших труп театральних і там могли б приглянутися гри»²⁵.

Саме у творчості митців Наддніпрянщини бачив І. Франко найкращі взірці романтичної традиції народності мистецтва театру й, аналізуючи його, відзначав найважливіші притаманні йому риси: прагнення до простоти, психологічної та історичної правди, глибоку художність, мистецьку досконалість, високу поезію.

У статтях про драматургію М. Кропивницького та І. Карпенка-Карого, О. Островського та Л. Толстого І. Франко показує, що їхні кращі твори є неперевершеним зразком реалістичної драми, на яку мусить орієнтуватися галицька сцена. Разом з тим він з великою вимогливістю ставився й до наддніпрянських митців, прямо і справедливо вказуючи на недоліки у їхній творчості (подекуди недосконалість композиції п'єс, засмічення репертуару малоцінними, історично фальшивими, хоча й сценічними творами заради

²⁴ Цит за: Іван Франко про театр і драматургію. – К., 1957. – Т. 32. – С. 160.

²⁵ Діло. – 1894. – 23 груд. (4.І.1895). – № 286.

касового успіху, надуживання в деяких трупях етнографічними елементами, танцями та співами на шкоду життєвій правді та логіці подій; зображення в деяких п'єсах селянського побуту як суцільного свята й ігнорування основи селянського існування – постійної важкої праці тощо). Це була сувора і справедлива критика письменника-демократа, борця за реалістичне мистецтво, критика, що йшла на користь розвитку народного театру, визначала шляхи й перспективи його дальшого піднесення.

Зовсім іншою (нищівною) була критика І. Франка, спрямована проти вульгаризації театрального мистецтва, коли «театр і щодо репертуару і щодо персоналу зробився... (не говорю про нечисленні виїмки, які навіть у Парижі можна почислити на пальцях) слугою порнографії та школою утонченої, а то й зовсім брутальної розпусти... І коли XIX вік бачив на різних кінцях Європи реакцію проти тої паризької порнографії, бачив репертуар Ібсена та Б'єрсона, Гауптмана та ще декого, то все се були спорадичні змагання геніальних одиниць, які досі не могли зламати переваги театральної порнографії, що, висилаючи свої загони з Парижа, знайшла собі adeptів і в Німеччині (Зудерман, Шніцлер), і в Польщі (Залеський та майже всі дії *minorum gentium* ²⁶, з винятком Виспянського), і в Росії» ²⁷. Викриваючи цей театр, «виплід буржуазії і слугу її уподобань та інстинктів», І. Франко намагався застерегти українську сцену від його впливів, навести його на шлях служіння народові.

Висловлювання письменника про театральне мистецтво, розроблена ним програма побудови народного театру стали справжнім дороговказом для українських митців. У його працях знаходили натхнення до боротьби за реалізм і народність галицької сцени І. Гриневецький та І. Біберович, К. Підвисоцький та Й. Стадник, В. Юрчак та К. Рубчакова, значний вплив мали думки і критичні виступи І. Франка і для розвитку театру на Наддніпрянській Україні та Буковині.

І. Франко досліджував історію українського театру від його джерел – народних обрядів та ігор, пам'яток стародавньої драматичної літератури (шкільних драм та інтермедій), вертепної драми – до подій театрального життя початку XX ст. Він розшукав і опублікував невідомі шкільні драми («Мистерія страстей Христових», «Слово про збурення пекла» та діалог «Банкет духовний»), розглядав інтермедії («Інтермедія єврея з русином», «Котра віра ліпша?»), присвятив ґрунтовні праці питанням вертепу – «До історії українського вертепу XVIII віку», «Нові матеріали до історії українського вертепу». Проблеми вертепної драми і вистави І. Франко розглядав на тлі широкого огляду історії світового лялькового театру та праць про нього. Він дійшов висновку, що Західна Європа не знала явища, подібного до вертепу, його коріння, найімовірніше, слід шукати в східних культурах. Виникнення вертепу відбулося, на думку І. Франка, на землях з українським, білоруським і польським населенням. Він опублікував і детально розглянув кілька нових текстів вертепної драми.

²⁶ * Боги нижчого роду (*лат.*).

²⁷ Франко І. Збірн. тв.: у 50 т. – К., 1982. – Т. 35. – С. 346.

Найбільший інтерес становлять – і в цій справі Франко майже не мав попередників – його праці з історії нової української драми та театру: «Руський театр у Галичині» (1885), де розглядається театральне життя західної України від перших вистав 40-х років XIX ст. до часу написання зазначеної розвідки, «Русько-український театр» – за визначенням самого автора «історичні обриси», в яких простежується процес виникнення й розвитку театру від його початків у період Київської Русі аж до явищ історії українського театру XIX ст. (огляд доведено до 60-х років), «Писання І. П. Котляревського в Галичині», «Галицький «Москаль-чарівник» та ін. До цих праць тісно примикають Франкові статті з питань літератури, зокрема драматургії, такі як «Критичні письма о галицькій інтелігенції», щорічні огляди галицької літератури, «Русько-українська література», статті про драматургічну творчість М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, Ю. Федьковича, а також статті і рецензії про сучасне Франкові театральне та літературне життя.

Слід відзначити широту театральнo-драматургічних інтересів І. Франка, який ніколи не замикався рамками лише галицького життя. Він видає переклад книги англійського мистецтвознавця В. Леккі «Початок і взріст театру в християнській Європі», відгукується на заснування чеського народного театру, пише рецензії на вистави польського театру, видає серію творів В. Шекспіра зі своїми передмовами, які заклали початок українського шекспірознавства, не залишає поза увагою і явищ сучасної йому європейської драми (наприклад, статті «Гергард Гауптман і його твори», «Із чужих літератур», «Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах», «Доповіді Міріама» тощо).

У своїх розвідках І. Франко розглядає процес розвитку українського театру в тісних взаємозв'язках з історією російського та польського театрів, простежує взаємовпливи різних культур, і це надає його працям великої широти, справді міжнародного значення. Визначаючи завдання історика літератури, а отже, й історика мистецтва, І. Франко писав: «Він мусить показати, як вона [література. – *Ред.*] засвоює собі чужий матеріал і чужі форми і що вносить його в загальну скарбницю літературних тем і форм; мусить показати, чим були для неї літератури сусідніх народів і чим була вона для них. Трактуючи історію літератури як частину культурної історії своєї нації, він мусить підносити в її появах усе важне з культурного погляду... Не відкидаючи набік почуття краси й гармонії, він буде одначе шукати їх виразу не в придержуванні естетичних формулок та шаблонів, а в пильній увазі до явищ соціального та індивідуального життя»²⁸.

