

Львівський національний університет імені Івана Франка
Факультет культури і мистецтв
Кафедра театрознавства та акторської майстерності

Ростислав ПИЛИПЧУК

історія українського театру

(Від витоків до кінця XIX ст.)



Львів – 2019

УДК 792(477)(091):7.072.2Р.Пилипчук

Пилипчук Р.

Історія українського театру (від витоків до кінця XIX ст.) / Ростислав Пилипчук ; Олександр Клековкін (передмова); НБП «Видавництво «Наукова думка» НАН України» ; Львівський національний університет імені Івана Франка, Кафедра театрознавства та акторської майстерності. – Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. – 356 с. + 32 с. іл.

ISBN 978–617–10–0507–5

У виданні зібрано під однією обкладинкою раніше друковані – як окремі підрозділи п'ятитомної «Історії української культури» (К., 2001–2012) – тексти визначного театро-, літературо- та мистецтвознавця, історика культури, академіка НАМ України Ростислава Ярославовича Пилипчука, що укладаються у цілісну історію вітчизняного драматичного театру – від його зародків до найвищих здобутків так званої «золотої доби». Крім того, охоплено прототеатральні форми сценічного мистецтва, присутність іншомовної драми в українському культурному просторі, належно висвітлено такі явища як функціонування російського, польського та австрійського німецькомовного театрів на теренах України.

Для мистецтвознавців, театрознавців, культурологів, істориків, студентів мистецьких навчальних закладів.

Ідея видання, керівник проекту:

академік НАМ України, професор **Богдан Козак**

Вступна стаття:

доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України,
професор **Олександр Клековкін**

Упорядкування, підготовка текстів до друку:

кандидат філологічних наук **Мирослава Циганик, Роман Лаврентій**

ISBN 978–617–10–0507–5

© Є. Гулякіна, 2019

© О. Клековкін, передмова, 2019

© НБП «Видавництво «Наукова думка» НАН України», 2019

© Видавництво ЛНУ ім. І. Франка, 2019

Від упорядників

Як влучно зауважив у вступній статті до цього видання театрознавець, доктор мистецтвознавства Олександр Клековкін, друковані окремими підрозділами у п'ятитомній «Історії української культури» (К., 2001–2012) тексти академіка НАМ України Ростислава Пилипчука у певному сенсі є розгорнутим проспектом майбутньої багатотомної «Історії українського драматичного театру». Ці частини в сукупності справді легко укладаються у цілісну історію вітчизняного драматичного театру від його зародків до найвищих здобутків так званої «золотої доби». Відтак ідея перевидання їх під однією обкладинкою – як підручної лектури для студентів і шанувальників національного мистецтва сцени – видається цілком логічною та актуальною.

Зрештою, таку можливість і підтвердила поява наукового видання Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України – «Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття» (К., 2016), левову частку якого становить передрук саме цих текстів Р. Пилипчука (автори інших розділів: О. Красильникова, М. Сулима, Є. Хлібцевич, Ю. Бобошко, О. Казимиров).

Окреме видання «Історії українського театру» Р. Пилипчука не лише стане гідним вшануванням його пам'яті, а й сприятиме розширенню наукових горизонтів майбутніх читачів та дослідників. Насамперед, завдяки її незамкнутості на історії національної сцени, належному висвітленню міжкультурних контактів, функціонування російського, польського та австрійського німецькомовного театрів на теренах України.

Укладаючи за хронологією відповідні тексти, неможливо було уникнути деяких повторень – особливо там, де треба переходити від розділу до розділу, взятих з різних томів «Історії української культури». Поділ на розділи децю змінено (порівняно з їх першодруком): нашому першому розділу відповідають сторінки 452–460, другому – с. 721–730 (Т. 2, К., 2001); третьому – с. 1006–1028 (Т. 3, К., 2003); четвертому–сьомому: с. 285–316, 316–352, 352–369, 369–418 (Т. 4, кн. 2, К., 2005). Заголовки деяких розділів доповнено зазначенням хронологічних рамок (в дужках).

Виправлено незначні мовні чи фактографічні огріхи, актуалізовано географічні назви – відповідно до нових перейменувань у руслі деєрадянзації України (Дзержинськ – Торецьк; Дніпропетровськ – Дніпро). У кінці видання подано окремими блоками ілюстрації до розділів.



Висловлюємо подяку генеральному директору НВП «Видавництво «Наукова думка» НАН України» Ігорю Алексєєнкові за дозвіл на передрук праць академіка НАМ України Р. Пилипчука з історії українського театру, опублікованих попередньо в «Історії української культури».

Висловлюємо глибоку вдячність дружині академіка Р. Пилипчука – професору Євгенії Гулякіній, яка дозволила опублікувати вищезгадані праці та фінансово підтримала видання.

А також окрема подяка доктору економічних наук, професору Степанові Давимуці та академіку НАМ України, професору Богданові Козаку за дофінансування книжки.

Олександр КЛЕКОВКІН

ІСТОРІЯ ТЕАТРУ У ТРЕТЬОМУ ВИМІРІ¹

I

Упродовж майже півстоліття організаційна і наукова діяльність академіка Національної академії мистецтв України, професора *Ростислава Ярославовича Пилипчука* (1936–2014) визначала розвиток української науки про театр – і не лише у стінах КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого, де від 1977 року він працював: спочатку – проректором із наукової роботи, впродовж 1983–2003 років – ректором, а в останні роки – радником ректора.

Вплив Ростислава Пилипчука на розвиток театрознавчої думки визначається не лише його власними дослідженнями і вихованими учнями, а й тим, що він був *першим читачем, рецензентом і головним науковим редактором* більшості видрукованих в Україні театрознавчих праць. Він заснував «Театральну культуру» (1980–1987), «Праці Театрознавчої комісії» в рамках «Записок НТШ» (1999–2011), редагував «Науковий вісник КНУТКиТ ім. І. К. Карпенка-Карого» (2007–2014 рр.), сприяв історико-теоретичному повороту журналу «Україн-

¹ Вперше під назвою «Школа Ростислава Пилипчука» цей текст було видруковано 2016 року в «Науковому віснику» Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого (Вип. 19). У пропонованому виданні стаття подається у переробленому вигляді.

ський театр», коли був членом його редакційної колегії, а редакцію очолював Юрій Богдашевський; він здійснював наукове редагування історичних матеріалів журналу «Просценіум»; працював у редколегіях численних видань і ледь не щорічно ініціював проведення наукових конференцій – жанру, здавалося б, архаїчного, однак саме тепер, коли немає поряд Ростислава Ярославовича, зрозуміло, жанру такого потрібного – і для формування спільноти істориків театру, і для підтримання пошукового тону.

Хоча спільнота істориків театру здебільшого має характер уявлюваної, однак навіть неозброєним оком можна виявити різницю між етичними принципами і способами конструювання фактів у школах Юрія Станішевського, Неллі Корнієнко, в Одеській культурологічній школі Анатолія Баканурського, у школі Ростислава Пилипчука, зокрема в її новоствореній «філії» – кафедрі театрознавства Львівського національного університету ім. І. Франка, де, після отриманого в нього вишколу, працюють його учні, активно асоціюючись із європейськими театральними студіями. А поряд із цими школами працювали і продовжують працювати ще й *автодидакти*.

З огляду на вплив наукової й організаційної діяльності Ростислава Ярославовича на розвиток української науки про театр упродовж майже півстоліття, питання про Пилипчукову школу стосується не лише самого ученого, а й проблем театрознавства в цілому. Адже посутньо у формі індивідуальних занять він викладав дисципліни, які лише нещодавно з'явилися у навчальних програмах кафедри театрознавства: *методологія театрознавчого дослідження та історіографія українського театру*.

Чи спирався він і його учні на якісь спільні *принципи, теорії, концепції й аксіоми*, чи спиралися вони на більш-менш сталу *техніку аналізу, прийоми, котрі використовували як зразок наукової діяльності, якусь модель постановки питань та їхнього розв'язання?*

Звісно, було би гарно, якби на всі ці запитання про свої принципи, правила і прийоми театрознавчого дослідження розповів сам Ростислав Ярославович, написавши працю на кшталт «Ремесла історика» М. Блока, «Нових підходів до історіописання» П. Берка, «Боїв за історію» Л. Февра або «Походження наукового факту» Л. Флека, де пояснив би *техніку створення театрознавчого факту*. Однак він цього не зробив. Отож, розшифровувати мусимо самі – спираючись і на його праці, і на досвід спілкування з ним.

II

Традиції школи, які розвивав у своїх працях і намагався передати учням Ростислав Ярославович, перейняв він не так від прямих учителів (1958 року він закінчив український відділ філологічного факультету Чернівецького державного університету, 1963 року закінчив аспірантуру зі спеціальності «театральне мистецтво» в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР), як від попередників. Це вишкіл, в якому домінував позитивізм класичної гуманітарної науки, майже не забруднений соціологізмом і актуальними соціальними замовленнями.

Особливе місце серед десятків розвідок, присвячених творчості істориків театру, театральних критиків, історії театральних видань і в цілому інституалізації історії театру як наукової дисципліни, посідають праці, присвячені науковій спадщині Івана Франка – однієї з ключових фігур в історії українського театрознавства.

Ще у студентські роки, – згадував Федір Погребеник, – інтерес Ростислава Пилипчука «до історії українського театру в Галичині», був «збуджений <...> статтями І. Франка <...> і тоді ще «підпільною» книжкою С. Чарнецького» [1].

Від праць І. Франка, вважав Ростислав Пилипчук, пішло українське театрознавство [2], адже саме він «першим зробив

спробу простежити історію українського театру від давнини до 90-х років XIX ст. (нехай ще без реконструкції, але з загальними оцінками, які органічно впліталися в історію культури українського народу)» [3].

Саме від І. Франка Ростислав Ярославович і сприйняв базові ідеї:

– «Франко, як і його сучасники, ще не розділяє театр і драму і вважає останню первинною, а театр – підпорядкованим їй» [4];

– «Франко, переконаний соборник, уперше усвідомив український національний театр як цілісність» [5];

– «періодизація, яку застосовував І. Франко, продиктована «специфічними умовами розвитку українського театру на порізненій політичними кордонами чужих держав українській етнічній території» [6];

– «Франко першим у нашій науці простежує паралельне, майже синхронне, утвердження на руїнах українського культурного простору інших, чужих культур» [7];

– «Франкова концепція історії українського театру, залишивши деяких корективів, залишилася основоположною для українського театрознавства» [8].

Сам Франко, як відомо, приписував себе до «школи культурно-історичної», котра «замість дедуктивного, апіорного цензурування і класифікування творів літературних, <...> старається дійти до їх живого, движучого змісту» [9].

Теоретичні погляди Франка здебільшого базувалися на працях Еріха Шмідта (учнями якого були М. Геррманн і А. Кучер), а історична парадигма культури спиралася на сприйняття театру як інструменту творення і розвитку нації, що й визначало особливості його акцентів – на генезі, впливах, мові, соціальній і національній проблематиках драми.

III

Живучи – буквально і метафорично – у бібліотеці праць І. Франка і В. Перетца, М. Возняка і Д. Антоновича, О. Кисіля і П. Руліна, польських істориків театру, здебільшого з ними і вів *мислений діалог* Ростислав Ярославович, прищеплюючи і своїм учням смак до спілкування з цією уявлюваною спільнотою.

Мислений діалог, своєю чергою, диктував і систему органічних для уявлюваної спільноти жанрів, і вибір джерел.

Праці Ростислава Ярославовича рясніють посиланнями на малопопулярні у радянський час видання: «Основа», «Київська старовина», «Україна», «Літературно-науковий вісник», «Записки Наукового товариства імені Шевченка», «Записки Українського наукового товариства в Києві», «Записки історично-філологічного відділу ВУАН», «Рада» та ін.

Це ті видання, завдяки яким формувалося академічне театрознавство України – його *організаційні форми, жанрова матриця і навіть стиль поведінки*.

Чільне місце у цій жанровій системі посідали *коментовані публікації першоджерел, рецензії*, подеколи уїдливі, на праці колег, *дискусії* – подеколи з приводу куценької, здавалося б, історичної репліки, й елегантні *сильветки*.

Вихований у цій жанровій традиції Ростислав Ярославович умів навіть такі занедбані жанри як *рецензії* на праці колег, *коментарі і примітки до публікацій* перетворювати на самостійні дослідження, в яких обґрунтовував і значення рецензованої праці, і місце її у контексті вивчення відповідної теми, і перспективи подальшого дослідження проблеми, сподіваючись, що його міркування стануть у пригоді майбутнім дослідникам.

Усвідомлюючи значення історичних свідчень, Ростислав Ярославович писав у передмові до впорядкованого ним збірника спогадів про Миколу Садовського: *«Цикл мемуарної літератури про М. Садовського замикається, бо дедалі менше залишається людей, які близько знали його не тільки в пору найбільшого творчого розквіту, а й в останні роки життя. Десь*

в архівах, мабуть, лежать ще не виявлені рукописні спогади,десь у книжках, у періодичних виданнях губляться окремі штрихи до характеристики М. Садовського і справи, яку він робив. *Їх слід би старанно позбирати дослідникам історії українського театру»* [10].

Кому він ставив це завдання – *старанно зібрати ще не виявлені історичні свідчення?*

Як завжди, собі.

І дбаючи про *розширення кола джерел*, вважав, що публікація першоджерела набагато цінніша за найефектнішу концепцію.

Тому так радів, коли виходили друком мемуари і щоденники Євгена Чикаленка і Сергія Єфремова, книжки про Леся Курбаса, упорядковані М. Г. Лабінським і Б. М. Козаком, про Миколу Черняєва – Ю. Ю. Поляковою.

IV

Базуючись на концепції Івана Франка, свої погляди на історію українського театру Ростислав Пилипчук реалізував не лише у запропонованому ним проекті багатотомної «Історії українського драматичного театру», у розділах колективних монографій, розвідках, присвячених окремим постатям і періодам історії українського театру, а й у численних, розсипаних щедрою рукою редакторських правках, здійснених ним як членом редакційних колегій і науковим редактором багатьох наукових видань.

Ключовим питанням історії українського театру він уважав питання періодизації, про що, аналізуючи праці авторів синтетичних історій – І. Франка, Д. Антоновича й О. Кисіля, – писав: «У кожному з названих видань основною проблемою була періодизація українського театру» [11], а «різні засади трьох різних учених мають водночас багато спільного у підходах до проблеми періодизації історії українського театру» [12].

Запропонованої періодизації він переважно і дотримувався у своїх працях, хоча у колі його інтересів був не лише український театр. *«Нам треба принципово вирішити питання, чи ми писатимемо історію театру в Україні, чи тільки історію українського театру»*, – застерігав він у проєкті багатотомної *«Історії українського драматичного театру»*, – адже *«якщо враховувати фактор глядача, українського глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть»* [13].