Саме такою пильною увагою до соціального життя як до ґрунту мистецького процесу позначені праці І. Франка з історії українського театру та драматургії. Його багатогранна театральна діяльність як у галузі драматургії, так і в галузі критики та розробки естетичних основ народного театру, у галузі історії театрального мистецтва є вершиною творчої і критичної думки української культури другої половини XIX – початку XX ст. І. Франко підсумував досвід сучасної йому драматургії та театрального мистецтва, визначив основну його тенденцію – створення народного театру.

²⁸ Цит. за: *Франко І. Твори: у 20 т. – Т. 16. – С. 392.*

V.3. Аматорський театральний рух наприкінці XIX – на початку XX століття. Наприкінці XIX ст. спостерігається подальший розвиток самодіяльного сценічного мистецтва в Україні, що свідчить про зростання його питомої ваги в ідейно-естетичному вихованні народу.

До розвитку національної культури долучаються представники інтелігентського й робітничого середовищ, які почали засновувати культурні осередки за власний кошт. Ініціаторами цієї справи в Україні виступили харківські робітники, які 1902 р. організували при профспілці «Металіст» «Товариство будинку робітника», яке проводило збір коштів для побудови клубу. Значну частину цього грошового фонду становили прибутки від аматорських вистав робітничого театру паровозобудівного заводу, що розпочав свою діяльність ще 1899 р. Урочистим святом було відкриття в 1909 р. першого в Україні Палацу Робітника²⁹.

На Брянському заводі в Катеринославі також силами робітників спорудили невеличкий клуб, на сцені якого аматори ставили «Мартина Борулю», «Різдвяну ніч» та інші п'єси українських і російських авторів.

Залізничники станції Лозова – Павлівка збудували маленьку «народну аудиторію», де протягом багатьох років провадили культурно-освітню роботу бібліотека-читальня та робітничий аматорський театр.

У робітничому середовищі Луганська, Миколаєва, Єлисаветграда, Одеси, Маріуполя та Києва виникали драматичні гуртки, які поряд з гуртками інших жанрів художньої самодіяльності швидко завойовували аудиторію.

Активну діяльність вели громадські «Товариства з поширення в народі письменності», кожне з яких діяло відповідно до свого статуту, затвердженого Міністерством внутрішніх справ. Товариства провадили значну роботу з влаштування аматорських вистав, бібліотек-читалень, з видання науково-популярної та художньої масової літератури, читання лекцій. Саме цим товариствам належить ідея побудови так званих народних будинків, де можна було б зосередити всю культурно-освітню роботу.

Заходами прогресивних діячів культури, об'єднаних полтавським товариством, за активною участю М. Кропивницького, Панаса Мирного та В. Короленка в січні 1901 р. в Полтаві відкрили народний будинок імені М. Гоголя. 5 лютого на його сцені місцеві аматори показали п'єсу І. Карпенка-Карого «Сто тисяч», а 22 лютого – «Дві сім'ї» М. Кропивницького.

Полтавський аматорський театральний колектив складався переважно з робітників-залізничників та місцевої інтелігенції. Безкорислива творча допомога М. Кропивницького сприяла мистецькому зміцненню гуртка, який швидко здобув визнання глядача. Саме на базі цього колективу, а також колективу ніжинських аматорів (під керівництвом М. Заньковецької) у 1906 р. М. Садовський створив перший стаціонарний український театр із постійним місцем перебування в Києві.

Народні будинки «Товариств із поширення в народі письменності» створювали в найбільш економічно розвинених містах України. Так, 20 листопа-

²⁹ У цьому приміщенні (Плеханівська, № 73) тепер Палац культури Харківського тепловозобудівного заводу ім. Малишева, в якому працює самодіяльний театр, що існує понад шістьдесят років.

да 1902 р. київське товариство відкрило новозбудований народний будинок на Троїцькому майдані, т. зв. «Троїцький народний дім» (нині – приміщення Київського театру оперети). 2 лютого 1903 р. розпочав свою діяльність т. зв. Харківський народний будинок³⁰, що мав свої філіали в Сумах, Слов'янську, Богодухові, Вовчанську, Старобільську, де розміщувалися бібліотека, читальня, театральне приміщення із залом на 900 місць; тут по черзі показували вистави український та російський аматорські театри. На сцені перших в Україні народних будинків виступали найкращі мистецькі сили того часу. Так, у Харківському народному будинку 30 квітня 1905 р. виступав Ф. Шаляпін, разом з яким зал дружно і злагоджено співав «Дубинушку».

На будівництво народних будинків кошти зі свого місцевого бюджету асигнували також і земства; так у Вінниці, Решетилівці, Лохвиці, с. Кладківці Чернігівської губернії, як і в містечку Печери Подільської губернії, споруджували невеликі театральні приміщення.

На сцені будинку Г. Квітки-Основ'яненка, відбудованої та обладнаної студентами Харківського університету та робітниками Основи (робітнича околиця Харкова), було показано п'єсу М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю», а також твори А. Чехова та ін. За десять років (1892–1902) аматори на згаданій сцені дали 348 вистав, які дивилися 70 113 глядачів³¹. Це свідчило про існування серйозного аматорського театру, у якому брала участь прогресивна харківська інтелігенція, насамперед студентство. Багато уваги і часу віддавав аматорам Полтавської губернії М. Кропивницький: так, протягом чотирьох років він керував драматичним колективом с. Позняки Лохвицького повіту. Грунт для створення колективу був закладений ще в середині 90-х років XIX ст. відомим земським діячем Ф. Русиновим, пристрасним аматором театру, який створив чимало п'єс для цього гуртка. 7 жовтня 1901 р. селянський театр відкрили п'єсою М. Кропивницького «Невольник» у постановці автора. Цього ж вечора було зіграно ще одну виставу за творами М. Гоголя, яка в перекладі Ф. Русинова мала назву «Прихожа». Кореспондент журналу «Киевская старина», розповідаючи про великий успіх цієї вистави, зазначав: «Бачачи знаменитого малоросійського артиста, оточеного селянами в сільському театрі, нам мимоволі спало на думку, що в широкій плідній артистичній діяльності нашого народного актора відкрилася тут гідна його нова арена – вихователя й керівника виникаючих народних труп на селі. Якщо народному театрові справді належить серйозна роль не тільки розумної розваги, але й вихователя, то пора подумати про правильну й мистецьку постановку справи. Завдання це повинні взяти на себе народні будинки, особливо в повітових містах і селах, і керівництво ними повинно належати нікому іншому, як нашому незрівнянному народному артисту М. Л. Кропивницькому»³².

Так, М. Кропивницький самовіддано працював з артистично обдарованою молоддю, у результаті чого виникло кілька селянських театрів на Полтавщи-

³⁰ Нині – Палац культури Харківського електромеханічного заводу.