Природа інтересу Ростислава Пилипчука до історії українського театру саме XVI – початку XX ст. найтісніше пов'язана з його дослідницьким методом. Цей інтерес зумовлено зокрема тим, що синтетичні праці попередників не відповідали академічному стандарту: праця Франка – незавершена, хоча саме у дослідженні *«Русько-український театр»*, написаному 1894 року, ним було оголошено намір *«дати начерк розвою театру, а не драматичної літератури на Україні»* [14] і навести *«з сучасних описів тільки те, що відноситься до «зрілища»»* [15]; праця Антоновича, як він сам розумів, *«ні в якому разі не претендує на те, щоб бути історією українського театру. Для складання такої історії ще не прийшов час, бо ще не зроблено відповідних підготовчих дослідів, навіть не зібрано матеріалів»* [16]; так само не відповідав завданням академічної історії *«популярний нарис історії українського театру»* Олександра Кисіля, який вважав, що *«вивчення минувшини українського театру та й театру взагалі розпочалося так недавно, що говорити про наукову історію його ще рано»* [17]; Володимир Перетц навіть не брався за цю справу, вважаючи балачки про періодизацію літератури або театру, за відсутності достатньої кількості матеріалів, *«марними і теоретично зайвими»* [18].

Мріючи про іншу історію театру, Ростислав Пилипчук почув ці репліки – і про те, що *«не прийшов час»*, і про те,

що «рано», і писав: «гадаю, що таку історію театру в Україні ми ще не готові писати, оскільки не маємо для цього не тільки коштів, а й достатнього наукового потенціалу» [19]. Цю репліку – про недостатність наукового потенціалу мовлено у контексті роздумів про історію театру України, а не лише україномовного театру. І сенс її – у вичерпаності шляху, яким посувалося дослідження театру у рамках національно-державної історії. Адже він розумів, що говорити про українські й іномовні театри на рівні «тут балакали українською, а там – угорською, польською, російською, татарською» – вже неможливо. А це означало постановку нових питань й очікування нових відповідей від минулого.

V

Навряд чи в історії українського дореволюційного театру існує період, помітна постать або явища, які б не були осмислені у працях Ростислава Пилипчука. Серед них – розділи у двотомнику історичних нарисів «Український драматичний театр», у багатотомній «Історії української культури», статті в українських, польських, російських енциклопедіях і словниках.

Завдяки працям Ростислава Ярославовича істотно змінилося уявлення про, здавалося б, звичні дати: *про вік українського театру (від 1591 р.)*; *про вік українського професіонального театру (від 1819 р.)*; *про вік театру імені М. Заньковецької*; *про вік журналу «Український театр»*. Так само змінилися звичні, здавалося б, контури облич діячів українського театру, з'явилися ті подробиці, які визначили не лише відтінки, а й у цілому змінили ракурс сприйняття багатьох персоналій (М. Щепкін, К. Соленик, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, П. Саксаганський, М. Заньковецька, М. Садовський, М. Лисенко та ін.). Він обґрунтував авторство Г. Квітки-Основ'яненка щодо відомої в рукописній копії п'єси «Стецько, завербований в улани», яка є продовженням славно-

звісної «української опери» «Сватання на Гончарівці». Він уперше здійснив публікацію і прокоментував низку важливих для історії українського театру джерел: працю М. Возняка щодо авторства п'єси з 30-х років XIX ст. «Любка, або Сватання в селі Рихмах» (автором її був Прокіп Котляров); архівні документи про маловідомого польсько-українського композитора і музичного педагога з першої половини XIX ст. Адама Барцицького як можливого автора музики до першої вистави «Наталки Полтавки» І. Котляревського (1819); працю Ю. Меженка «Матеріали до історії дореволюційного театру (Облік українських труп)»; забуту працю Г. Лужницького «Три редакції Франкової драми «Украдене щастя»»; листи П. Руліна до М. Возняка з розгорнутими вступними замітками і коментарями; листи Леся Курбаса до І. Франка, Г. Хоткевича і К. Луцицької; впровадив до наукового обігу невідомі історикам українського театру факти про забутого актора і драматурга середини XIX ст. Дмитра Дмитренка та багато іншого джерельного матеріалу.

Особливе місце серед наукових інтересів Ростислава Ярославовича посідали *праці, присвячені історії театрознавства як складової театральної культури, творчості істориків театру і театральних критиків*: І. Франкові, В. Перетцеві, Г. Хоткевичу, Вс. Чаговцю, О. Кисілю, П. Руліну, Г. Лужницькому, Ю. Костюку, В. Голоті, Г. Зленку, В. Ревуцькому та ін. Він здійснив також наукове редагування видання праць М. Черняєва, С. Чарнецького та ін. І в одній зі статей визначив свої мотиви: «*Ми повинні віддати належну шану*» [20].

Закликаючи театрознавство до *самоаналізу і формування пам'яті*, він намагався зайвий раз нагадати нам про когось із видатних діячів – *ініціював проведення ювілейних вечорів, конференцій, видання тематичних збірників та ін.*

Але, немов підходячи до *мікроісторії*, наголошував: *історія театру – це не лише історія кумирів, це його повсякденне життя, в якому немає маленьких і другорядних постатей.*

VI

Саме усвідомлення розвитку театрознавчої думки та її, – на відміну від монологічної театральної критики, – *діалогічності*, і не лише із сьогоденням, а й з минулим, примушувало Ростислава Ярославовича звертатися до аналізу завдань театрознавства, його методів і, звісно, присвячених театрові праць попередників і сучасників. Адже, відзначаючи, що «про театральне мистецтво в Україні за радянської влади написано чимало в період комуністичного режиму», він мусив визнати й інше: «Але до цих «нарисів» іронічно ставились люди, які тверезо мислили, ба й самі автори, які змушені були на догоду владі вдаватися до фальсифікацій окремих театральних фактів, безпідставної глорифікації окремих театральних осіб і цілих колективів, натомість шельмуючи інших» [21].

Тому, опікуючись загальними проблемами дослідження *історії театральної культури*, Ростислав Ярославович сподівався, що на сторінках майбутньої багатотомної історії українського театру з'явиться і неупереджена *історія театральної думки*: «Має знайти своє відображення й історія української театральної критики» як складової *історії театрознавства і театральної культури* [22].

Він не заперечував, коли метод його дослідження називали *історико-біографічним*, однак володів і *порівняльним*, і *філологічним методом*.

При цьому, однак, усвідомлював і *хиткість сьогоденнініх меж науки про театр*, і *недосконалість її методології*, і ще й досі неподолану *залежність від театральної критики*, що й зумовило визрівання у пострадянський час цілого комплексу проблем у царині самоусвідомлення дисципліни, наочним виявом чого став *відтік мізків у культурологію*.

На початку 1980-х років, підкоряючись панівним доктринам, Ростислав Ярославович пропонував таке розуміння *театрознавства* – «наука про театр», до якої «належать *теорія та історія театру* <...>, *критика* <...>, *планування і керуван-*

ня театр[альною] справою, театр[альне] джерелознавство і бібліографія. <...> Радянське т[еатрознавство] базується на методологічних засадах марксистсько-ленінської естетики і соціалістичного реалізму» [23]. Однак у 2000-х роках, намагаючись скинути вантаж минулого, змінив свій погляд, висловлюючись обережно, однак від цього не менш чітко: «Щодо театральної критики, то й досі немає єдиної думки, чи слід її відносити до театрознавства» [24].

На відміну від праць попередників, історія театру Ростислава Пилипчука була не історією видатних вистав і ще видатніших осіб; здебільшого вона була історією театральної культури.

І тематично, і за принципами аналізу його історіописання перебувало у діалозі з працями попередників, цієї «уявленої спільноти», в якій органічно знайшло собі місце, однак – примусило новими очима подивитися на звичний, накреслений попередниками і відредагований Ростиславом Пилипчуком маршрут – і не лише театру, адже коло наукових інтересів ученого не обмежувалося сценічним мистецтвом, воно торкалося проблем культури, і не лише української.

VII

Основа школи Ростислава Пилипчука – це прискіплива, обережна і наполеглива археологічна праця, спрямована на реконструкцію храму української культури – передусім культури театральної, її рецепції, самооборони і розвитку. Звісно, в цьому храмі у дослідника були свої улюблені теми, мотиви і фокальні точки: *тене́за і періодизація історії українського театру, театр і загальнокультурний процес на західноукраїнських землях; шевченкознавчі; франкознавчі; слов'янознавчі, зокрема полоністичні дослідження, в яких він шукав відповідь на одні й ті самі запитання: як і чому це сталося насправді, яке місце належить тій або іншій події у загальному, зазвичай прихова-*

ному від очей рухові української культури, як формувалася історична пам'ять про театр?

Кожна праця Ростислава Ярославовича – це прискіпливо вибрані свідчення, вичерпно обґрунтуванні факти і виважені висновки (дослідника, який не вичерпував теми або погано зважив висновки, він запитував: *«А це для кого Ви залишаєте? Хто буде це робити за Вас?»* – і пояснював правило). Інколи, вступаючи у полеміку, він, на думку професора Радишевського, «любив епатувати читача» [25] – несподіваним кутом зору, зіставленням документів, спростуванням думки класиків, що особливо яскраво демонструють його статті про Еразма Ізопольського, «Просфониму» та ін.

Однак це не просто сукупність досліджень, це радше план-проспект ще не видрукованої багатотомної синтетичної історії українського театру від його витоків до початку ХХ ст. Формально за життя Ростислав Ярославович не видрукував жодної монографії, навіть більше – неначе тікав від неї, як справжній перфекціоніст, все допрацьовуючи й допрацьовуючи її, доповнюючи фактами. Однак насправді це дослідження і написано, і видруковано – щоправда, окремими розділами, які тепер слід зібрати до купи.

Серед напрямів досліджень, котрі постійно були у центрі уваги Ростислава Ярославовича, крім тематичного аспекту, за ефектом новизни, можна виокремити такі: *теми, в яких він долучався до дискусії, започаткованої попередниками* – передусім І. Франком (генеза театру, вертеп та ін.); *теми, в яких він узагальнював власні і чужі дослідження* (театр корифеїв та ін.); *теми, пов'язані з поверненням імен театральних діячів, вилучених за радянської влади з історії*; *напрями досліджень, які започаткував він сам і розвивав фактично одноосібно*.

Останній напрям, яким Ростислав Ярославович фактично заклав в українському театрознавстві нову дисципліну – *історіографію театру*, представлено в його науковій спадщині працями, в яких, спонукаючи театрознавство до самоаналізу, він

намагався знайти відповіді на запитання про те, *хто і в яких умовах писав історію українського театру, як писав, чому, яку концепцію обстоював, на які принципи спирався, як цю концепцію сприйняли наступні покоління дослідників та ін.*

VIII

Ростислав Ярославович не належав до сформованого у радянський час типу вузькопрофільного спеціаліста – світського театрознавця, орієнтованого на маневрування у бурхливому океані мінливих естетичних оцінок.

Як і його попередники – класики театрознавства (М. Тихонравов, О. Веселовський, І. Франко, М. Геррманн, В. Перетц, П. Рулін, В. Резанов), він мав філологічну освіту, котра в традиціях ХІХ століття охоплювала не лише власне філологію, а й суміжні галузі, включно з мистецтвознавством і сферою, що лише нещодавно виокремилася у самостійну науку – культурологію.

Цим визначається не лише коло його наукових зацікавлень, а й те особливе, не завжди зручне місце, що він посідав його серед колег.

Енциклопедист просвітницького типу, він мислив досліджуване мистецьке явище у системі зв'язків – передусім горизонтальних, а власні досліді – як іще одну ланку у загальному історичному ланцюгу.

Сприймавши базові ідеї Франка, як людина іншого часу, він, однак, критично осмислив театрознавчий тезаурус попередників і там, де вони впевнено писали про генезу, впливи, видатні явища і злети, він обережно констатував власні гіпотези.

Однак найбільше його притягували суперечності – свідчень, кутів зору, оцінок, адже саме тут і починалася справжня робота дослідника.

У схоластичні мудрування, спровоковані черговою мікроісторією, Ростислав Ярославович, здається, ніколи не втручав-

ся, радше спостерігав за бурхливим перебігом дискусій, які подеколи досягали високого рівня достеменної середньовічної схоластики, і з іронією запитував: *«Джерелознавство – вчорашній день традиційного театрознавства?»* [26].

Однак «не брати участі» у дискусії – ще не означає не чути критики гранд-нарративу і «нових підходів до історіописання», котрі допомагали усвідомити, що *різні школи, дослідницькі методи і стилі мислення відрізняються передусім характером запитань, які вони ставлять минулому, відбором подій і способом їхнього зчеплення.*

Ростислава Пилипчука цікавила історія дослідження явища, історіографія театру, історія ідей і поглядів на явища театрального життя, що й визначило, особливо в останні роки, його надзвичайно прискіпливе ставлення до термінів і понять, якими оперували попередники. Зокрема, обстоюючи жанрову самотність українського театру, в останніх дослідженнях значну увагу приділяв таким жанровим визначенням як «Liederspiel», «радіоспів», «зінгшпіль», «співोगра» тощо, *поставляючи проти вживання термінів навмання, позаісторично.*

Зацікавлення історичними термінами і поняттями в теоретичній спадщині Ростислава Пилипчука – не випадкове, адже його історіописання – це не лише плетиво фактів, це ще й відстеження звивистої історії думки і процесів формування історичної пам'яті, тобто *поворот від подієвої до інтелектуальної історії українського театру.*

Звісно, будь-якій школі можна щось закинути: приміром, школі культурно-історичній – недостатню увагу до форми вистави, ігнорування новітніх методів дослідження, переобтяженість посиланнями й історичними екскурсами – *«Забагато нот, герр Моцарт!»*... Однак школи на те й різняться, щоб не заперечувати, а доповнювати одна одну і створювати неортодоксальну і неоднориміру модель минулого. Та й історія театру – це не лише історія вистав, з приводу яких історик висловлює «естетичне судження» про «злетити» й «падіння». Адже

вистава – для історії театру – це мара, фантом, невловимий об'єкт, пісок, туман, про який, немов про музику, якої ніхто з сучасників не чув, кожен має свої фантазії, інколи надзвичайно спокусливі, особливо в обрамленні красних слів. Але чи має це якесь відношення до фактів? Тому й доводиться шукати достовірність там, де її можна знайти: зазвичай опосередковано.

Ростислав Пилипчук прагнув реконструювати не виставу, але *театральне життя, театральну культуру і значення в ньому тієї або іншої події – вистави, постаті тощо*.

Як і в Станіславського, і в Данила Лідера, історія театру починалася у нього з *малої правди*, наукове значення якої не завжди було зрозуміло оточенню. Інколи можна було б подумати, що він лише уточнює деталі, наповнюючи ними, здавалося б, і без того відому картину. Але згодом, коли з деталей утворювалося гроно, крізь туман забобонів проступали контури іншого минулого. Відтак *мала правда* розширювала, а не звужувала уявлення про минуле.

IX

Сюжети досліджень Ростислава Пилипчука відрізняються епічним спокоєм, розлогим цитуванням джерел, відступами. При поверховому погляді здається навіть, що писати історію, спираючись на ці принципи, дуже легко.

Однак Ростислав Ярославович знав: факти не ростуть в архівах, немов гриби після дощу. Тому, ще на початку своєї наукової біографії, їздив під час відпустки до архівів інших міст, розшукуючи *сліди подій* – свідчення минулого, з яких, критично осмисливши, *створював факти* (адже ««факт» постає лише як *витвір пізнавальної процедури*» [27]).

Чи не найяскравіше метод *створення фактів* демонструє його дослідження, присвячене Еразмові Ізопольському, в якому він не просто піддав сумнівові, але спростував Франкову концепцію стосовно походження вертепу, котра зазвичай сприймалася майже беззастережно, адже, писав Ростислав Пилипчук,

«в радянські часи не було прийнято полемізувати з канонізованим «революційним демократом», його можна було злегка критикувати тільки за те, що нібито він не доріс до марксизму» [28], а «повоєнні історики українського фольклорного театру повторювали стереотипні твердження щодо часу виникнення вертепу, пишучи то про кінець XVI ст. за Ізопольським, то про кінець XVII ст. – XVIII ст. за Франком, причому здебільшого не вдумуючись у цю нез'ясовану проблему, не проводячи самостійних досліджень, а беручи одне або друге твердження як аксіому» [29].

Першим сумнів стосовно цієї аксіоми висловив Володимир Перетц, який у своїй рецензії «руйнував систему доказів І. Франка» [30]. Крім того, з'ясувалося, що Франко «поклався на власну пам'ять, бо перекутив вираз Е. Ізопольського і навіть сторінку, з якої його процитував» [31]. Помилка у малому змусила критичніше поставитися до винесеного Франком суворого вироку Ізопольському, у процесі дослідження спадщини якого виявилось: свідок бездоганний і підстави піддавати сумнівові його свідчення відсутні, отже, процедура верифікації відбулася успішно.

Чи похитнувся від цього авторитет Франка?

Навряд, адже, цінуючи *золоту добу українського театрознавства*, Ростислав Ярославович віддавав належне кожному з її представників: *І. Франкові* – авторові концепції історії українського театру, *В. Резанову* – публікаторові джерел (не завжди сумлінному, на що звертали увагу І. Франко, В. Перетц, П. Рулін та ін.), *В. Перетцеві* – слідчому з особливо важливих справ, *П. Руліну* – організаторові театральної справи, театральному критикові і теоретикові-систематизаторові.

У своїх статтях Ростислав Ярославович не засуджував нікого, радше був слідчим і адвокатом одночасно, у статті про вертеп – адвокатом Ізопольського. Адже прагнув повернути добре ім'я, особливо ж, коли йшлося про ім'я, вилучене з історії. Його не вабила ані контівсько-вельфлінівська «історія

без імен», ні формальний метод, він прагнув, щоб минуле «вилюдніло» і не сприймалося як очолювана політиками війна двох брендів – реалістів з авангардистами. Саме тому він не цурався *чорної роботи* – непопулярного серед білоручок, але відповідального жанру енциклопедичної довідки – а надто у випадку, коли йшлося про маловідомого діяча культури.

X

Інший принцип демонструє дослідження Ростислава Пилипчука, присвячене *вікові українського театру* і вперше видрукуване 1991 року на сторінках журналу «Український театр».

Відповіді на поставлене ним запитання – *про вік українського театру* – неможливо було знайти ні в архівних справах, ні в енциклопедичних довідниках; для цього слід було *змінити кут зору і сконструювати факт* із маловідомих, принаймні театральній спільноті, запропонованих обставин.

«Уявлення про початок українського театру в XVII ст., – писав Ростислав Пилипчук, – утверджувалося тезою про «триста років українського театру», запровадженою на початку 20-х років, причому відлік робився з 1619 року, тобто з часу опублікування двох українських інтермедій до польської драми Якуба Гаватовича. <...> Тим часом є підстави для перегляду усталеної формули» [32]. Цією підставою стала зміна кута зору – не на ґрунті немотивованих мудрувань, а в результаті асоціювання двох шарів спостережень.

Теоретичним підґрунтям стали спостереження і застереження стосовно жанру *декламації*, висловлені його попередниками – М. Драгомановим, І. Франком, В. Перетцем, М. Возняком, В. Резановим, що й призвело до зміни кута зору на провідну ознаку театру. Замість звичного запитання про назву першого драматичного твору в Україні, Ростислав Пилипчук поставив питання про те, *який з відомих літературних творів*

уперше було призначено для виконання – у даному разі учнями братської школи.

Першим відомим твором, призначеним для виконання, виявився панегірик, написаний 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 у церковних справах. Це була відома *«Просфонима: Привіт преосвященному архієпископу кир Михайлу, митрополиту Київському и Галицкому и всея Росьїи, в братской школі Львовской составлений. Єгда же в граді Лвові первіє посвященном рукоположеніі бі. Генуарія 17 року 1591. Во Лвові в друкарні братской, року 1591»* [33].

Із теоретичного й історичного засновків сконструйовано подію і сформульовано висновок – про умовну, звісно, подію – дату народження українського театру. Ростислав Пилипчук писав: «Якщо взяти до уваги твердження польського етнографа Еразма Ізопольського, висловлене ним у 1843 році про те, що він бачив у Ставищах вертепний короб з написом «Року Христового 1591 збудований» (цю версію прагнув заперечити Франко, але йому це не вдалося), то умовною датою існування українського лялькового вертепу приймається 1591 рік. А що під 1591 роком ми маємо перший друкований зразок української шкільної декламації, тоді ж і виконаної школярами, і відомості про існування українського вертепу, то маємо підставу прийняти цю умовну дату за таку, від якої ведеться історія українського театру» [34].

Отже, мислення, асоціювання, зв'язок спостережень і перетворення їх на факти, а не шаманські замовляння на честь «українського театру, який посідає гідне місце у світовому культурному просторі». Бо *«світовий культурний простір» розгортається тут, зараз, перед конкретним глядачем.*

XI

Інша техніка представлена в історіографічних статтях Ростислава Пилипчука, в анотаціях до яких він зазвичай писав: *«зроблено огляд досліджень театральної діяльності»* одного з діячів українського театру.

Так, в анотації до статті «Театральна діяльність М. Старицького в оцінках І. Франка та інших сучасників», котра, здавалося б, не віщує ніяких несподіванок, сказано: *«В історіографічній статті зроблено огляд досліджень театральної діяльності Михайла Старицького»*. Насправді, однак, за «оглядом літератури» у Ростислава Пилипчука приховано *відстеження історії театральної думки* і вкотре вже повернення до ключових постатей у колі своїх наукових інтересів – до Михайла Старицького, як одного з фундаторів театру корифеїв, і до Івана Франка з його палким темпераментом і доволі динамічною зміною поглядів на творчість своїх героїв: від визнання Старицького «одним з батьків нового українського театру» – до замовчування творчості Старицького і необхідності констатувати, що, всупереч його (Франка) оцінці, «подальша історія українського театру (після 80-х років XIX ст.) довела несправедливість занижених оцінок І. Франка щодо драматургії М. Старицького» [35]. У цій статті, як і завжди у Ростислава Ярославовича, є потужна, хоча й прихована полемічна енергія, спрямована на продовження дискусії із, сказати б, заочним учителем – Франком. Не все тут сказано у тексті, однак ледь не літописний виклад подій пронизують факти, котрі не потребують від читача особливої напруги для зіставлення.

Так само і в іншій праці Ростислав Пилипчук ніби ставить надзвичайно скромне завдання: *«простежити суперечливий хід дослідницької думки щодо часу становлення шкільного театру в Україні»* [36], а насправді відстежує шлях, на якому попередники припустилися логічної помилки або заплуталися у свідченнях.

І рецензії, написані Ростиславом Ярославовичем, і подібні історіографічні статті можна було б вважати переобтяженими другорядними, здавалося б, сюжетами, якби не точніше слово – вони *вичерпні* – і не лише у викладі історії питання, змісту полеміки між авторами, а й в окресленні проблемного поля для майбутніх досліджень.

Умовно до цього ж типу історіографічних досліджень можна віднести й відверто дискусійні праці Ростислава Ярославовича, як стаття «Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру», в якій «розглядається тривале дискусійне питання в українському театрознавстві про початок українського професіонального театру і ставлення М. Кропивницького до цього питання». Як завжди, у подібних випадках, вичерпно подана історія питання: «Щодо власне українського професіонального театру висловлюються думки про 1819 рік (Полтава), 1864 рік (Львів), 1881 рік (Кременчук), 1882 рік (січень – Київ, жовтень – Єлисаветград) і 1883 рік (Одеса). Автор статті обстоює дату – 1819 рік» [37].

Такою самою вичерпністю відзначаються й сотні статей, написаних Ростиславом Пилипчуком для українських, російських і польських енциклопедій.

XII

Подібного проблемного принципу дотримувався Ростислав Пилипчук і у написанні передмов до збірників спогадів, вибраних творів драматургів тощо.

У передмові до видання п'єс Марка Кропивницького (здійснене видавництвом художньої літератури «Дніпро»), незважаючи на масовий жанр і не спрощуючи ситуації з дослідженням спадщини Кропивницького, учений писав: «А що ми знаємо про М. Кропивницького – театрального діяча – актора, режисера, антрепренера? Тільки дешицу з того, що слід би знати. Бо сценічне мистецтво – скроминуше, воно твориться тільки

в певну мить і одразу ж сприймається глядачем. Після цього лишаються тільки відблиски в пам'яті людей, що виражаються у вигляді театральних рецензій та в пізніших, а тому часто й не досить достовірних мемуарах. Отож і про М. Кропивницького – актора, режисера і антрепренера – ми знаємо тільки те, що встигли зробити історики театру. А те, що зробили вони, матеріалізоване у вигляді, на жаль, ще нечисленних монографій, збірників, окремих публікацій» [38].

У тому самому нарисі йдеться про питання, котрі зазвичай не лежали у площині безпосередніх інтересів і методів дослідження Ростислава Ярославовича, – про *аналіз твору* з погляду ідейно-тематичного комплексу, форми тощо: «Усі, хто писав досі про драматургію М. Кропивницького, – констатує автор нарису, – в основному *аналізували її з соціологічного боку*. Зупиняючись на художніх особливостях п'єс, дослідники переважно повторювали ті характеристики, які зустрічалися ще в дожовтневий період. <...> Проте й тепер ми мало що знаємо про *поетику* М. Кропивницького, хоч ще у 20-х роках робилися рішучі спроби її характеристики» [39]. Останнє зауваження прозоро нагадує і про розгорнуту на початку 1920-х років боротьбу з формалізмом, і про насильницьке перетворення театрознавства на театральну критику з акцентом на тлумаченні ідейно-тематичного комплексу мистецького твору.

А далі, у тому самому нарисі, розглядаючи *рух театрознавчої думки, історію сприйняття драматургічної творчості М. Кропивницького* І. Франком, М. Вороним, Д. Антоновичем, П. Руліним, Я. Мамонтовим, Ростислав Ярославович цілком органічно робить крок назустріч поетиці, коли цитує статтю Володимира Діброви про театр абсурду, в якій той писав, що етюд М. Кропивницького ««По ревизії» належить до зразків «чистого» абсурду, бо ж на «гопачно-горілчаному матеріалі висвітлюється проблема «ідіотизму» нашого «сільського життя»» [40].

Цитує, однак думки цієї не розвиває, провокує, але сам далі не йде.

Бо, можливо, пам'ятає застереження Володимира Перетца стосовно «природного нахилу молодих авторів теоретизувати та впиватися марним красномовством» [41].

Або – розуміючи, що театрознавство розвиватиметься не тоді, коли всі дивитимуться в один бік і спиратимуться на один метод, але навпаки – коли буде збагачено різними принципами, прийомами і підходами.

ХІІІ

Завдання і жанр останньої, написаної вже у лікарні розвідки Ростислава Пилипчука, здавалося б, окреслено у самій назві: «Драма «Назар Стодоля»: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в Руському (українському) народному театрі Товариства «Руська (українська) бесіда» (1864–1900 рр.) у Галичині» й уточнено в анотації: «У статті розглянуто сценічну історію драми «Назар Стодоля» та інсценізацій інших Шевченкових творів» [42].

Однак враження, що це лише виклад сценічної історії, як і в багатьох інших дослідженнях Ростислава Пилипчука, що належали до цього жанру, помилкове. Адже насправді йдеться про *радикальне редагування писаної історії українського театру*.

Редагуючи історію, Ростислав Ярославович, як завжди, не уникає, а зосереджує увагу на вузьких полемічних місцях й аргументує підстави для виправлення помилок, яких припустилися його попередники. Він пише про їхні суперечливі оцінки, некритичне сприйняття концепції, помилки, яких досі ніхто не помітив, міфи, котрі супроводжували сценічну історію п'єси і, головне, намагається аргументувати впроваджені ним факти.

Техніка створення факту у школі Ростислава Пилипчука – це головне, що відрізняє його від істориків, чие письмо

зовні інколи дуже нагадує його стиль. Він брав із минулого *не висновки, а свідчення*; перевіряв їх, критично осмислював, здійснював верифікацію і лише тоді, на цій основі, *зазвичай спростовуючи попередні висновки*, створював факти.

Він намагався *подолати погляд на історію театру як на минуле, побачене очима театрального критика*, адже саму *історію театру сприймав передусім як проблему логіки*. Бо знав: правдивий висновок у силогізмі не базується на фальшивих за-сновах. Перемінна величина на вході дає таку саму перемінну, а не константу, й на виході. Розуміння цього, підказаного здо-ровим глуздом закону, а не любов до архівного пилу, змушувала Ростислава Пилипчука спиратися на свідчення сучасників, а не на емоційні сплески, чийсь смаки, упереджені висновки і красиві слова.

Тому, оминаючи красиві слова, намагався побачити в іс-торії театру і помилки, і надто великі похибки, і свідчення, котрі причаїлися в архіві. Приміром, його непокоїла *проблема скоморохів*. Суперечність між тим, що в Україні багато населе-них пунктів мають назви Скоморохи, Скоморошки, Скомороше тощо, але немає жодного свідчення про діяльність скоморохів, за виїмком гіпотетично атрибутованої фрески Софії Київської і кількох згадок у джерелах. У цьому спостереженні – зародок дослідження про формування стереотипу.

В якомусь сенсі те, що робив Ростислав Пилипчук, можна порівняти із *методом дійового аналізу Станіславського* (аналіз запропонованих обставин, а не фантазії навколо почуттів) й *одивненням / очуженням Шкловського–Брехта* – розплющити очі, подивитися на звичні уявлення з позиції здорового глуз-ду, неупередженим поглядом, і розбудити приспане лагідними піснями оточення. Бо сон розуму, як відомо, породжує лише інший сон – іще небезпечніший, ніж перший.

XIV

Чи вплинули ці, здавалося б, незначні уточнення і зміни на загальний контур і періодизацію історії українського театру?

Періодизація історії театру – це окреслення суглобів, поворотів, на яких відбуваються зміни, злами, мутації самого предмета дослідження.

Незважаючи на те, що у підходах істориків українського театру до цієї проблеми було багато спільного, однак були й відмінності, зумовлені як різним розумінням самого предмета дослідження, так і *спокусою дедуктивного підходу і вписування історії українського театру у звичні схеми або у популярні культурологічні концепції.*

На цю спокусу звертав увагу ще Микола Дашкевич, рецензуючи працю Миколи Петрова: «г. Петров, попытавшись распределить материал, который был в его распоряжении, принял отчасти то деление на периоды, которое встречается и в курсах русской литературы, а отчасти дополнил его тем, какое нашёл у предшествовавших ему обозревателей украинской литературы. Добытая так схема оказывается непригодною» [43]. Так само критично ставився і до запропонованої Петровим періодизації, і «молодечого жару», з яким той «кинувся до студіювання давніх шкільних рукописів», Михайло Возняк [44].