³¹ Народные спектакли в доме Квитки // Киевская старина. – 1902. – Т. 76. – Кн. 1. – С. 22.

³² *Доманицкий В.* Народный спектакль под руководством М. Л. Кропивницкого // Киевская старина. – 1901. – Т. 75. – Кн. XI. – С. 89, 90.

ні, а пізніше й на Чернігівщині та Київщині. Ці аматорські колективи багато в чому не поступалися багатом професіональним групам, вони вміли викликати симпатії до себе і з боку рецензентів (так, кореспонденти «Полтавских губернских ведомостей» і «Киевской старины»³³ з великою прихильністю відгукувалися про роботу творчих колективів), і глядачів (як у Лохвиці та інших містах Полтавщини).

У підсумку таких гастролей А. Тесленко у своєму рідному с. Харківці (Лохвицького повіту на Полтавщині) організував народний театр з місцевої молоді.

Восени 1903 р. цей щойно створений сценічний колектив розпочав свою діяльність показом п'єси автора-постановника – «Не стоїть жить». Як наслідок, М. Кропивницький писав А. Тесленку: «Це Ви гарно робите, що ставите спектаклі для народу. Це іство народові надто смачне і потрібне, найпаче історичні твори. Радив би Вам вистановити “Назара Стодолю”, а з битових: “Дай серцю волю, заведе в неволю”, “Безталанна”, “Наймичка”, “Зайдиголова” і т. п. Хотів би я побачити хоч один Ваш спектакль»³⁴. Та цьому бажанню не судилося здійснитися.

Протягом кількох років створений А. Тесленком театр працював над класичним репертуаром (п'єси І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, О. Островського та інших українських і російських письменників). На недільних читаннях А. Тесленко вголос читав селянам свого «Схимника» і «Немає матусь», «Гайдамаків» Т. Шевченка, «Каменярів» І. Франка, «Буревісника» М. Горького.

У цей самий час недалеко від с. Харківці – уже в Лохвиці – драматург Л. Яновська виступає як режисер аматорського гуртка. Тут вона за участю місцевої інтелігенції на сцені народного будинку поставила свої п'єси «На світанку», «Лісова квітка», а також п'єси Б. Грінченка, М. Старицького та інші твори національної драматургії.

Наприкінці 90-х років XIX ст. учасники багатьох провінційних драматичних гуртків неодноразово зверталися по допомогу як до професійних майстрів, так і до аматорів Києва, Харкова, Одеси, Єлисаветграда, Чернігова, Полтави та інших міст України.

У с. Мануйлівка Козелецького повіту Полтавської губернії в середині 90-х років XIX ст. учитель місцевої школи С. Самійленко заснував драматичний гурток, до складу якого входили селяни, учителі, працівники земської лікарні. Навесні 1897 р. сюди на відпочинок приїздив М. Горький з родиною. З його приїздом були організовані вечірні курси та недільна школа для селян, значно поживалася діяльність аматорського драматичного гуртка. Улітку 1897 р. в перебудованому зі старої цегляної споруди приміщенні, що містилося в саду поміщиці Ширинської-Шихматової, відкрили мануйлівський аматорський театр. З великими труднощами подружжя земського лікаря Орловського отримало дозвіл на постановку українських п'єс із благодійною

³³ Полтавские губернские ведомости. – 1901. – № 227; 1902. – № 7; Киевская старина. – 1901. – Т. 75. – Кн. XI. – С. 89; 1902. – Т. 76. – Кн. II. – С. 32, 33; 1902. – Т. 84. – Кн. I. – С. 16–17 та ін.

³⁴ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т. – К., 1960. – Т. 6. – С. 497.

метою. М. Горький брав участь у постановці п'єси І. Карпенка-Карого «Мартин Боруля», зокрема пробував свої сили як актор, з успіхом виконуючи ролі Трандальова і Націєвського. З не меншим успіхом ішла п'єса «Свої люди – сочтемся» О. Островського, яку поставив М. Горький. Він же виконував у ній роль Подхалюзіна. Була тут сценічно втілена і п'єса «Не так живи, как хочется» О. Островського та «Чужое добро впрок не идет» О. Потехіна.

«Назар Стодоля» Т. Шевченка був останньою п'єсою, поставленою в час перебування М. Горького в Мануйлівці. Як згадував письменник, він ставив також п'єси М. Старицького, але які саме, встановити поки що не вдалося³⁵.

23 жовтня 1897 р. М. Горький залишив Мануйлівку, але згадки про роботу на українській сцені залишилися в нього на все життя.

Прикметно, що в мануйлівському гуртку, який проіснував до 1907 р., було чимало талановитих людей, серед яких – подружжя С. і Л. Самійленків, О. Орловська, селяни Б. Лисенко, А. Хлестун та ін. Слава про обдарованого селянина Я. Бородіна дійшла й до І. Карпенка-Карого. Видатний драматург приїздив переглянути вистави згаданого гуртка та запросити Я. Бородіна вступити до складу професійної трупи. Приїзд І. Карпенка-Карого до Мануйлівки на виставу сільського гуртка не був якоюсь винятковою подією. Талановиті аматори, проходячи сценічну школу в живій практиці під керівництвом досвідчених майстрів сцени, швидко займали належне місце в професійному театрі. Так, у робітничому аматорському гуртку київської друкарні Куліженка (1897–1901) розпочали свою творчу діяльність О. Закушняк – один із зачинателів такого жанру мистецтва, як художнє читання, майбутні професори Київського театрального інституту Г. Гаєвський, С. Жданов – свого часу артисти й режисери столичних театрів, К. Миклашевський – відомий історик театру, І. Дуван-Торцов – відомий антрепренер київських театрів, В. Бушман-Надеждін – колишній головний режисер Ленінградського театру комедії, І. Сагатовський – артист, антрепренер і режисер пересувних українських колективів. Аматорські драматичні гуртки завжди були невичерпним джерелом поповнення професійної сцени.

Аматорський рух у 90-х роках XIX ст. поживився за рахунок виникнення численних гуртків, опікуваних заснованим у 1892 р. «Попечительством про народну тверезість».

Поява сотень приміщень (найчастіше чайних), пристосованих аматорами для потреб сцени, сприяла розвитку драматичної самодіяльності. Типовою ілюстрацією для характеристики сценічної самодіяльності на базі «чайної» є творчий шлях драматичного гуртка однієї з робітничих околиць Києва – Деміївки.

Керівник цього аматорського театру Володимир Миколайович – яскрава колоритна постать. Робітник київських залізничних майстерень, він увесь свій вільний час віддавав театрові. І. Сагатовський у своїх спогадах писав, що

³⁵ Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. – Т. 30. – С. 1084. М. Горький перебував у Мануйлівці також із червня по вересень 1900 р., де продовжував брати активну участь у роботі самодіяльного театру, керуючи постановкою спектаклів. Очевидно, у цей період він і поставив п'єси М. Старицького. М. Горький, згадуючи 1898 р., помиляється в датуванні свого перебування в Мануйлівці.