Цієї спокуси уник *Іван Франко*, чия *концепція історії українського театру* була викладена 1894 року у праці «Русько-український театр», вперше видрукуваній 1930 року М. Возняком [45]. У театрі XVI–XVIII ст. Франко вирізняє вісім основних тем (1. Зав'язки драматичних дійств у народних обрядах і грах старої Русі. 2. Скоморохи і шпільмани на Русі. 3. Візантійські «церковні дійства» і їх сліди на Русі. 4. Релігійна драма в Західній Європі. 5. Західна релігійна драма в Польщі і на Русі в XVI в. Русько-польські містерії. 6. Вертепний театр на Русі. 7. Шкільна драма в Польщі і на Русі XVI–XVIII в. 8. Інтермедії і діалоги шкільні). У «новому театрі» XIX ст. (до р. 1880) Франко виокремлює також вісім напрямів: 1. Початки нового

театру в Польщі і в Московщині: впливи англійські, німецькі, італіянські і французькі. 2. Некорисне положення України-Русі в Росії і Австрії. 3. Російський театр на Україні (в Харкові) 1780–1826. 4. Польський театр у Кам'янці-Подільським 1798–1823 і в Києві. 5. Аматорські і кріпосні театри в Полтаві і в Кишинях. 6. Харківський театр 1827 і далі: драми Квітки. 7. Український актор Соленик. 8. Пізніші українські драми і драматичні вистави в 60-х роках. Третій розділ праці Франко присвячує Руському театрові у Галичині.

Однак застереження Дашкевича і Возняка не зупинило звичного до дедуктивного підходу із домішками догматизму *Івана Стешенка*, який створив компілятивну «Історію української драми» (1908), розраховану вочевидь на вихованців музично-драматичної школи М. В. Лисенка, де він викладав спочатку історію драми, а згодом логіку та інші допоміжні дисципліни. У цій праці він розглядає історію української драми від витоків до середини XVIII ст., посилаючись то на «Августа Вільгельмовича Шлегеля» [46], то на Івана Франка і Миколу Петрова, Миколу Тихонравова й інших дослідників, і спираючись на концепцію міфологічної школи, котра виводила історію драми з обряду. Теоретичним концептом праці Стешенка є твердження, що драма – «це внутрішня наша діяльність, що має на меті естетичне задоволення», а «наслідування чомусь є метою гри-ща». Конспектуючи праці Олексія Веселовського, Миколи Петрова, Миколи Сумцова та інших дослідників XIX ст., він пише про «народні романо-германські обряди з елементом драматичності» і про «такі ж слов'янські обряди» [47]. У вступі до своєї праці він обґрунтовує значення історичної науки, котра, на його думку, «має на меті встановити зв'язок між різними світовими з'явищами, показати їх походження від якогось природного, чи культурно-історичного осередку, та вплив на з'явища наступні» [48], і така історія мусить бути «оперта на порівнюючі дані» [49]. Виводячи потяг до театральної гри з природних нахилів людини, Стешенко подає у конспективному викладі історію

європейської, здебільшого германо-романської драми, переносить на історію української драми висновки дослідника старовинної європейської драми Олексія Веселовського, а в історії української драми вирізняє такі етапи: 1. Старовинні обряди (весільна драма та ін.); виконавці народної обрядовості – скоморохи та ін. 2. Народні романо-германські обряди з елементом драматичності. Такі ж слов'янські обряди. 3. Поганські драматичні розривки і драматичний елемент в церковній одправі. 4. Розвій духовної драми в різних слов'ян і подібність розвою нашої драми до розвою західно-європейської (Різдвяні драми та ін., «Дійство на Страсті Христові», «Слово про збурення Пекла», «Комедія на Різдво Христове» Дм. Ростовського та ін.). 5. Твори перехідного періоду («Алексій, чоловік Божий»). 6. Твори другого періоду («Мудрість предвічна», «Владимер», «Іосиф Патріарха», «Милість Божа» та ін.). Незважаючи на методологічні хиби досліджень Стешенка, відзначені ще А. Кримським («суб'єктивність», «дифірампічність», «гіперболізація», домінування політичних мотивів над науковими, «нежелание осматриваться на старинную малорусскую литературу» і т. ін.) [50], ця праця має велике значення, адже унаочнює уявлення певної частини української інтелігенції початку ХХ ст. про розвиток національного театру.

Петро Рулін у «Студіях з історії українського театру» (1924–1925), зважаючи на те, що «багато книжок понаписувано про минуле театру, але головну в них увагу зосереджувано на самій-но драмі: історію театру щирісінько ототожнювали з історією драми. На театр, себто на ті всі умови, в яких набувала драма свого реального художнього життя, зверталось уваги стільки, скільки необхідно це було, щоб зрозуміти саму драму» [51]. Апелюючи до Макса Геррманна, Рулін вирізняв в історії українського театру такі періоди: *давній український театр XVII–XVIII вв.*; *театр XIX ст.*, в якому, вважав він, «позначити можна власне два періоди: 1) *театр «дилетантський»* – кріпацький аматорський, та той професійний, в яко-

му були українські вистави більш-менш поодинокими винятками; 2) *театр професійний* з 1881 року, коли дозволено було вистави українською мовою» [52]. Той самий принцип поділу періодизації простежується й у праці Руліна «Завдання історії українського театру» (1929) [53]. Однак в іншій праці, описуючи план розгортання відділів театрального музею, Рулін подає іншу схему: український народний театр (вертеп); релігійний театр українського середньовіччя; чужоземна театральна культура на Україні; український театр підготовчої доби (від «Наталки-Полтавки» до 1881 р.); український «побутовий» театр 1881–1917 рр., як на Україні, так і поза її межами; театр з часів революції (театри українські поза межами України; театри нацменшостів та гастролерів на Україні; театральна освіта на Україні); театр у Галичині [54].

Олександр Кисіль у «Популярному нарисі історії українського театру» (1925), посилаючись на Макса Геррманна і вважаючи, що «чистою формою театрального мистецтва є рух», здійснив спробу «хоч-би в головних рисах, але послідовно» подати «найвидатніші факти з історії нашого театру і драми <...> від початку аж до останніх днів», виокремлював в історії українського театру «три головні періоди: *старий*, що охоплює XVII–XVIII ст. і характеризується пануванням схоластичної шкільної драми; *середній* – від кінця XVIII ст. до заборони українського театру 1876 року, коли українські вистави були тільки спорадичними; новий, що починається з моменту відновлення українських вистав 1881 р. і характеризується з організаційного боку існуванням постійних українських труп, а з боку внутрішнього – своїм побутово-етнографічним характером. Поза цими періодами стоїть театр народний, власне, його елементи в народній поезії, галицький театр, що жив своїм окремим життям, і театр найновіший, вже часів революції, що характеризується швидкою зміною художніх форм і напрямів» [55].

Дмитро Антонович у конспективному історичному нарисі «Український театр» (1923) запропонував таку періодизацію:

театр до Котляревського, театр до Кропивницького, театр до революції, революція у театрі) [56]. Однак згодом, у праці «Триста років українського театру» (1925), запропонував інший принцип періодизації, вирізняючи в історії українського театру *шкільний театр, світський театр, побутовий театр і театр революційний* [57]. У наступній праці – у лекціях з історії української культури за його редакцією (1930-ті) Дмитро Антонович пішов іще далі і виокремив такі періоди в історії українського театру: *Ренесанс, бароко, рококо, класичність, еклектизм і сучасність* [58].

Степан Чарнецький, не претендуючи на всеохопну періодизацію, вирізняє разом із тим *старий театр, початки нового театру* (епоха мистецької української драми, І. Котляревський), *наддніпрянський театр 1850–1870-х рр.* тощо [59].

Григор Лужницький, спираючись на етнотеатрознавчу концепцію Артура Кучера, вирізняв в історії українського театру такі періоди: *стара доба (до 1619 року), театр козацького бароко (1619–1788), театр українського ренесансу (1819–1864), театр побутового реалізму (1864–1917) і революційно-модерний театр (1917)* [60].

Головні відмінності між запропонованими періодизаціями визначаються не тим, що якась одна із них правильна, а всі інші – хибні. Ці відмінності, крім різного розуміння предмета дослідження, зумовлено, зокрема, такими чинниками:

– *переконливістю доказової бази й опорою на дедуктивний або індуктивний метод* (М. Петров, а ще більше І. Стешенко і частково Г. Лужницький підпорядковували історію української драми і театру схемі, котра дістала поширення у процесі вивчення історії західноєвропейської і російської культури);

– *пошуком універсалій або навпаки – відмінностей* (ігнорування історико-політичних і культурних особливостей, міфологізація обрядової театральності і майже безмежне розширення історії предмета – театру, чи навпаки – спроби виявити неповторність);

– акцентуванням історико-політичних і загальнокультурних обставин (мова, культурні впливи тощо) або, навпаки, організаційних і формальних ознак; зазвичай вибір на користь одного з можливих підходів визначав переважну увагу дослідників до драматургії або безпосередньо до театру.

Отже, можливість вибрати, розвивати, уточнювати і поглиблювати одну з концепцій попередників (навіть з огляду на те, що лише Іван Франко з числа названих авторів належав до безперечно рекомендованих) – була.

Схиляючись до періодизації, запропонованої І. Франком, Ростислав Пилипчук разом із тим намагався реалізувати у своїй концепції завдання, що їх висував перед українськими істориками театру П. Рупін.

Свої підходи до періодизації історії українського театру Ростислав Ярославович виклав у праці «Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру»» [61] і реалізував у розділах багатотомної «Історії української культури» (2001–2005), де серед інших висвітлено такі теми: Зародки театру (ігри й обряди, скоморохи, літургійне дійство). Шкільний і народно-містеріальний театр. Шкільні декламації. Містерія. Ярмаркові вистави. Інтермедії. Фарс. Вертеп. Декламації і діалоги. Шкільна драма. Інтермедії. Іншомовна драма в Україні. Балаган. Спроби утворення гетьманського придворного театру. Російський театр в Україні. Польський і австрійський німецькомовний театри в Україні. Початки нового українського театру – професіонального й аматорського. Російські і польські професіональні трупи, палацово-поміщицькі театри. Український професіональний і аматорський театри. Золота доба українського театру та ін.

Така періодизація унаочнює вибір, здійснений Ростиславом Ярославовичем, адже принципи, на яких базувалася його концепція, відрізняються від попередніх за багатьма ознаками:

– його періодизація має більш гомогенний (однорідний) характер, що особливо яскраво виявляється у порівнянні з ге-

терогенною (неоднорідною) періодизацією Г. Лужницького, в якого поряд стоять поняття «стара доба», «бароко», «побутовий реалізм» і «революційно-модерний театр»;

– він виводить розгляд театру з-під впливу загальнополітичних концепцій;

– змінює співвідношення між імовірними і достеменними фактами на користь засвідчених джерелами;

– розрізняє аматорський і професіональний театр, уточнюючи дати;

– значну увагу приділяє розгляду окремих видів театру і жанрів (містерія, ярмаркові вистави, інтермедії, фарси, вертеп, декламації і діалоги, балаган тощо);

– розглядає не лише український театр, а й іншомовний театр на етнічній території України, адже, – писав Ростислав Ярославович, – «якщо враховувати фактор глядача, який формував свої естетичні смаки на тій мистецькій поживі, яку йому пропонували, то ми не можемо скидати з рахунку весь цей конгломерат сценічних культур, який мав місце в Україні упродовж століть, формуючи й часом стимулюючи українську театральну культуру» [62].

Питання, звісно, не в тому, що Ростислав Пилипчук дав кращу або гіршу концепцію періодизації, бо кожна із запропонованих є спробою відповісти на запитання, сформульовані в різний час, різними істориками, виходячи з різного розуміння предмета дослідження; Ростислав Ярославович скоригував предмет дослідження і принципи його аналізу, намагаючись узгодити його із тими новими запитаннями, які поставив перед істориками театру наш час.

XV

Етика школи Ростислава Ярославовича – ледь не найголовніша, базова цінність, поступову втрату якої ми відчуватимемо з кожним днем все гостріше. Дарма, що її лише зрідка

розглядають як складову, насправді найважливішу, і мистецької, і наукової школи. Адже головні відмінності між театром корифеїв і Курбасом, Станіславським і Мейєрхольдом, Брехтом і Арто – не так у формах, старих чи нових, як у завданнях й обраних ними правилах спілкування – із днем сьогоднішнім, минулим і майбутнім, отже, у культурі.

Із притаманною йому послідовністю Ростислав Ярославович насаджував в історіографії свої принципи: вимогливість як до власних, так і до чужих текстів; дослідження явища не лише у театральному і загальнокультурному контексті, а й у контексті історії дослідження явища; повагу до минулого українського театру та його діячів, однак без героїзації і зомління від патріотичного замилювання; допомогу молодшим колегам.

Парадокс, – та, однак, здається, саме внутрішня дисципліна виворила з Ростислава Ярославовича найнедисциплінованішого автора. Редактори позивали, що свої тексти він подавав до друку останнім, ледь не напередодні подачі верстки до друкарні. Але ставилися до цього спокійно, бо знали – автор все ще продовжує зважувати кожне слово, перевіряє кожен факт, щоб не перекладати на інших свої обов'язки і не примушувати їх допрацьовувати власний текст. І тут знову згадується урок культури письма: *«А хто за Вас розставлятиме коми? Хто це робитиме за Вас?»*

Усвідомлюючи тернистий шлях спілкування з Пилипчуком-рецензентом і науковим редактором, його учні готові були чекати, коли в Ростислава Ярославовича звільниться час для роботи над їхніми рукописами. Бо довіряли його порадам. І зазвичай такий час у нього знаходився: це той самий час, який він відбирав від власних рукописів. Опікуючись своїми дипломниками, аспірантами й авторами, праці яких редагував, він, на відміну від інших керівників, які учнів перетворюють на підмайстрів, примушуючи «китайничати» і «розводити фарби», радше сам ставав помічником – допомагав із пошуком джерел, уточнював дати, прізвища. І робив це не з розрахунку на вдяч-

ність, а з властивого йому господарського ставлення до саду, в якому впродовж життя насаджував дерева. Бо не керувався дурнуватою приказкою «чим темніша ніч, тим яскравіші зірки». І ніколи не гнався за кількістю, не випускав «сиру» роботу, напівфабрикат, але допомагав довести працю до пуття. Тому й захист досліджень, керівником яких він був, перетворювався на святкову ініціацію, посвячення у лицарський орден.

Йому було даровано рідкісне вміння – радіти з чужого успіху!

Бо знав: найкраще дерево нічогісінько не варте у занедбаному саду. Тому й опікувався – не лише власними текстами, а *школою*. Адже школи розрізняються не так за методами пізнання і набором технічних прийомів, як передусім – за етичними принципами. І відповіддю на найголовніше питання: *навіщо?*

Шукати відповідь слід не лише у відмінностях *дискурсивних практик – текстів у подієвому аспекті*, насаджуваних різними школами. Ця відповідь – не лише у генезі школи, а й у її ставленні до майбутнього.

XVI

Наївний у справах житейських, побутових, Ростислав Ярославович, здавалося, чинив опір часові, адже культура у хронотопі його дослідження мало відрізнялася від простору і часу його буття – романтизованої шляхетної України. В цьому він зізнався в одному з інтерв'ю: *«Я належу до кола романтиків»* [63]. Тому й допомагав – не скупю, не зі службового обов'язку, і не лише учням, але натхненно, від наївної віри, що його допомога принесе користь нашій спільній, як він думав, *справі, в якій був сенс його життя*. Тому бував нещадним до вискочнів і пройдисвітів, котрі, – можливо, не маючи злого наміру, ненавмисно, – витоптували його смисли.