цей візник був «ходячою енциклопедією». Незважаючи на обтяженість великою сім'єю, він відвідував усі прем'єри театру «Соловцов» і гастрольні вистави українських театрів. Він настільки любив твори О. Пушкіна, Т. Шевченка та інших класиків, що знав напам'ять «Євгенія Онегіна», «Горе от ума» і цитував окремі уривки із «Что делать?» М. Чернишевського. Прекрасно був обізнаний із творами В. Белінського, М. Добролюбова, класичною драматургією³⁶. Під його керівництвом у 1898–1901 рр. було поставлено чимало п'єс І. Котляревського, Т. Шевченка, О. Островського, І. Карпенка-Карого та інших драматургів. Глядач щиро співчував Наталці та Петрові, проймаючись почуттям симпатії до переживань закоханих, весело сміявся над дотепним виконанням самодіяльними акторами-робітниками комедійних персонажів із п'єс Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя та інших драматургів.

Відданість справі, невичерпна енергія, з якою молоді здібні аматори взялися за постановку п'єс, дружна творча атмосфера спільної праці в гуртку, а головне – цікаві вистави швидко привернули увагу робітників, ремісників, інтелігенції та студентства. Серед багатьох талановитих людей, що відвідували збори гуртка в будиночку паровозного машиніста М. Ходакова, був видатний український живописець М. Пимоненко, який уперше виступив тут як театральний художник. Він створив художнє оформлення до «Наталки Полтавки» – однієї з найкращих, етапних вистав колективу деміївців. Намальовані ним задники з чарівними українськими краєвидами аматори використовували і в інших виставах вітчизняних драматургів.

Учасником цього колективу був і відомий київський перукар В. Суходольський, брат О. Суходольського, одного з видатних антрепренерів і режисерів мандрівного українського професіонального театру. Тут 1898 р. дебютував з режисерською роботою вже досвідчений аматор, робітник-друкар І. Замичковський. Він поставив «касову» п'єсу К. Мирославського-Винникова «Веселі полтавці», що, за задумом автора, мала бути «продовженням» «Наталки Полтавки». Незважаючи на досить вульгарний зміст і вбогу примітивність сценічної мови, цю п'єсу охоче виставляли драматичні гуртки. На неї залюбки йшли недосвідчені глядачі, яких приваблювала перспектива побачити веселі пригоди учасників безсмертної «Наталки». Натомість їм подавали анекдотичні пригоди Терпилихи, пов'язані з її намаганням одружитися з Возним, густо пересипані «гопакедією» та невибагливими співами.

Крім В. Миколаєвича і І. Замичковського, окремі п'єси ставили режисери-аматори В. Чернявський і О. Петров. Провідні жіночі ролі виконували М. Волгіна, І. Замичковська, К. Мещерська, Л. Паськовська, О. Растропович, сестри Марія і Софія Ходакови. Серед виконавців чоловічих ролей виокремлювалися В. Ананьєв, П. Баранов (за свідченням очевидців, один з найпопулярніших у Києві виконавців ролі Виборного в «Наталці Полтавці») – дяк Софійського собору, що потай поспішав на репетиції та вистави деміївських аматорів. Крім І. Замичковського й І. Сагатовського, талановито виконували свої ролі І. Кедрін, В. Котомкін, К. Чумаченко, Д. Нікітін й ін. Це були пе-

³⁶ *Сагатовський І. Л.* Самодіяльне мистецтво на Україні. Рукопис // Державний музей театального, музичного та кіномистецтва УРСР. – Ф. С-2/1-144, № 51094, арк. 179.

реважно залізничники, шевці, кравці, службовці, учителі, прикажчики, хатні робітниці, з яких складався також і чималий хор.

Вистави названого колективу відбувалися в чайній деміївського «Попечительства про народну тверезість», що містилася на розі Великої Васильківської та Німецької вулиць, у самій гущавині тодішньої робітничої околиці Києва.

І. Саратовський у своїх спогадах навів типову картину тяжких умов праці народних театрів того часу.

«До шостої години вечора за столиками зали пили чай..., потім прибирали столи, вимітали сміття, розставляли лави і стільці, взяті в обивателів за контрамарки. З сарая виносили дошки, робили поміст і сценічну коробку. Причому, за угодою з Полаком (власником чайної), не можна було вбивати жодного гвіздка в долівку, стелю та стіни. Оздоблювалася сцена розсувною завісою і декораціями-кулісами... Починали після десятої години, а закінчували, коли вже треті півні проспівують. По закінченні необхідно було негайно все оформлення розібрати і позносити до сарая, бо зрання починала функціонувати чайна»³⁷. Проте і за таких умов справжні аматори народного театру продовжували свою корисну справу. Так, у приміщенні лук'янівської чайної виступав «російсько-малоруський» аматорський театральний гурток під керівництвом Е. Романової. Він ознайомлював жителів цієї околиці з творами Д. Фонвізіна, М. Гоголя, І. Карпенка-Карого, М. Старицького. Водночас у репертуарі колективу було й чимало мотлоху, що свідчить про не завжди вибагливий смак лук'янівських аматорів та їхнього керівника.

З ініціативи колишніх співробітників-аматорів М. Старицького – М. Іскри-Гуріної, О. Потапенка, М. Богданова, В. Канарського – у 1897 р. при шулявській чайній, що містилася по Брест-Литовському шосе в районі, заселеному робітниками заводу Гретера і Криванека (згодом – завод «Більшовик»), утворилося товариство аматорів сцени. Цим гуртком керувала дочка М. Старицького – М. Старицька. Колектив розпочав свою діяльність виставою «Одруження» М. Гоголя.

Восени 1898 р. М. Старицький здійснив свою останню спробу відродити колишню гучну славу київських аматорів «старої школи». М. Старицький, здобувши з великими труднощами спеціальний дозвіл на постановку українських п'єс, вирішив ще раз утворити в Києві народний театр. На зборах учасників колективу він стверджував, що тут глядач побачить з дитинства знайомі барви народного одягу, стверджував, що його око приваблять хвилюючі краєвиди рідної землі, намальовані художниками-декораторами, що він почує рідну соковиту мову, талановиті пісні і чарівну музику.

У жовтні 1898 р. на великій сцені театального приміщення П. Слов'янського (на розі Хрещатика і вул. Кірова (тепер – М. Грушевсько-го)) було показано прем'єру «За двома зайцями» М. Старицького. Вистава викликала захоплені відгуки з боку української громадськості та прогресивної преси. Враження справляли майстерно розроблені масові сцени. Багатий сценічний досвід аматорів старшого покоління – М. Іскри-Гуріної, О. Потапенка, М. Богданова та інших, а також талановитих молодих виконав-

³⁷ *Саратовський І. Л.* Самодіяльне мистецтво на Україні... – № 15094, арк. 181.