Його ніколи не бачили кволим, млявим. Утомленим, суворим і сумним – бував, але виду не подавав, біль свій не демонстрував і, як належить *Великому магістрові лицарського ордену*, спину і підборіддя – тримав.

Один із парадоксів його лицарства – *неортодоксальність і здатність до компромісу*. Нещадний до невігласів, він ніколи не оголошував *хрестових походів проти опонентів і вітряків*; навіть поступався своїми науковими принципами, шляхетно простягаючи руку допомоги, коли вирішувалася чужа доля. Маючи чудову пам'ять, умів забувати, отже, бути милосердним і прощати. *Розуміючи діалектику головного і другорядного, вмів розрізняти їх*. Тому, аналізуючи праці колег, не уникав суперечностей, коли писав про «інтелігентного, стриманого, дотепного» науковця, про його ж «кон'юнктурну частину дослідницького доробку» і про інші його праці, «дуже цінні», які називав «компендіумом фактичного матеріалу, якого сьогодні вже ніхто не міг би підняти» [64].

Майя Гарбузюк, одна з найпослідовніших і найулюбленіших учениць Ростислава Ярославовича, назвала свого вчителя і наставника у науці *«Верховним батьком»* [65]. А це не проста роль, бо означає відповідальність – і не лише за безпосередніх учнів, а й за всезагальну справу. Це означає також готовність зрозуміти, підтримати, допомогти і бути правдивим суддею – передусім собі; суддею, від якого важко, – неможливо навіть, соромно! – було приховувати свої гріхи, бо здавалося, що він усе бачив, але – продовжував вірити і, нагадуючи про біг часу, допомагав нам стати *крацями*.

Тому й досі залишається *камертоном для українського татрознавства*. Можливо, завдяки володінню *мистецтвом одночасного життя у трьох вимірах*: пам'ятаючи про день вчорашній, дбаючи про сьогоднішній, мріючи про прийдешній і намагаючись з'єднати, узгодити минуле з майбутнім *ниткою своєї праці, своїм вчинком*. Можливо, завдяки притаманному

багатьом його ровесникам вмінню дивитися в очі – і співрозмовникові, і життю. Або завдяки вмінню наслухавшись сумних новин про справи державні і мистецтвознавчі, підсумовувати: *«А нам – своє робити!»*

«Робити своє» – означає повертати борги, передаючи далі отримане від учителів, *виконувати місію*. Закликаючи колег не ховатися у кущі, коли йшлося про обговорення чиеїсь праці у високому судилищі, він зазвичай посилався на Франка: *«Лийи боротись – значить жить!»*. Однак інколи дослухався і до Шевченкового: *«Блаженний муж на лукаву не вступає раду...»*.

XVII

Але що таке *«робити своє»* у сьогоднішній Україні, та ще й для науки-утриманки, котра, не усвідомивши власного шляху і не виховавши свого читача, наче бідна родичка-сектантка, застигла на роздоріжжі, балансуючи між критикою й академічною наукою, в очікуванні бодай крихти зі столу практиків театру, археологів, філологів, істориків, а то й філософів, які здебільшого формували і сформували театрознавство у його класичному вимірі?

Сьогодні у сфері театрознавства усвідомлюється потреба у зворотному процесі – *в очищенні від нашарувань спекулятивної культурології, арт-менеджменту, арт-критики, кураторства, чірлідінгу* тощо. Про цю потребу свідчить щорічне зменшення набору студентів на театрознавче відділення у творчих вузах, поряд із одночасним збільшенням у навчальних закладах із давнішими академічними традиціями, зокрема з традиціями загальної історії і філології, з якої вийшов і Ростислав Пилипчук. Нові методи вивчення театру пропонують вищі навчальні заклади, які, за збігом обставин, носять ім'я фундатора українського театрознавства Івана Франка – Львівський національний університет, Інститут драматургії Житомирського державного університету та ін.

Децентралізація театрознавства, своєю чергою, веде до зміни способів театрознавчого письма: замість погляду на історію театру очима театрального критика, чий еталонний смак поки що використовується як головний інструмент зважування долі мистецького твору на примхливих терезах прекрасного, все більшого поширення у дослідженні театру набуває погляд історика, озброєного арсеналом методів сучасного історіописання. Це означає також, що розмежування критики й історіописання стало жорсткішим. Адже *факти критика* – це враження, відчуття, а також власний, свого покоління і своєї субкультури смак; *факти історика* – це результат перетворення історичних свідчень; там, де критик шукає метафору, історик театру – шукає точність, але, не знайшовши, нагадує собі, що працює з «уявним предметом», щодо якого Вітгенштайн застерігав: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen» – «Про що неможливо говорити, про те слід мовчати». Адже, *на відміну від критика, який пропонує читачеві свої смаки і візії, історик продукує факт*.

Незважаючи на ці розбіжності, все живе завжди має шанс, і театрознавство у творчих навчальних закладах – також. Цей шанс – в опануванні *досвіду академічної школи*: не лише читання текстів, а й *дослідження їх, критичне осмислення не лише історії театру, а й історії історії театру, отже, вкарбовування (imprinting) методів історіописання* І. Франка і В. Перетца, О. Кисіля і П. Руліна, М. Возняка і В. Резанова, Д. Антоновича і М. Вороного, С. Чарнецького і Г. Лужницького, І. Піскуна і Я. Мамонтова, Ю. Бобошка й А. Драка, Ю. Станішевського й А. Баканурського, Р. Пилипчука і ще багатьох інших істориків театру, праці яких утворюють загальне поняття «*українське театрознавство*».

Цей шанс – в аналізі змін, які відбулися у підготовці театрознавчих кадрів за останні чверть століття і в можливості *бодай пофантазувати* про перспективу української театральної спільноти та про її справи.

XVIII

Тема дослідження та його проблема визрівала у Ростислава Ярославовича зі, здавалося б, простих, інколи по-дитячому наївних запитань, котрі й визначили його цікавість до оглядів літератури й історіографічних статей: *Чому наші попередники, ті, які стали сьогодні героями історичних досліджень, не подбали про те, щоб розповісти наступним поколінням, як усе було насправді? Чому замовчували, перекручували або саме так, а не інакше інтерпретували ту або іншу подію пізніші дослідники?*

Саме усвідомлення усього багатства ймовірних мотивів учасників, свідків і дослідників для замовчування, перекручення або навпаки – для постійного, ледь не параноїдального повернення до якоїсь події, викликало у Ростислава Ярославовича посилений інтерес до жанру, якого так не люблять здобувачі і яким так віртуозно він володів – до жанру, який він скромно іменував *оглядом літератури або історіографічною статтею*.

Він був *майстром повільного читання* й умів роздивитися, як його *попередники кружляють над тими або іншими проблемами*, намагаючись подолати якесь вузьке місце, однак не долають.

І тоді він запитував і себе, і їх: *чому виникло це непорозуміння, що заважало, в чому була суть конфлікту, що стояло на перешкоді?*

Відповідь ніколи не лежала на полиці бібліотеки, як наївно хтось вважає; на полиці були лише *свідчення – правдиві й облудні, і їх належало прискіпливо верифікувати*.

І лише тоді – у процесі пошуку, знаходження, зіставлення, перевірки, відсіювання, перехресних допитів сотень свідків, правдивих і брехливих, щирих і упереджених, визрівав науковий факт, а згодом – гіпотеза і концепція для його пояснення.

У процесі слідства він ніколи не вислуховував лише одну сторону – давав слово кожній і радів, коли знаходив документ,

який висвітлював відоме явище з нового, незвичного боку, коли інтрига ставала ще напруженішою.

І лише тоді писав звіт у формі статті – про пошук наукового факту, *головною інтригою якої було слідство – слідство у справі замовчування, нерозуміння, несприйняття або наукової дискусії.*

Бо історія у розумінні Ростислава Пилипчука передусім була *боротьбою за неупереджений погляд, за правдиві факти і за логіку їхнього зчеплення.* І саме в цьому – у способах, якими він знаходив свідчення, якими створював факти, перевіряв їхню достовірність і відмежовував від гіпотез – *сила його школи.*

На жаль, Ростислав Ярославович не написав про це книжки. Однак розповів її – своїм учням і колегам. І тепер вони мусять записати почуте і проаналізувати написані ним тексти, щоб вилучити з них найголовніше – *метод.* Бо, буває, навіть найавторитетніші гіпотези спростовуються (як у випадку Франка) і мистецькі твори перестають вражати, а метод – залишається.

І сутність його – у *техніці розмежування: правдивих свідчень від облудних, фактів – від смаків та емоцій; аналітичної історії театру – від театральної критики, мистецької моди та ідеологічних гасел.*

XIX

Цю книжку Ростислав Ярославович писав повільно.

Спочатку були тисячі виписок із архівних джерел і праць попередників, згодом – сотні чернеток і десятки ескізів у вигляді енциклопедичних статей; нарешті – великі розділи у багатотомній «Історії української культури», котрі й утворили нарис історії українського театру від витоків до початку XX ст. «Логічну схему» цієї історії ще раніше було прописано у навчальній програмі з історії українського театру, створеній під патронатом Ростислава Ярославовича (щоправда, без за-

значення його прізвища) кафедрою театрознавства КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, у низці статей.

Цю працю було написано так само повільно як і попередню – монографію «Український професіональний театр в Галичині», розділи якої вперше було видрукувано на сторінках часопису «Просценіум» Львівського національного університету ім. І. Франка, а згодом, завдяки зусиллям його дружини, учнів і друзів, перевидано окремим виданням, якого, на жаль, Ростислав Ярославович уже не побачив [66].

І так само, як у попередній праці, у цій книзі дбайливо зібрано й осмислено величезний першоджерельний матеріал.

Тому й читати цю працю слід так само, як її написано: повільно.

Читати, намагаючись відтворити шлях дослідника, зіставляючи з ширшими коментарями в інших його працях і з працями тих, із ким він полемізував.

Приміром, на сторінках цієї праці, з огляду на її обсяг, Ростислав Ярославович приділив лише кілька абзаців шкільній декламації «Просфонима», однак значення цього твору для українського театру він широко обґрунтував в інших дослідженнях [67; 68].

Так само лаконічно пише він у цій праці про історію дослідження вертепної драми: «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.». Однак історію питання розлого досліджує в іншій праці – «До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського» [69].

Або ще один епізод, в якому він згадує про незвичні для сучасного сприйняття «радоспів» і «співогру». Обсяг публікації не дозволив Ростиславові Ярославовичу докладно пояснити ставлення до цих рідкісних жанрових новотворів; однак розлогий коментар знайдемо в іншій праці, де розкрито історичну динаміку термінів [70].

Прикладів подібного гіпертексту у працях Ростислава Пилипчука можна наводити багато.

І тут ми підходимо до ледь чи не найголовнішої особливості його письма.

Його історія – це не сукупність історичних фактів, роздуханих журналістикою до рівня медійних подій, і не «естетична оцінка», котру належить на все життя зазубрити бідолашному спудеєві, і навіть не боротьба прогресивних сил із консервативними.

Його історія – це напружений полілог, на поверхні – ніби неквапливий, розважливий, однак усередині – пристрасний, полемічний – і не лише зі сценічними діячами, а й з тими, хто досліджував їхню творчість; адже справжня історія – це завжди нові запитання, поставлені перед минулим, і нові відповіді, отже, заперечення.

Тому, принаймні для майбутнього історика театру, важливими у цих працях є не лише відповіді, а й способи, якими їх отримано. Як казав Володимир Перетц, «не *«що»*, а *«як»*» написано або досліджено.

Цим визначено й іншу особливість історіописання Ростислава Пилипчука: віддаючи перевагу аналізу окремого факту, він ніби уникав синтетичної подієвої історії, адже історичний сюжет завжди означає обмеження і відсікання всього того, що не рухає його стрімко вперед; а його історія рухалася здебільшого вшир, та ще й переходила у третій вимір, коли вступала у полеміку з багатоголоссям видатних попередників. Від цих розгалужень вона не втрачала напруженості, навпаки – ставала ще драматичнішою і, головне, все далі відхилялася від архетипів, за які так міцно тримається наша свідомість.

Завдяки цьому навіть такий, здавалося б, прісний жанр як огляд літератури з історії питання перетворювався зі звичного для сучасної гуманітаристики переліку прізвищ і назв – на поліфонічну історію театрознавчої думки.

Почувши ці голоси, уважний читач зрозуміє, що повільно цю працю слід читати не заради тренування пам'яті визубрюванням прізвиськ, назв і дат. Адже історію досліджують заради розуміння – і не лише театру, а й життя.

Так вважав Ростислав Ярославович Пилипчук.

1. *Погребеник Ф.* Невтомний працівник на ниві української культури // *Пилипчук Р.* Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). – К., 2015. – С. 494.

2. *Пилипчук Р.* Театрознавство // Українська радянська енциклопедія. – Вид. 2. – К., 1984. – Т. 11. – Кн. 1. – С. 174–175.

3. *Пилипчук Р.* Франкова концепція історії українського театру // Мистецькі обрії' 2005–2006: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – 2006. – Вип. 8/9. – С. 131.

4. Там само. – С. 133.

5. Там само.

6. Там само. – С. 134.

7. Там само. – С. 137.

8. Там само. – С. 143.

9. *Франко І.* [План викладів історії літератури руської. Спеціальні курси. Мотиви] [1894–1895] // Його ж. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1984. – Т. 41. – С. 35–36.

10. *Пилипчук Р.* Микола Садовський у спогадах сучасників // Спогади про Миколу Садовського: Збірник / Упоряд., вступ. ст., приміт. Р. Я. Пилипчака. – К., 1981. – С. 9.

11. *Пилипчук Р.* Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України / Академія мистецтв України. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 201.

12. Там само. – С. 202.

13. Там само.

14. *Франко І.* Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // Його ж. Збір. тв.: У 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 317.

15. Там само. – С. 329.

16. *Антонович Д.* Триста років українського театру (1619–1919). – Прага, 1925. – С. 3.

17. *Кисіль О.* Український театр: популярний нарис історії українського театру. – К., 1925. – С. 7.

18. *Перетц В.* Краткий очерк методологии истории русской литературы: Пособие и справочник для преподавателей, студентов и для самообразования. – Петроград, 1922. – С. 109.

19. *Пилипчук Р.* Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України / Академія мистецтв України. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 205.

20. *Пилипчук Р.* До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Верховина: Збірник наукових праць на пошану професора Олекси Мишанича з нагоди його 70-річчя / НАН України. Інститут літератури імені Тараса Шевченка; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. – Дрогобич, 2003. – С. 285.

21. *Пилипчук Р.* Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // Мистецтвознавство України / Академія мистецтв України. – К., 2000. – Вип. 1. – С. 206.

22. Там само. – С. 209.

23. *Пилипчук Р.* Театрознавство // Українська радянська енциклопедія. – Вид. 2. – К., 1984. – Т. 11. – Кн. 1. – С. 174–175.

24. *Пилипчук Р.* Франкова концепція історії українського театру // Мистецькі обрії'2005–2006: Альманах: Науково-теоретичні праці та публіцистика. – 2006. – Вип. 8/9. – С. 131.

25. *Радишевський Р.* Полоністичні студії Ростислава Пилипчука // Його ж. Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки. – К., 2010. – С. 360.

26. *Пилипчук Р.* Джерелознавство історії українського театру – вчорашній день традиційного театрознавства? // Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку: Матеріали наукової конференції. – К., 2000. – С. 58–59.

27. *Яковенко Н.* Вступ до історії. – К., 2007. – С. 33.