ців – І. Сагатовського, М. Свірчевського, М. Старицької сприяли створенню яскравих образів, що надовго запам'яталися киянам.

Як у вищеназваній, так і в наступних виставах («Назар Стодоля», «Не так склалося, як жадалося», «Ой не ходи, Грицю») глядача хвилював правдивий показ життя на сцені, хоч окремим виконавцям і бракувало іноді глибини в розкритті психологічних рис створюваних ними образів.

Про музичне оформлення вистави дбали М. Лисенко, К. Стеценко, О. Кошиць, які підключили до участі у виставі університетський хор і взяли на себе роботу з постановки сольних співів. Барвисті краєвиди українського села в яскравих декораціях, створених за ескізами М. Пимоненка, темпераментні народні танці викликали в глядачів почуття національної гідності. Палкий прийом кожної нової вистави, бурхливі овації глядачів, особливо молоді, занепокоїли жардамерію. Побоюючись політичних ускладнень, поліція не наважувалася закрити театр, проте власником театральних приміщень, які містилися в центрі міста, було заборонено віддавати їх в оренду під вистави колективу М. Старицького. Театр змушений був працювати на околиці, у приміщеннях шулявської та куренівської чайних, а влітку – на дачних сценах у Китаєві, Дарниці та Боярці.

Після вистави «За двома зайцями» М. Старицький поступово почав відходити від активної діяльності в роботі аматорського колективу, перекававши основний тягар на плечі своєї дочки – М. Старицької.

До шулявських аматорів приходила обдарована молодь; прикметно що учасники гуртка ніякої винагороди за свою роботу не отримували. За ухвалою колективу певні суми відраховували з грошового збору на користь незалежного студентства та у фонд майбутньої музично-драматичної школи М. Лисенка.

Учасники аматорського театру шулявської чайної, переїхавши в інші міста, продовжували там свою діяльність. Так, В. Котомкін керував аматорським гуртком у Сквирі, А. Дніпров – у Білій Церкві, П. Марцинкевич – у Рогачеві (Білорусь).

Напередодні історичних подій 1905–1907 рр. етнографічно-побутовий репертуар уже не задовольняв аматорів. Оскільки тематика родинних взаємин та історичних драм перестала приваблювати глядача, був потрібний більш актуальний репертуар з питань тогочасного життя. Отже, стався розрив між новими вимогами глядача і тією драматургією, що надходила на театральний ринок. Цей стан яскраво охарактеризували І. Карпенко-Карий і П. Саксаганський у записці до I Всеросійського з'їзду сценічних діячів, зазначаючи: «За останній час не з'явилося на сцені нічого такого, що хоча б скільки-небудь змальовувало наше дійсне життя з усіма його смутками, гальмами, вадами».

Дедалі частіше на самодіяльній сцені ставили твори тогочасних письменників Л. Яновської («Лісова квітка», або «Дзвін до церкви скликає, та сам у її не буває», «У передрозсвітнім тумані», «Олена» та ін.), Б. Грінченка («На громадській роботі», «Нахмарило»). На афішах аматорських театрів та народних будинків трапляються п'єси І. Тогобочного (І. Щоголева) «Борці за мрії», «Мати-наймишка»; у Харкові друкували п'єси «Батраки» (малюнок з робітничого життя) – переробка з російської Ф. Костенка, «Мурло» – коме-

дія на чотири дії з чиновницького побуту К. Ванченка-Писанецького; у Переяславі вийшов друком водевіль О. Заремби «Максим Лобода та його біда», у Кам'янці-Подільському Є. Зиневич видав драму на п'ять дій «За кров, добро і правду людську».

На сценах харківських, київських, одеських, полтавських народних будинків уперше з'явилися твори західноєвропейської драматургії. Тут виставляли «Ткачі», «Перед сходом сонця», «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Розбійники» Ф. Шіллера, «Надія» Г. Гейерманса, «Нора» Г. Ібсена та ін.

Однак певна частина гуртків перебувала в полоні застарілих поглядів на театральне мистецтво як на розвагу. Траплялися серед керівників гуртків і просто заробітчани, що тягли театр назад, експлуатуючи талановитих аматорів, ставлячи з ними раз у раз такі «перли», як «Закльована голубка, або За карі очі та чорні брови» – драма в п'яти діях зі співами В. Захаренка, про яку бібліограф М. Комаров подав таку примітку: «Часто виставлялася, але своїми кривавими лютими сценами щоразу викликала ремства і обурення публіки»³⁸.

Нічим не поступалися цій писанині й інші твори: «Помста, або Загублена доля», «Хмара» О. Суходольського, «Помста жертви» С. Белобабкова, «Сатанинська помста» Г. Михновського, «Помста жидівки, або Чортове кубло» А. Козич-Уманської. До категорії пустопорожніх, розважальних творів належить також чимало «жартів», водевіль та комедій різних місцевих авторів: «Михайло Чоботар, або Всьому голова сто цілкових» С. Морозова (Одеса), «Як на лобі роги ростуть» Г. Бораковського (Катеринослав), «Коханці-шкідники» С. Воронка (Суми) та ін.

У 1905–1907 роках прогресивні діячі української культури значно активували свою діяльність. При різного роду громадських товариствах утворювали бібліотеки, читальні, виникали нові драматичні й музичні гуртки, влаштовували вистави, концерти тощо. У зв'язку з послабленням цензурних утисків та скасуванням деяких обмежень для українського театру значно позавилася діяльність аматорських театрів.

Так, колектив аматорського театру, який утворили робітники-залізничники станції Лозова, ставив у ці роки одну за одною п'єси українських і російських драматургів (зокрема М. Горького), влаштовував вечори і концерти.

У цей період М. Заньковецька організувала в Ніжині гурток аматорів драматичного мистецтва, з якими поставила «Наймичку», «Суєту» І. Карпенка-Карого, беручи участь у них не лише як режисер, але і як виконавиця. Гурток ніжинських аматорів підтримував тісний зв'язок з місцевою організацією революціонерів. Робітничий аматорський колектив Нижньодніпровських заводів показав вистави «На громадській роботі» Б. Грінченка, «Борці за мрії» І. Тогобочного, прибутки з яких пішли в касу професійних спілок на користь безробітних товаришів.

При робітничому клубі Луганського патронного заводу, у залізничних майстернях утворювалися аматорські театральні колективи. Збори з вистав

³⁸ Комаров М. Українська драматургія. Збірка бібліографічних знадобів до історії української драми і театру українського (1815–1906). – О., 1906. – № 788. – С. 109.

ішли на допомогу вчителю та на інші благодійні цілі. Аматорські вистави відбувалися в Проскурові, Харкові, Нових Водолагах.

На сцені Лук'янівського народного дому виступали з творчими звітами студенти драматичного класу новоутвореної школи М. Лисенка, знайомлячи глядача з кращими творами прогресивних вітчизняних і зарубіжних драматургів. У Єлисаветграді робив свої перші сценічні кроки в керованому ним аматорському колективі Г. Юра.

Не можна оминати культурно-освітньої ролі так званих «Просвіт» і організованих ними самодіяльних театрів. Фундатори першої в Україні «Просвіти» (Одеса, 1905) запозичили досвід «Просвіт», що діяли на території Галичини ще з 1868 р. Проте централізувати ці товариства в межах України, як це було в Галичині, не пощастило, оскільки дозвіл на їх заснування видавався вельми неохоче, обмежуючи їхню діяльність територією окремих губерній.

Тож організатори «Просвіт» Наддніпрянської України підкреслювали в статутах і деклараціях цілковиту аполітичність своєї діяльності, висуваючи на перший план народницько-просвітницьку мету.

Саме на таких засадах працювали «Просвіти» в Харкові, Диканьці, Проскурові, селах Діївка й Мануйлівка (на Катеринославщині), повітових містах Перещепино, Миколаєві, Сквирі, Могильові-Подільському, Лубнах, Новгороді-Сіверському, Сумах, Житомирі, Глухові.

Роботу катеринославської «Просвіти» очолював відомий учений Д. Яворницький. Народні театри катеринославської «Просвіти» репрезентували не лише твори російських і українських авторів, але й п'єси Г. Гауптмана, як-от «Візник Геншель», «Ткачі», у яких уже виразно звучали волелюбні ідеї. Полтавську «Просвіту» очолював Панас Мирний, а головою Чернігівської «Просвіти» було обрано М. Коцюбинського.

«Просвіти» сприяли розвитку самодіяльного сценічного мистецтва в Україні. Вони видавали репертуар для народної сцени, будували театральні приміщення для аматорських театральних колективів, запрошували кваліфікованих керівників для аматорського театру. Вони мали також кошти для досить пристойного оформлення вистав.

Діяльність театральних колективів, які створювалися при професійних спілках, «Просвітах», народних будинках, чайних та інших закладах, уже набирала певного систематичного характеру, а виконавський склад ставав стабільним. Аматорські театри намагалися спланувувати свою роботу, працюючи більш-менш періодично, дотримуючись вироблених правил, статутів і програм.

Отже, на початку ХХ ст. народне сценічне мистецтво набуло нового ступеня розвитку. Замість поодиноких гуртків виникали сотні колективів, які поступово стали великою силою у справі ідейно-естетичного виховання народу. Вони ще працювали ізольовано один від одного, не обмінюючись досвідом, у багатьох випадках були позбавлені можливості побачити вистави провідних професійних колективів, які змогли б стати для них школою сценічної майстерності.

В умовах революції 1905–1907 років самодіяльний театр зазнає репресій. Одну за одною забороняють «Просвіти». Для діяльності прогресивних установ і народних театрів створюють нестерпні умови. Знову вступають у силу

цензурні обмеження. Так, Кам'янець-Подільський поліцмейстер не дозволив просвітянському аматорському театрові ставити п'єсу М. Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть». Справник Вовчанського повіту на Харківщині видав розпорядження про заборону на території свого повіту взагалі будь-яких українських вистав. У с. Ліговиці на Харківщині справник не дозволив виконувати «Хазяїна» І. Карпенка-Карого. Волинський губернатор, заборонивши аматорам виставу «Москаля-чарівника» І. Котляревського, видав негласно розпорядження, яке зобов'язувало місцеве начальство піддавати суворому контролю діяльність усіх аматорських колективів губернії. Хвиля заборон і переслідувань поширилася по всій Україні.

Міністерство внутрішніх справ знову вдалося до крайніх заходів, організовуючи похід проти культури і навіть української мови.

Знову почалася чорна смуга реакції, утисків, обмежень і заборон. Проте царизм був неспроможний задумити паростки нового, що сходили на ниві народного театру і були викликані до життя історичною необхідністю боротьби народу за своє соціальне й національне визволення.

Незважаючи на утиски після революційних подій 1905–1907 років, виникають усе нові самодіяльні театральні колективи. У Черкасах 1907 р. утворилося «Товариство аматорів музично-драматичного мистецтва». Пожежна дружина Умані дістала дозвіл на постановку вистав українською мовою. На Ірининських рудниках організували «Товариство аматорів сценічного мистецтва». На шахтах Юзівки заснували українські і російські драматичні гуртки. «Артистичне товариство» утворили робітники друкарень Катеринослава.

У робітничому селищі Лисичанськ М. Кропивницький організував аматорський театр, де поставив улітку 1907 р. «Пошились у дурні». Він сам виконував роль Кукси³⁹. Так утворився один з культурних осередків театрального життя Катеринославщини, що протягом багатьох років свято зберігав реалістичні традиції акторської майстерності великого вчителя. Того ж року «Хазяїна» і «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого поставили студенти Київської земської фельдшерської школи, котрі згодом понесли на села театральну культуру, яку набули протягом чотирьох років участі в аматорському колективі.

Приділяючи значну увагу питанням культурного життя робітничого класу, зокрема питанню репертуару і визначення місця народного театру в справі ідейно-естетичного виховання трудящих, дожовтнева «Правда» відзначала прогресивний характер діяльності аматорських театрів тих часів. У статті «Своя робітнича література» невідомий автор пише: «Часто в робітничій газеті “Правда” доводиться читати чималі статті, що говорять про розвиток драматичних гуртків як серед робітників, так і серед селян, – які ставлять за мету в майбутньому створити свій робітничий і селянський театр. Звичайно добрим намірам треба побажати успіху»⁴⁰.

Аматорський театр села, не маючи будь-якої організованої допомоги, перебував у скрутному становищі. Намагаючись будь-що тримати село в темряві, самодержавство всіляко глушило всі прояви самодіяльності в галузі

³⁹ Рада. – 1907. – 21 черв.

⁴⁰ Правда. – 1912. – 6 лип.