28. *Пилипчук Р.* До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // *Радишевський Р.* Українська полоністика: проблеми, школи, силуетки. – К., 2010. – С. 372.

29. Там само. – С. 367.

30. Там само. – С. 366.

31. Там само. – С. 371.
32. *Пилипчук Р.* Українському театрові – 400 років! // Український театр. – 1991. – № 6. – С. 6.
33. Там само. – С. 8.
34. Там само.
35. *Пилипчук Р.* Театральна діяльність М. Старицького в оцінках І. Франка та інших сучасників // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. – К., 2012. – Вип. 10. – С. 190.
36. *Пилипчук Р.* До історії українського шкільного театру кінця XVI – початку XVII століть // Записки наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1999. – Т. 237. – С. 39.
37. *Пилипчук Р.* Марко Кропивницький і питання про початок українського професіонального театру // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – К., 2011. – Вип. 8. – С. 174.
38. *Пилипчук Р.* Марко Кропивницький // Кропивницький М. Л. П'єси / Вступ. ст. Р. Я. Пилипчука. – К., 1990. – С. 7.
39. Там само. – С. 26.
40. Там само. – С. 30.
41. *Перетц В.* Нарис наукової діяльності проф. С. І. Масло-ва // Сергій Маслов, 1902–1927 / Укр. наук. ін-т книгознавства. – К., 1927. – С. 21.
42. *Пилипчук Р.* Драма «Назар Стодоля»: від створення і першого сценічного втілення (1842–1844 рр.) та першодруку (1862 р.) до регулярних вистав в Руському (українському) народному театрі Товариства «Руська (українська) бесіда» (1864–1900 рр.) у Галичині // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. – К., 2014. – Вип. 14. – С. 14–30.
43. *Дашкевич Н. П.* Отзыв о сочинении г. Петрова «Очерки истории украинской литературы XIX столетия» // Отчет о двадцать девятю присуждении наград гр. Уварова. – Санкт-Петербург, 1889. – Приложение к LIX т. Записок Имп. акад. наук. – № 1. – С. 276.
44. *Возняк М.* Стара українська драма і новіші досліді над нею // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1912. – Т. VI. – С. 144–145.

45. *Франко І.* Русько-український театр (Історичні обриси) [1894] // *Возняк М.* Нескінчена друком праця Ів. Франка з історії українського театру // *Річник Українського театального музею.* – К., 1929. — С. 41–75.

46. *Стешенко І.* Історія української драми. Одбитка з журналу «Україна». – К., 1908. – Т. 1. – С. 4.

47. Там само. – С. 1.

48. Там само. – С. 1.

49. Там само. – С. 3.

50. *Крымский А.* Рец.: И. Стешенко. Поэзия И. П. Котляревского. – К., 1898 // *Этнографическое обозрение.* Издание Этнографического отдела Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. – 1901. – № 3. – С. 143–148.

51. *Рулін П.* Студії з історії українського театру // *Записки історично-філологічного відділу.* – К., 1925. – Кн V. – С. 207.

52. Там само. – С. 220.

53. *Рулін П.* Завдання історії українського театру // *Річник Українського театального музею.* – К., 1929. – С. 9–40.

54. *Рулін П.* Український театральний музей: Завдання й перспективи. – К., 1927. – С. 17–18.

55. *Кисіль О.* Український театр: Популярний нарис історії українського театру. – К., 1925. – С. 7–8.

56. *Антонович Д.* Український театр: конспективний історичний нарис. – Прага – Берлін, 1923. – 14 с.

57. *Антонович Д.* Триста років українського театру (1619–1919). – Прага, 1925. – 273 с.

58. *Антонович Д.* Український театр // *Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича.* – К., 1993. – С. 443–473.

59. *Чарнецький С.* Театр // *Історія української культури / Під загальною редакцією д-ра Івана Крип'якевича.* – Львів, 1937. – С. 661–690.

60. *Лужницький Г.* Історія українського театру // *Лужницький Г.* Український театр: Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць. – Львів, 2004. – Т. 1. – С. 49–156.

61. *Пилипчук Р.* Про засади створення багатотомної «Історії українського драматичного театру» // *Мистецтвознавство України / Академія мистецтв України.* – К., 2000. – Вип. 1. – С. 201–210.

62. Там само. – С. 204.
63. Ростислав Пилипчук: «Я належу до кола романтиків...» / Запитував Микола Славинський // Науковий світ. – 2011. – № 7. – С. 8–11.
64. Пилипчук Р. Юрій Григорович Костюк (До 100-річчя від дня народження) // Студії мистецтвознавчі. – К., 2010. – Ч. 3. – С. 112–116.
65. Гарбузюк М. Верховний батько // Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). – К., 2015. – С. 510.
66. Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). – К., 2015.
67. Пилипчук Р. Початки українського шкільного театру в Галичині: Ярослав Ісаєвич про «Просфониму» // Україна: Культурна спадщина. Національна свідомість. Державність : збірник наукових праць. – Львів, 1998. – Вип. 5: Просфонима: Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича. – С. 465–473.
68. Пилипчук Р. До історії українського шкільного театру кінця XVI – початку XVII століття // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Львів, 1999. – Т. 237: Праці Театрознавчої комісії. – С. 15–41.
69. Пилипчук Р. До питання про початок українського вертепу, або Ще раз в обороні Еразма Ізопольського // Верховина: Збірник наукових праць на пошану професора Олексі Мишанича з нагоди його 70-річчя / НАН України. Інститут літератури імені Тараса Шевченка; Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. – Дрогобич, 2003. – С. 263–285.
70. Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки XIX ст.). – К., 2015. – С. 291–293.

Розділ I

ЗАРОДКИ ТЕАТРУ: ІГРИ ТА ОБРЯДИ, СКОМОРОХИ, ЛІТУРГІЙНЕ ДІЙСТВО



Театральні елементи в іграх та обрядах. 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 – все це властиве суспільству на всіх етапах його розвитку. Також і в Україні з давніх-давен зберігалися театральні елементи в народних обрядах та іграх, синтетично поєднаних з піснею 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, тільки з драматичною грою, тими елементами обряду, видами ігор, в яких наявне образно-художнє відтворення діяльності людини, стосунків між людьми¹.

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

¹ *Возняк М.* Початки української комедії (1619–1819). – Львів, 1920; *Белецкий А.* Старинный театр в России: I. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Руси-Украины. – Москва, 1923; *Кисіль О.* Український театр. – Київ, 1925; *Волошин І. О.* Джерела народного театру на Україні. – Київ, 1960; *Лужницький Г.* Історія українського театру // ЗНТШ. – Т. 121. – Нью-Йорк; Париж, 1961; *Курочкін О. В.* Новорічні свята українців: традиції і сучасність. – Київ, 1978.

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 Кар-

У різдвяно-новорічній обрядовості, цьому універсальному періоді українського народного календаря, використовувалися всі найтиповіші види народно-драматичної творчості і насамперед – колядування, тобто поздоровлення і побажання, здебільшого колективні, що висловлювалися перед Новим роком у формі величальних пісень групою колядників (здебільшого молоді). Колядки мали магічно-міфологічну функцію: побажання всій сім'ї, господареві, господині, членам їхньої родини, усій сільській общині здоров'я, щастя, добробуту, багатства. У цих святкових обходах застосовувалися рядження, тобто маскування і переодягання, з метою перевтілення в яку-небудь істоту, що досягалося цілою системою засобів (костюм, бутафорія, грим, образне слово, жести, манера поведінки тощо).

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» і т. д., що були пов'язані з тотемістичними уявленнями давніх слов'ян. Найпоширенішою формою рядження у східних слов'ян було ходіння з «козою» в супроводі хорового співу і колективного виконання окремих магічних дій. Подекуди цей обряд переріс у самостійне, розгорнуте дійство, яке іноді пов'язувалося з театралізованим обрядом «Маланка». Тобто відбувався процес трансформації обряду в нову якість, коли міфологічні персонажі втрачали сакральну подобу і збагачувалися побутовими деталями. «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 ко-

пат кінця XIX – початку XX ст. – Київ, 1992; Баканурский А. Украинский фольклорный театр: от истоков до народной драмы. – Одесса, 1993; Курочкин О. Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (з історії народних масок). – Опішне, 1995.

лядки, 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 археотипного сюжету «смерті-воскресіння», осмисленого в плані побутової колізії [...] Драматизований мотив «випасання кози», цілком імовірно, також ґрунтується на якомусь давньому міфологічному базисі. Відоме загальноіндосвропейське 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 це поступове згасання містичного ставлення до обряду і переростання обряду в своєрідну театральну дію: чи було це у XIII–XVI століттях, чи пізніше. Це саме стосується іншого різдвяно-новорічного обряду – «Маланки», який також мав сакральні-міфологічні підґрунтя, акумулювавши «ідеологічні стереотипи різних епох – архаїчні уявлення, вірування, пережитки магічних церемоній з циклу календарної, шлюбної та ініціальної звичаєвості»⁴.

Обряд «Маланка» («Меланка» чи й «Миланка») відбувався 31 грудня, у день св. Меланії, а другим персонажем виступав Василь, день якого припадав на 1 січня. Згідно з цим обрядом ряджені розігрували в хаті, куди вони приходили, комедійні сценки. Парубок, переодягнений у молодицю «Маланку» пародіював жіночу роботу, причому всі рухи суперечили вста-

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

⁴ Там само. – С. 97.

новленій логіці: все вона перевертає, розливає воду на долівку, сміття підмітає від порога до середини хати, мокрою ганчіркою протирає піч, а глиною натовість обмазує меблі і начиння. Тобто створювався образ, діаметрально протилежний народному ідеалові жінки-господині. В цьому полягала виховна функція обряду, де ряджені у 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, всіляко демонстрував свою легковажність, кокетував, чіпляючись з поцілунками і 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 (молода) – Василь (молодий); «баба» – «дід»; «циган» – «циганка»; «жид» – «жидівка». Одночасно кількість дійових осіб видовища не була канонічно регламентована і багато в чому залежала від творчих спроможностей його потенційних учасників. Формотворчий принцип «Меланки», який базувався на імпровізації в широкому розумінні цього слова, допускав як випадання якоїсь ланки, так і заміну її чи доповнення іншими»⁶.

У колядках, що належать до різдвяно-новорічної обрядовості, часто зустрічаються весняні реалії, оранка, сіяння і т. д., що дає підстави вважати їх походження дуже давнім, ще з тих

⁵ Курочкін О. Українські новорічні обряди... – С. 97.

⁶ Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст... – С. 18.

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. Цей тип репрезентований передусім тими звичаєво-обрядовими піснями та іграми, які на Наддніпрянщині, Поділлі і Волині мають назву веснянки, а в Галичині – гаївки чи гагілки, хоч зустрічається ще цілий синонімічний ряд локальних назв. Різниця лише у тому, що гаївки співаються переважно в час великодних свят, а веснянки – від ранньої весни (включаючи гаївки) 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 повернути 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 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.

У танках та іграх хліборобського циклу виділялися ті, що славили родючість землі й весняну працю. В них виявлялося наслідування хліборобських рухів при оранці, сівбі і т. д. (хороводи «Просо», «Мак», «Огірочки», «Грушка», «Льон», «Хміль» («Укріп») та ін.). Так само предметом зображення був і тваринний світ («Перепілка», «Кізлик», «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 у ставленні до них.

Так само, як веснянки і гаївки, драматичний елемент містили і русальні пісні, пов'язані з християнським святом Трійці і виконувані під час переходу весни у літо, а саме, впродовж

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

русального тижня, що розпочинався у 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 у давніх пам'ятках зустрічаються згадки про веселі ігри та «сатанинські» пісні під час русалій.

Драматичний елемент був присутній також у піснях купальського циклу, тобто в тих, що приурочувались 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, тобто під язичницьке свято Івана Купала, яке з часом зрослося з християнським святом Іоанна Хрестителя.

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

лення окремого дерева, трісок, дров на багаття, оздоблювання цього дерева, постачання продуктів на страви і з виготовлення кулів та соломи, а подекуди опудала, призначеного на спалення. Приготовлялося й відповідне місце дії: з п'яти дерев одне, найбільше, ставили посередині, а інші чотири вкопували з чотирьох боків. Місцем дійства «Купала» був головний майдан у селі або вигін за селом, часом велика поляна в лісі над річкою, левада за селом. Починалося з так званого вшанування гільця. Запаливши на ньому свічки (берестяні, воскові чи березові), дівчата хороводом ставали навколо, співали і кружляли. Хором запитували, хором відповідали, хор переплітав діалоги поодиноких дівчат. Під час цього дійства горіло багаття. Дівочий хор мав елементи гумору, перегукувався з жартами парубків, які у такий спосіб намагалися звеселити дійство. Дівчата співали про Купала, світання, тасмних духів, відьом, які загрожують добробутові хліборобських родин. Цих духів слід з'єднати та убезпечитися перед ними. Після відспівання пісень усі сідали за стіл, де, крім їжі, було й достатньо напоїв. Дія активізувалася, співи ставали гучнішими, голоснішими, пісні – радіснішими, жартівливішими. Демони уже не повинні були загрожувати долі хазяїв, їхньому добробуту та існуванню.

Далі гільце розривали на шматки, різочки топили в річці чи палили у багатті, а попіл розсівали. Інколи дівчата несли купалове гільце, оздоблене свічками, на цвинтар, співаючи пісні, в яких згадувалося про відьму. Набравши там 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. Останнім дійством були стрибки через вогонь і розкидання вогню на полях і по селу. Одні парубки брали недопалки дерева й бігли з ними у поле, ліс і розкидали довкруги. Інші стрибали через вогонь самі або парами (парубок з дівчиною), тримаючись за руки. Вдалі стрибки мали віщувати парі щастя, невдалі – недо-

лю, нещастя, якщо ж хтось обпікався чи обсмалювався, вважалося, що «обпече» або «обсмалить його»⁸.

Ця образна реконструкція справді збагачує наші дотеперішні уявлення про купальське свято з його видовищними елементами, але мова повинна йти не про драму, не про театр як такий, а саме про обряд, ритуал, максимально насичений театральним елементом. Бо тут не маємо справи з перетворенням чи перевтіленням в діючий об'єктивізований 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.

Так само й українське весілля – це обрядове дійство, сповнене, щоправда, більшого за обсягом театального елементу. «Весілля не можна ототожнювати з театром уже хоча б через його життєво-побутове призначення. Проте численні висловлювання у науковій літературі про драматичну природу весілля вказують на дуже суттєву його особливість»⁹. Уже давно в етнографії усталилася думка, що весілля умовно поділялося на дії (сватання, заручини, весілля, пропій), характеризувалося поєднанням та взаємопроникненням трагічних і комічних елементів – смутку, жалю та сміху і жарту, об'єднувало велику кількість дійових осіб (молоді, їхні батьки, свати, дружки і дружки та ін.). Також весільна драма поділяється на словесну і хорову частини. Драматичний елемент відтворювався у 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-композиційно-

⁸ *Лужницький Г.* Історія українського театру... – С. 159–161.

⁹ *Волицька І. В.* Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст... – С. 62.

му, образному, пісенному, словесному. Так, у композиційному плані воно чітко ділиться на головні акти: сватання, заручини, весілля, – з яких останній, у свою чергу, розпадається на ряд епізодів, кожен з трьох актів повторює у собі деякі мотиви попереднього. Заручини у розвинутішій формі відтворюють церемонію сватання; весілля, знову ж таки повторюючи мотиви попередніх актів, розгортається у багату і складну систему обрядів та символічних актів, які переплітаються ліричними картинками, жартівливими суперечками, жанровими сценками¹⁰.

Театральні елементи простежуються також і в поховальній обрядовості українців, передусім тій частині, що була пов'язана з народною вірою у необхідність «стерегти мерця» перед злими духами. Ці елементи з давніх часів законсервовалися в обрядовості українських Карпат, на що вже неодноразово звертали увагу різні дослідники. Серед цих забав були й такі ігри, для яких «драматичне дійство, маска, перетворювання становили основні, визначальні для їхньої жанрової природи, ознаки»¹¹. Йдеться про забави з персонажами святкового рядження – «ведмідь», «коза», «чорт», «смерть». Щодо «ведмедя», то траплялися ігри, які відтворювали полювання на ведмедя або ведмежу комедію. Метою цих і подібних забав при мерці було намагання протидіяти смертоносній силі і в такий спосіб заслужити собі допомогу від померлого.

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 і претендували на самостійне, незалежне від обряду життя. Театральні елементи в обрядах мають у театрознавстві

¹⁰ Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця XIX – початку XX ст... – С. 96.

¹¹ Там само.

ще одне визначення – джерела народного театру, тобто театру, який останнім часом здобув дефініцію «фольклорний театр».

Скоморохи. Друга половина XIII – перша половина XVII ст. – період дальшого розвитку такого явища в нашій культурі, як діяльність скоморохів – лицедіїв-мімів, співаків, музикантів, танцюристів, клоунів, фокусників, акробатів, борців, дресирувальників¹². У середньовічних пам'ятках зустрічаються такі назви цих лицедіїв, як ігрець, гудець, свірець, сопільник, плясець, глумець, глумотворець, сміхотворець, перелесник та ін. У ранніх письмових пам'ятках як синонім вживається слово «скоморох». Етимологію цього слова 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 був здійснений у Болгарії в X ст. за царя Симеона (893–927) і, ймовірно, прийшло на Русь у 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 уникав слова «скоморох» у тих випадках, де воно було б доречним. У «Житії Феодосія» він описав випадок, коли ігумен Києво-Печерського монастиря Феодосій прийшов до терема князя Святослава саме тоді, коли там тривали розваги. Побожний старець зніяковів, але не повернувся, а сів поруч з князем, демонстративно не дивлячись на веселунів. Нестор називає їх не «скоморохами», а безособо-

¹² *Фамищын А. С.* Скоморохи на Руси. – Санкт-Петербург, 1889; *Волошин І. О.* Джерела народного театру на Україні. – Київ, 1960; Український драматичний театр. – Київ, 1967. – Т. 1; *Белкин А. А.* Русские скоморохи. – Москва, 1975.

во: «И се виде многия играючи пред ним (князем. – Р. П.), овы гусельные гласы испускающе, другыя 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 у її первісному варіанті, відкритому три десятиліття тому, у притворі Софії Київської (коли стало відомо, що на фресці є пневматичний орган і органіст). У ранніх пам'ятках, особливо в перекладах, зустрічаються слова з коренем «глум», зокрема «глумець». Це не випадково, бо, наприклад, у сербсько-хорватській мові словом «глума» позначають акторську гру, а словом «глумац» – актора драматичного театру, артиста, словом «глумица» – актрису, «глумити» – грати (роль на сцені), зображувати когось.

У свою чергу, слова «ігрець» і «глумець» виступали синонімами до поширеного у давніх пам'ятках німецького слова «шпільман»: «о шпильманех и о глумцѣх...», «ни шпильманом быти, ни позорищ глядати...», «шпильманить, рекше глумы дѣять и на видение челоуѣкы собирать»¹³. Для визначення поняття «театр» і «видовище» вживалися слова «игрище», «позорище», «видение». Цікаво, що в сербській та хорватській мовах слово «позориште» і нині означає «театр».

Цікаво також, що в грецькій мові немає слова, від якого могло б походити «скоморох» саме в такому значенні, яке побутувало у нас. Натомість поняття «скоморох» тотожне поняттю, позначеному в грецькій мові словом «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 Софії Київської зображено саме візан-

¹³ Срезневский И. Материалы для словаря древнерусского языка. – Санкт-Петербург, 1903. – Т. 3. – С. 1598.

тійських мімів, яких було привезено до Києва, або ж одягнутих на їхній зразок наших лицедіїв.

Про побутування в Київській Русі і в Україні XIII – першої половини XVII ст. скомороства свідчать згадки про них у билинах київського циклу, зображення на фресках 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, на весіллях тощо. Мандрівні об'єднувались у ватаги й переходили з місця на місце, відвідуючи далекі країни. Наприклад, великий італійський поет Лодовіко Аріосто у поемі «Шалений Орландо» (пісня XI, строфа 49), яку він писав у 1507–1532 рр., згадує про «русинів або литвинів», тобто про українців і білорусів, які водили ведмедів по ярмарках. А це, як відомо, було пріоритетом скоморохів. Українські ігrecі були відомі під цією назвою у Польщі, в свою чергу на українські землі заходили польські йокулятори, весолки, ваганти, куглярі, тобто жонглери.

Комедійні сцени, іноді імпровізовані, скоморохи розігравали 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 у записах зразки їхнього репертуару. Можна лише припустити, що рядження було основною рисою як серйозної, так особливо 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 самий зовнішній вигляд скоморохів, їхній короткополий одяг (що вважалося тоді гріхом), маски під час виступів (а православна церква боролася з «москолудством» уже з XI ст.), «бісівська» поведінка викликали незадоволення духовної та світської влади.

З часом внаслідок посилення церковних і світських репресій проти скоморохів на тій частині України, що увійшла 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 і річка з цією 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 рр. XX ст. було ліквідовано хутори з такими назвами в цих же та Волинській і Хмельницькій областях.

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

Літургійне дійство. З прийняттям християнства Київська Русь перейняла й елементи так званого церковного театру. Із небагатьох зразків релігійної драми, що існували у візантійському культі, в Україні був відомий аж до початку XX 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 ця сцена у страшний четвер посеред церкви. Роль Христа виконував архієрей, ролі апостолів – дванадцять, а часом одинадцять священиків, бо ніхто не хотів зображувати Юду Іскаріотського. Цей зразок церковного дійства є одним з небагатьох свідчень не розкритої до кінця у православному богослужінні тенденції звертання до масових видовищ. Православний культ відзначався консерватизмом і не допускав гіпертрофії видовищних елементів, характерної для католицької обрядовості, та досить

вільної інтерпретації релігійних сюжетів, властивой протестантській церкві.

Як відомо, ще у IX ст. католицька церква почала запроваджувати до церковного обряду видовищні елементи – інсценізації окремих євангельських епізодів і навіть цілі п'єси на релігійні сюжети. Створена у такий спосіб літургійна драма уже в XI ст. складалася з двох циклів – різдвяного і великоднього. Згодом різдвяний цикл почав втрачати культову основу: в драмах цього циклу почали з'являтися такі персонажі, як Ірод, волхви, пастухи, які розмовляли вже не латинською (офіційною мовою літургії), а народною мовою залежно від країни, в якій ця подія нібито відбувалася. Внаслідок цього в XII ст. літургійна драма переходить у напівлітургійну, зрештою церковні служителі виганяють її з приміщення храму на площу. У XIII ст. з'являється нова її форма – так звана містерія, велика інсценізація на релігійні теми, що складалась 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 XVI ст. у Франції, Англії, Німеччині. У католицькій же літургії й надалі використовуються театралізовані дійства на основі канонічних текстів. Містерія ж, 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, число яких збільшувалося на території Польщі у XV–XVI ст., а отже, й 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 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 й школи мали бути захистом цього новітнього для тих часів мистецтва.

Розділ II

ТЕАТР: ТЕКСТ І ДІЙСТВО

(Кінець XVI – перша половина XVII ст.)



Шкільний і народно-містеріальний театр. Доба Відродження в країнах Західної Європи започаткувала нову форму театру: в гуманістичних школах Італії, а згодом Німеччини, Франції, Іспанії, Нідерландів почали виконувати в оригіналах комедії римських драматургів Плавта і Теренція, трагедії Сенеки. Викладачі шкіл, починаючи з 30-х рр. XVI ст., на зразок римських стали писати власні латиномовні п'єси для школярів, які їх виконували з дидактичною 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 орде́ном. Єзуїти зуміли перетворити шкільну драму на дійсовий засіб пропаганди власних ідей, надавши виставам блиску і привабливості. Було витворено навіть своєрідний тип єзуїтської драми, теоретиками якої стали – у XVI ст. єзуїт Ю. Ц. Скалігер (1561), а згодом – Я. Понтан (1594), О. Донаті (1631), Я. Масен (1654).

На зразок церковного і шкільного театру західноєвропейських країн розвивався і польський театр, хоч і в порівняно обмеженому і спрощеному вигляді. В XIV–XVI ст. містерію у монастирях культивує домініканський орден. На початку XVII ст. католицька церковна влада забороняє виконання містерій у храмах. Але ще в другій половині XVI ст. цей вид театральної

го видовища був узятий під опіку і на ідейне озброєння єзуїтським орденом, який з'явився у 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, в 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 мали опосередковане відношення до драматичного мистецтва. Відомий досить широкий латинськомовний репертуар шкільного театру цих колегіумів¹.

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

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. – Львів, 1909. – С. 106.

Шкільні декламації. І. Франко припускав, що коли не першим, то все ж таки 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 цих закладах освіти залишив свідчення І. Вишенський. У посланні «Порада, како да ся очистит Церков Христова», написаному після Берестейської унії, він з 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 [...] Латынских басней учениць, зовемые казнодіи, трудитися в церкви не хочют, толко комедіи строят и играют»⁵.

Це найраніші писемні свідчення про існування і 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: Привѣт преосвященному архієпископу кир Михайлу, митрополиту Київському и Галицкому и всея Росьїи, в братской школѣ Львовской сѣставлений. Сгда же в градѣ Лвовѣ первѣе посвященном рукоположеніи бѣ. Генуарія 17 року 1591. Во Лвовѣ в друкарни братской, року 1591». Цей панегірик був написаний від імені молодших

³ Вишенський І. Твори. – Київ, 1959. – С. 66.

⁴ Там само. – С. 55, 190–191.

⁵ Там само. – С. 190–191.

і старших учнів Львівської братської школи на честь митрополита київського і галицького Михайла Рогози, який на початку 1591 р. приїхав з Києва до Львова у церковних справах⁶.

Заголовок твору написаний грецькою мовою (просфони́ма – це «привітання», «похвала»); крім того, грецькою написано пролог і деякі інші частини тексту. Складається «Просфони́ма» з двох частин. Окрім пролога, 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 прийде и тамо от нишебѣдных моленіє 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 кінця XVI ст.

Розглядуваний твір анонімний і являє собою 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; вони виконувалися без сценічної атрибутики, однак в окремих

⁶ Див. докладніше: *Пилипчук Р.* Початки українського шкільного театру в Галичині // *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність.* – 1998. – Вип. 5. – С. 465–469; *Його ж.* До історії українського шкільного театру кінця XVI – поч. XVII ст. // *Записки Наукового товариства ім. Шевченка.* – Львів, 1999. – Т. 237. – С. 15–42.

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 «Лямент дому княжат Острозских над зешлым с того свѣта ясне освещеным князем Александром Константиновичем, князем Острозским, воеводою Волыньским», авторство якого приписується відомому тогочасному друкареві і письменникові Дем'янові Наливайкові⁸, 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 жони», «До товарышов», «От отца до сынов», «До слуг», «До всѣх посполите», «О том, о ком лямент», «Ксюнже Януш до брата». Можна гадати, що цю декламацію виконували на похороні Олександра Острозького учні Острозької академії.

Анонімний «Плач, або Лямент по зестю з свѣта сего вѣчної 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, й до дня встановлення надгробка, тоді ж був продекламований «слугами і богомольцями, іноками общаго житія» в селі Рудниках тодішнього Галицького повіту.

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

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

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

Такою ж декламацією був і польськомовний «*Dialog o obronie Ukrainy u pobudka z przestroga dla zabezpiezenia incursiom tatarskim*» Войцеха Кіцького (Добромилі, 1615), в якому є віршований діалог України з солдатом¹¹.

1616 р. у Львові окремою книжкою видано й виконано публічно «На рожство Господа Бога и Спаса нашего Ісуса Христа віршѣ, для утѣхи православним христіанам» Памви Беринди. Ці вірші, які складалися з пролога, промов семи отроків і епілога, 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.

⁹ *Запаско Я., Ісаєвич Я.* Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 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. – Киев, 1911; *Резанов В. К.* истории русской драмы и экскурс в область театра иезуитов. – Нежин, 1910; *Возняк М.* Початки української комедії. – Львів, 1919; *Белецкий А.* Старинный театр в России:

Наступним зразком декламації серед тих, що дійшли до нас, є «Вѣршѣ на жалосный погреб зацного рыцера Петра Конашевича-Сагайдачного, гетмана Войска его Королевской милости Запорозкого» Касіяна Саковича, ректора Київської братської школи, виданий друкарнею Києво-Печерської лаври 1622 р. до дня похорону гетьмана. Цей твір витримано у жанрі «ляменту» з елементами декламації, його поетична форма свідчила про зародження в українській літературі нового літературного стилю – бароко. На титульному аркуші видання «Вѣршів...» зазначено: «Мовленые от его спудеев на погребѣ того цного рыцера в Кієвѣ, 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). В 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 у першій половині XVII ст. був Луцьк. Відомий факт, що вихованці єзуїтського колегіуму в Луцьку вітали там 1614 р. уніатського митрополита Йосифа Велямина Рутського не тільки латинськими віршами, а й українським діалогом, текст якого, однак, до нас не дійшов. А 8 травня 1617 р. учні цього ж колегіуму виголосили в костелі орації польською й українською мовами на честь польського королевича Владислава. Заснування ж у Луцьку братської школи (1614) вищого типу спричинило проведення тут досить регулярних шкільних вистав. Зберігся зразок декла-

І. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе южной Руси-Украины. – Москва, 1923; Кисіль О. Український театр. – Київ, 1925; Антонович Д. Триста років українського театру. – Прага, 1925; Грицай М. С. Українська драматургія XVII–XVIII ст. – Київ, 1974.

мації, що виконувалася, мабуть, луцькими школярами, – «Лямент по святобливе зешлом велебном господню отцу Іоаннѣ Василевичу, презвитеру, именем церкви, православія восточного, братства Луцкого, воздвиженія честного и животворящего Креста Господня», написаний ієродияконом Давидом Андреевичем, монахом Чеснохрестського монастиря, і виданий Павлом Домжив-Лютковичем у лютому 1628 р. у Луцьку.

Той самий друкар Павло Домжив-Люткович видав у Луцьку 1628 р. ще один зразок декламації: «Епикидіон, албо Вѣршѣ жалобныя на погребеніє Василисы Яцковны» Степана Полумерковича, але цей твір до нашого часу не зберігся.

1630 рік приносить декламації водночас зі Львова і з Києва. «Вѣршѣ з трагодіи «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 Лікофрона, а також з Євангелія та апокрифів і являли собою довгі оповідання вісників та плачі, з яких складалась візантійська містерія, приписувана перу Григорія Богослова-Назіанзина. Декламувалися ці вірші А. Скульського у великодню п'ятницю і на Великдень. «Вірші» А. Скульського є низкою побожно-лірично забарвлених риторичних велемовностей та пояснень смерті та воскресіння Христа.