самоосвіти і культури аж до видання в 1913 р. спеціального розпорядження про заборону використання шкільних приміщень для влаштування вистав і розваг до духовних концертів включно. Через місяць з'явилося ще одне розпорядження, за яким педагогічному персоналу забороняли, під загрозою звільнення, улаштувати вистави та брати участь у них навіть під час канікул. Оскільки на той час основною культурною силою на селі були вчителі, то усунення їх від будь-якої культурної роботи серед селянства було вдало розрахованим ударом, що його завдало Міністерство освіти самодержавного уряду. Сільські аматори не мали ні умов, ні коштів для постановки будь-якої п'єси, що у своєму оформленні виходила б за межі звичного селянського побуту або історії часів козацтва. Це була одна з основних причин того, що сільський театр зупинився на досягнутому рівні побутового театру і, перебуваючи під деяким впливом просвітян, грав по-старому «Наталку Полтавку», «Москаля-чарівника», «Бувальщину» тощо. Вистави народних драм «Цар Максиміліан» і «Людка» у ХХ ст. вже майже не трапляються. Театр вертепу все рідше давав вистави в різдвяні дні, мистецтво театру балагана зупинилося у своєму розвитку, відстало від вимог сучасності. Глядач жадав побачити на сцені п'єсу, що відповідала б на тогочасні хвилюючі проблеми і питання політичного життя народу.

Новий репертуар приходить насамперед на сцени аматорських гуртків великих міст, де все частіше показували твори М. Горького, А. Чехова, О. Писемського, Лесі Українки, О. Островського, Л. Толстого, Ж.-Б. Мольєра, Ф. Шіллера, Г. Гауптмана. Ставили й такі п'єси, як «Робоча сила й гроші» Г. Борченка-Полякова, дія якої відбувається на шахтах Донбасу, «Жертви капіталу, або Шахта "Марія"» І. Заплетаєва, «Вампір» («Людожери») Т. Колісниченка, «Під ярмом» Н. Віленського, «Ситі і голодні» («Малюнки заводського життя») Н. Ходцька, «Під тягарем життя» С. Ніколаєва, «Рудоплави» («В диму заводу») – драма з робітничого життя – К. Ванченка-Писанецького, «Холод життя» О. Володського. Більшість цих п'єс була художньо-примітивною, ідейно-невизрадною, а то й просто бездарною, та актуальні проблеми, поставлені в них авторами, хвилювали глядачів.

Перед аматорами постали серйозні труднощі. Для сценічного втілення нового репертуару вже не вистачало знань і навичок, набутих у роботі над побутовими п'єсами української класичної драматургії.

Постановка п'єс М. Горького, А. Чехова, Г. Гауптмана або Ж.-Б. Мольєра потребувала більш тривалої і глибокої роботи над вивченням історичної епохи, серйознішої творчої праці над розкриттям внутрішнього психологічного стану образу, нових фахових сценічних навичок, тобто того, над чим раніше не надто замислювалися аматори. Виконавець ролі в постановці будь-якої побутової п'єси і режисер-постановник аматорського колективу дивилися на кожну роль тільки в плані амплуа. Для виконання ролей коханця, простака або героїні вистави існувало кілька трафаретних, твердо засвоєних побутових тонів і мелодраматичних або комедійних засобів подачі тексту. Виробилися спеціальні трафарети, за якими було прийнято виконувати ролі старої баби, молодого парубка, діда, молодиці тощо. Усі ці прийоми, некритично запозичені з арсеналу професіонального українського театру, стали причиною перетворення індивідуального творчого акту в ремісництво. П'єси різних

драматургів аматори виконували в межах цих трафаретів так, що всі вони, зрештою, стали подібними одна до одної.

Природні дані, що були вирішальними для успіху аматора-виконавця – показна зовнішність, почуття міри, емоційність, музикальність, гарний голос і часом феноменальна пам'ять – уже були недостатніми для успішного виконання ролі, скажімо, у мольєрівській п'єсі. Будь-який талант потребує також знань, постійного навчання. Актор повинен критично аналізувати явища життя, психологічні стани людей, володіти новими технічними засобами свого мистецтва, дбати про культуру сценічної мови.

Ставив перед аматором та аматорським спектаклем підвищені вимоги і глядач, який мав змогу порівнювати (особливо у великих містах) творчу роботу самодіяльного театру з роботою професіональних труп. Назрівала потреба у створенні громадського керівного методичного центру щодо допомоги народному театру.

Це питання вперше було поставлено на Всеросійському з'їзді діячів театру, що відбувся 1909 р. в Москві. Учасники сільського драмгуртка с. Бурмакіно Ярославської губернії доводили на з'їзді необхідність надання допомоги аматорському театру, що ставав уже масовим явищем у культурному житті народу. У результаті цього звернення того ж року було створено «Комісію сільських театрів» при Всеросійському товаристві сценічних діячів.

Діяльність згаданої комісії поширилася й на самодіяльні драматичні гуртки України, оскільки в її активі було до двадцяти постійних кореспондентів з Харкова, Катеринослава та інших міст. Цьому сприяло й те, що розвиток народного мистецтва України й Росії йшов спільним шляхом. У 1911 р. «Комісія» перетворилася на «Відділ сільських і фабричних театрів» при Московському відділенні Російського технічного товариства, який позиціонував себе як центральну установу, «що повинна згуртувати навколо себе роздрібані сили і прийти на допомогу місцевій ініціативі»⁴¹.

Серйозною спробою здійснити практичну допомогу драматичній самодіяльності було утворення в 1912 р. «Секції сприяння влаштуванню сільських, фабричних і шкільних театрів при Московському товаристві народних університетів». Філіали університету були в Києві та Харкові. Згадана секція, відповідно до постанови від 15 лютого 1915 р., почала називатися «Будинок імені академіка В. Д. Поленова»⁴² і проводила значну корисну роботу, надаючи методичну допомогу народному театру. Ця діяльність тривала і після подій 1917 р., до того часу, коли на базі «Будинку Поленова» на початку 1920-х років створили Всесоюзний будинок народної творчості, а згодом в Україні – Республіканський та обласні будинки народної творчості.

* * *

Незважаючи на тяжкі умови, у які був поставлений аматорський театр в Україні в 1907–1917 роках, вистави, однак, відбувалися. Більшість із них мала, за свідченням преси й очевидців, неабиякий успіх. Щоправда, в окремих випадках успіх вистави при невисокій майстерності виконавців поясню-

⁴¹ Студія. – М., 1912. – № 40–41. – С. 2.

⁴² Сахарова В., Поленов В. Д. Письма, дневники, воспоминания. – М., 1950. – С. 408.

вався недосвідченістю глядача, який, можливо, уперше в житті саме на аматорській виставі побачив театральну дію.

У театральній самодіяльності⁴³ великою силою був прояв патріотичних почуттів, що самі по собі захоплювали глядача і змушували його дивитися на сцену і своїх односельчан з любов'ю і співчуттям. Театр збуджував свідомість і викликав жвавий обмін думками. Навіть перші виступи колективів, що не були позначені високою майстерністю, робили корисну справу.

Талант керівника в такому колективі часто виявлявся не стільки в мистецькій його обдарованості, скільки в тактовній допомозі виконавцю розкрити свої творчі здібності. Такий колектив досягав значних успіхів у своїй творчій діяльності. Справжні аматори, незважаючи на труднощі, здатні творити героїчні подвиги в ім'я улюбленої справи, у цьому разі – у галузі театру.

Діячів кооперативного руху також приділяли увагу і культурно-освітній роботі. У рішеннях Всеросійського з'їзду з кооперації, який був скликаний у Києві 1913 р., мовиться: «Бажано заснування при них [кооперативах. – *Ред.*] власних народних будинків, які поєднували б у собі місцеві освітні установи..., театри і т. ін.»⁴⁴. Думку про заснування та побудову на громадських засадах народного будинку як центру культурно-освітньої діяльності в місті, повітовому центрі й селі, де об'єднувалися б усі творчо-освітні сили, повністю було повторено та підтримано в доповідях і рішеннях Полтавської і Харківської земських управ (у 1914 р.). Ця думка прогресивної частини суспільства була добре розвинута і підтверджена досвідом діяльності народних будинків, що вже функціонували, і докладно обговорена на з'їзді, скликаному «Харківським товариством письменності» в червні 1915 р. Одним з основних питань порядку денного цього з'їзду, у роботі якого взяла участь 463 діячі культури та освіти, було питання про народний театр. Гаряче обговорювали доповіді про значення, потреби і принципи його організації. Підкреслювали виховне та художнє значення самодіяльного театру, проблеми його впливу на зростання життєвої і трудової енергії населення, його роль і місце в розвитку демократичного сценічного мистецтва.

У резолюції з'їзду висунули вимоги щодо навчання в початкових школах українською мовою, скасування місцевою адміністрацією заборон виконання українських народних пісень і виступів кобзарів, цензурних обмежень репертуару та надання самодіяльному театру права вільного вибору п'єс.

З'їзд висловився за необхідність об'єднання громадсько-культурних закладів, кооперування їх коштів і побудови народних будинків як єдиних осередків для проведення культурно-освітньої роботи серед населення кожного повітового центру України, надання методично-творчої допомоги самодіяльним гурткам усіх видів і жанрів мистецтва.

Через півроку ці питання знову були порушені на Всеросійському з'їзді діячів народного театру. Цей з'їзд, що проходив у Москві від 27 грудня 1915 р.

⁴³ Термін «театральна самодіяльність» вперше було вжито дожовтневою «Правдою» ще в 1912 р.

⁴⁴ Труды созданного Харьковским обществом грамотности 7–12 июня 1915 г. в гор. Харькове съезда по вопросам организации разумных развлечений Харьковской губернии. – Х., 1915. – Т. II. – С. 100.

до 6 січня 1916 р., знову підтвердив необхідність вирішення проблеми керівництва самодіяльним театром. За пропозицією ініціативної групи ухвалили таку формулу визначення народного театру: «Народний театр, являючи собою самодовліючу естетично-художню цінність, є водночас засобом виховання мас на основі широкої громадськості, ідейності та самодіяльності»⁴⁵.

Як виникнення, так і розвиток професійного театру, неможливі без існування самодіяльного аматорського театру, постійну увагу функціонуванню якого в Україні приділяли корифеї національної сцени: М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський. Розпочавши свою діяльність на засадах аматорського об'єднання, вони утверджували високий професіоналізм і в репертуарі, і в аматорському мистецтві. Керовані ними колективи не забували підтримувати паростки сценічної діяльності початківців, з лав яких вони черпали талановите поновлення для національної сцени. Ці традиції уважного, ретельного виховання аматорів, підтримки самодіяльного театрального руху підтримували і наступники корифеїв, скажімо, як Лесь Курбас в організованому ним мистецькому об'єднанні «Березіль». Ці основи, закладені видатними митцями національного театру й продовжувані в наступні десятиріччя, зумовили спадкоємність традицій як у власне аматорському, так і професійному театральному русі, у розвитку українського сценічного мистецтва.

⁴⁵ Сахарова В., Поленов В. Д. Письма, дневники, воспоминания. – С. 409.

ЗМІСТ

Розділ I

ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

- I.1. Прототеатральні форми сценічного мистецтва: ігри та обряди, літургійне дійство та скоморохи (Р. Пилипчук) 3
- I.2. Початки мистецтва сценографії у фольклорних прототеатральних дійствах (О. Красильникова) 13

Розділ II

СТАРОВИННИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ДО УНОРМУВАННЯ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ (XVI–XVIII СТОЛІТТЯ)

- II.1. Шкільні декламації і діалоги (Р. Пилипчук) 20
- II.2. Містерії. Ярмаркові вистави. Інтермедії. Фарс. Балаган (Р. Пилипчук) 29
- II.3. Шкільна драма (М. Сулима) 32
- II.4. Іншомовна драма (Р. Пилипчук) 91
- II.5. Сценографія шкільного театру (О. Красильникова) 95
- II.6. Спроба створення гетьманського придворного театру (Р. Пилипчук) ... 108
- II.7. Російський театр в Україні (Р. Пилипчук) 109
- II.8. Польський і австрійський німецькомовний театр в Україні (Р. Пилипчук) 111

Розділ III

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ВПРОДОВЖ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ – 70-Х РОКІВ XIX СТОЛІТТЯ

- III. 1. Початки нового українського театру – професіонального й аматорського (перша половина XIX ст.) (Р. Пилипчук) 113
- III.2. На шляху до окремої української професіональної трупи (50–60-ті роки XIX ст.) (Р. Пилипчук) 141
- III.3. Епоха адміністративної заборони, або під знаком (Р. Пилипчук) 178

Розділ IV

ЗОЛОТА ДОБА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (80–90-ті РОКИ)

- IV.1. Український театр у межах Російської імперії (Р. Пилипчук) 193
- IV.2. Інші театральні трупи (Є. Хлібцевич) 228

Розділ V

НА ШЛЯХУ ДО ВІДКРИТТІВ МОДЕРНОЇ ДОБИ

- V.1. Театр на західноукраїнських землях наприкінці XIX століття (Р. Пилипчук) 247
- V. 2. Іван Франко і театр (Ю. Бобошко) 252
- V.3. Аматорський театральний рух наприкінці XIX – на початку XX століття (О. Казимиров) 265

Наукове видання

ІМАТЕРІАЛИ ДО ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Від витоків до початку ХХ століття

Редактор-координатор *Олена Щербак*
Літературний редактор *Надія Ващенко*
Комп'ютерна верстка *Людмила Настенко*

Формат 60×90/16.

Ум. друк. арк. 24,01. Обл.-вид. арк. 16,27.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського НАН України
Київ, вул. М. Грушевського, 4
Свідоцтво: серія ДК № 1831 від 07.06.2004