Водночас у Києві Памво Беринда і Тарасій Земка за участю інших лаврських друкарів складають панегірик Петрові Могилі «Імнологія, си ест пѣснословіє, албо Пѣснь през части писмом мовленаа на день воскресенія господа нашего Іисуса Христа...». Того самого 1630 р. його було опубліковано друкарнею Києво-Печерської лаври і піднесено друкарями «пану пастиру, опекунови и добродѣси своєму» на Великдень 1630 р. Але панегірик був не лише вручений, а й «мовлений», про що зазначено у заголовку друкарями, прізвища яких під кожною окремою мовною партією можуть означати не стільки їхнє авторство, скільки виконання.

Хрестоматійним твором стало також «Розмишляне о муцѣ Христа, Спасителя нашего. При тым веселая 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 отправованыи». В 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 «Вірші» А. Скульського, п'єса поділяється на дві частини: «Смутный трену в смутный день страстей Христа, спасителя нашего» і «Вѣршѣ на радостный день воскресенія Христа, спасителя нашего». Цей твір теж 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 являють собою риторичну розробку відповідних євангельських текстів, що наводяться як цитати або теми перед словами кожного вісника.

Наступним зразком декламації був панегірик «Євхаристиріон, албо Вдячність ясне превелебнійшому в Христі его милости господину отцу кир Петру Могилі...», виданий друкарнею Києво-Печерської лаври 29 березня 1632 р. Після розкішного барокового заголовка, в якому перелічено всі основні чесноти П. Могили, на титулі є напис, що може розглядатися і як продовження заголовка: «[...] од спудеев гимназіум его милости з школи реторікы [...] показаныи. При віншованю свят хвалебных Вьскресенія Христова, спасителя міру, повинне а упрейме отданая». Це віншування Петра Могили з нагоди Великодня студентами нещодавно створеного ним Київського лаврського гімназіуму «за гойныи добродѣйства, соби и Церкви православной, в фундованю школ показаныи», і цю вдячність, виражену у 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.

Наступного, 1633 р., лаврські друкарі знову привітали архімандрита Києво-Печерської лаври Петра Могили панегіриком «Евфонія веселобрмячая» 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». Внизу титульної сторінки – дата виходу книжечки і, можливо, вручення її: «Лѣта Господня 1633. Июля 5 дня».

Цього ж 1633 р. у лаврській друкарні вийшов ще один, цього разу польськомовний, панегірик на честь Петра Могили «Mnemozyne sławy prac y trudów [...] Piotra Mohiły [...] na pożądany onego wjazd do Kijowa od studentyw gymnasium w Bractwie Kijowskim». Їх декламували учні Київської братської школи.

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

Аж 1642 р. з'являється «Еуодія, albo Сладковонный дойзрѣлых в молодом вѣку его милости господина отца Арсенія Желиборского, з ласки Божой епископа Лвовского, Галицкого и Кяменца-Подольского, духовних цнот запах» Григорія Бутовича, видана братською друкарнею у Львові 21 квітня 1642 р. Твір цей містить прозову передмову, віршований панегірик Арсенієві Желиборському – «Проодон», три оди: на собор, до духовних і до батьків єпископа. На титульній сторінці зазначено, що під час відправлення урочистої служби у день св. Георгія у львівській кафедральній церкві цей твір був самому єпископові «при унижоном поклоні отданный и дедикованный». Отже, ймовірно, що гуртове виконання твору все ж відбулося.

Далі хронологічно йде збірник Кирила-Транквіліона Ставровецького «Перло многоцінное», виданий ним самим у Чернігові 1646 р. У цій збірці є декламації «Похвала на преславний день Рождества господа нашего Исуca Христа» і «Похвала на пресвітлий день воскресенія Христова», в яких мовні партії розписано між окремими виконавцями з ремарками: «Мається мовити през пять отроков» і «Мається мовити поважне. През п'ять отроков». У передмові сам автор писав про призначення вміщених творів: «Также в школах будучиi студенти могут собѣ с тои книги святои выбирать вѣрши на свою потребу и творити з них орации rozmaитиi часу potrzeby свои, хоч и на комедіях духовных», тобто на духовних виставах. Якщо ж узяти до уваги факт, що збірник цей мав підсумковий характер для попередньої творчості К.-Т. Ставровецького, то твори ці 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 також латиномовний анонімний панегірик «*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. авторською друкарнею у 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 рр. XVII ст., не збереглися. 1676 р. Лазар Баранович у листі до шкільного товариша Мелетія Дзика згадував, як вони наприкінці 30-х – на початку 40-х рр. XVII ст. виступали у виставі трагедії про Йосифа, але цей факт свідчить, імовірно, про польськомовні вистави, які практикувалися в Києво-Могилянському колегіумі у 40-х рр. XVII ст.

Про будь-які українські вистави другої половини 30–40-х рр. XVII ст. у Львові та Києві відомостей немає. Занепад цих шкіл спричинив занепад шкільних вистав.

Містерія. 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 у рукописних збірниках пізніших часів, і відкриті І. Франком «Слово о збуренню пекла», створене на Волині чи в Галичині на початку або принаймні у першій половині XVII ст. Цей твір, написаний народною мовою, – один із ранніх зразків старовинної української драми, на якому, за словами академіка О. Білецького, «немає нальоту шкільної ученості і який справляє враження справжнього народного театру»¹³. В основу сюжету драми покладено апокрифічне Никодимове Євангеліє, зокрема другу його частину, в якій розповідається про народження, муки, смерть і воскресіння Ісуса Христа та його прихід до пекла і 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 інтермедії¹⁴. У західноєвропейському середньовічному театрі це були комедійні, часто імпровізовані сценки, що розігрувались між діями релігійної драми – містерії, а

¹³ Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні // Його ж. Збір. праць: У 5 т. – Київ, 1965. – Т. 1. – С. 311.

¹⁴ 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 театрального музею. – Київ, 1929. – Вип. 1; Українські інтермедії. – Київ, 1960; Махновець А. Є. Інтермедії до драми Якуба Гаватовича // Рад. літературознавство. – 1962. – № 3.

згодом, в епоху Відродження, – між діями шкільної драми. В Англії інтермедії називались інтерлюдіями, в Португалії – інтреміш. Широко застосовувались інтермедії в італійській «комедія дель арте». Тісно зв'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 витворили 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 «Tragœdia, albo Wizerunk śmierci przeświątego Jana Chrzciœciela, przesłanœca Bożego» («Трагедія, або Образ смерті пресвятого Іоанна Хрестителя, посланця Божого») на ярмарку в містечку Кам'янці-Струмиловій (нині Кам'янка-Бузька на Львівщині) 29 серпня 1619 р. і того ж року надруковані польською транскрипцією в м. Яворів (також на Львівщині) як додаток до вищезгаданої містерії.

Сюжет цих комедійних сцен ґрунтується на матеріалі української народної творчості та побуту: у першій з них є мотив народної приказки «купив kota в мішку», народні голосіння, вітання тощо; в основу другої покладено народне оповідання про найкращий сон. Герої обох інтермедій – прості селяни, які розмовляють 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 будем більше на шарварку по тіїх волах робити. Ліпше на флісі служити». Розповідаючи 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 українським авторам, які обробили сюжети, що побутували в народній творчості¹⁵.

Порівняно високий художній рівень обох найраніших українських інтермедій забезпечив їм чільне місце в ряді найкращих зразків цього жанру в театральному мистецтві усіх слов'янських народів.

Водночас із виставою і публікацією українських інтермедій до польської драми Я. Гаватовича була видана анонімна пам'ятка українського театру «Трагедія руська» (м. Раків, між 1609 і 1619 рр.).

«Трагедія руська» складається з прологу, трьох дій, названих іронічно «кафізмами» (тобто з церковної термінології – сидіннями), й епілогу. Дійові особи розмовляють народною українською мовою із значною кількістю полонізмів. Зміст цієї комедії ріднить її з численними зразками української народної творчості, в яких висміюються хтивий піп і зла попадає. Бурлескний стиль п'єси вказує на близькість її до народного театру та інтермедій, що виникли в західноєвропейському середньовічному театрі й розігрувалися між діями містерії, а згодом – шкільної драми. За жанром це фарс у стилістиці польської рибалтівської драматургії (рибалтами в Польщі називали тих, що у нас були відомі під назвою «мандровані дяки», «дяки-пиворізи», тобто колишні студенти-недоуки, мандрівні філософи, дидаскали, напівдуховні, напівсвітські люди, які й були творцями своєрідного типу народної комедії на початку XVII ст.)¹⁶.

¹⁵ Гудзій М. К. Українські інтермедії XVII–XVIII ст. // Українські інтермедії XVII–XVIII ст.: Пам'ятки давньої україн. літ.-ри. – Київ, 1960. – С. 15.

¹⁶ 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. – Київ, 1984. – С. 286–309.

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. і в першій половині XVII ст. в Україні побутував не тільки 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.

Вертеп. До кінця XVI – першої половини XVII ст. належать і початки лялькового народного театру – вертепу¹⁷. Як свідчив польський етнограф і фольклорист Еразм Ізопольський у статті «Вертепна драма про смерть», він бачив у 30-х рр. або на початку 40-х рр. XIX ст. у якомусь із сіл під назвою Ставище (їх є кілька: на Київщині, Поділлі і Волині) дерев'яну скриньку з різьбленим церковнослов'янським написом «Року Христового 1591 збудований», а іншу скриньку, датовану 1639 р., – поблизу с. Дашова (тепер Вінницька обл.). Вигляд скриньки Е. Ізопольський описав так: «Мала скриня, збудована у вигляді триповерхового палацу з галереєю, висунутою з третього поверху, на якій безнастанно несуть варту група солдатів і добош (барабанщик. – *Р. П.*), називається в Україні вертепом і є для народу святковим видовищем, яке представляє і заступає у того ж народу місце сценічних видовищ. Вистави у вертепі відбуваються на третьому і першому поверхах, тим часом як другий поверх є складом і місцем для перебування акторів (ляльок) та притулком всієї вертепної машинерії, а вона є звичайна, зрозуміла: вся її таємниця залежить на тому, щоб перед виставою так встановити саму вертепну скриньку, щоб глядачі не дивилися позад неї. За вертепною скринькою сидить

¹⁷ *Франко І.* До історії українського вертепу XVIII в. // Його ж. Зібр. тв. – Київ, 1982. – Т. 36; *Кисіль О.* Український вертеп. – Київ, 1918; *Марковський Є.* Український вертеп: Розвідка й тексти. – Київ, 1929. – Вип. 1; *Федас І. Ю.* Український народний вертеп. – Київ, 1987.

її господар, який виводить своїх акторів (ляльок), найбільше від шести до восьми дюймів висоти, з другого поверху на третій, провадить за них розмову, виробляє німі пантоміми, словом, представляє ті видовища, які чарують своєю досконалістю і від кількох років відомі у нас під назвою «театр метаморфоз»¹⁸.

Зміст вертепної драми Е. Ізопольський переспівав власними віршами і переказав. Цей сюжет може бути пізнішим утворенням. Яким був первісний зміст вертепу наприкінці XVI – у XVII ст., сьогодні важко собі уявити, оскільки перший фольклорний запис відбиває варіант з кінця XVIII ст.

Вірогідність твердження Е. Ізопольського про побутування в Україні наприкінці XVI – у першій половині XVII ст. триповерхової вертепної скриньки посилюється відомостями про триповерховий вертеп на території Білорусі¹⁹.

Зважаючи на те, що саме у XVI–XVII ст. ляльковий театр набув широкого побутування в країнах Західної Європи і в Польщі, можна вважати цілком вірогідним прихід цього виду мистецтва і на українські землі саме наприкінці XVI ст. Згодом вертеп в Україні зазнав трансформацій і відомий у записах кількох варіантів.

Протягом другої половини XVI – першої половини XVII ст. у народному побуті зберігаються й елементи театральних дійств, успадковані від попередньої доби. Водночас шкільний театр в Україні набирає барокових прикмет, причому однією з істотних рис культури стає підкреслена театральність. Театральні елементи були однією з ознак властивого добі бароко синтезу мистецтв, що відбивають суперечливість тодішнього світогляду, поєднання в ньому середньовічної спадщини і пошуків шляхів самовираження людини.

¹⁸ *Izopolski E. Dramat wertepowy o śmierci* // Ateneum. – 1843. – Т. 3. – S. 60–68.

¹⁹ Гісторыя беларускага тэатра. – Мінск, 1983. – Т. 1. – С. 99.

Розділ III

ТЕАТР В УКРАЇНІ

(Друга половина XVII – XVIII ст.)



Елементи театрального мистецтва в народних іграх та обрядах, синкретично поєднаних з піснею і танцем, простежуються на українській етнічній території з найдавніших часів у різдвяно-новорічній, весняній, весільній і похоронній обрядовості, ясна річ, тільки тією мірою, якою вони дійшли до кінця XVIII–XX ст., а отже, – якою вони зафіксовані новочасною наукою. Можна тільки припускати, що ті зразки народної творчості, які дійшли до нашого часу, у другій половині XVII – упродовж XVIII ст. мали якнайширше побутування в Україні.

На другу половину XVII – першу половину XVIII ст. припадає період дальшого розвитку започаткованого наприкінці XVI ст. українського шкільного театру. Якщо до першої половини 30-х рр. XVII ст. головним осередком був Львів, то у другій половині XVII ст. його центром стає Київ, власне, Києво-Могилянський колегіум. Щоправда, середина XVII ст., а саме 50–60-ті рр., не дають нам конкретно датованих зразків українського шкільного репертуару (відсутність їх може пояснюватись занепадом діяльності Києво-Могилянського колегіуму під час і після Національно-визвольної війни українського народу середини XVII ст.) навіть у вигляді найпростіших його виявів – декламацій і діалогів, з яких, власне, й почався український шкільний театр наприкінці XVI – на початку XVII ст.¹

Декламації і діалоги. Декламація – це віршовані панегірики у формі привітань, надгробних промов (ляментів, плачів або тренів), написів, послань. Тематику їх були герби або їх елементи, якісь найновіші події (як-от: війна, укладання миру, зустрічі

¹ Про це див.: Історія української культури: У 5 т. – Київ, 2001. – Т. 2. – С. 721–730.

або відправлення посольства, чиясь смерть, перемога, релігійні свята – Різдво, Великдень та ін., важливі історичні події тощо). Виконувались декламації гуртом у шкільних класах або в церквах без сценічних атрибутів, але під час свят і урочистостей допускалося скупе сценічне оформлення (виконавці, одягнуті у відповідні костюми реальних або алегоричних постатей, декламували біля картин чи серед декорацій, вдаючись до відповідних жестів).

Збереглося кілька зразків декламацій з кінця XVII – початку XVIII ст. на пасхальну тему. Це «Върши на Воскресеніє Христово» Лазаря Барановича (опубл. 1674 р.)², «Стихи на страсти Господни» Димитрія Туптала (70–90-ті рр. XVII ст.)³, «Върши на Воскресеніє Христово» Петра Поповича-Гученського (друга половина XVII ст.)⁴.

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

² Українська поезія: Середина XVII ст. / Упор. В. І. Кречотень, М. М. Сулима. – Київ, 1992. – С. 221–223.

³ Там само. – С. 311–318.

⁴ Там само. – С. 334–341.

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 і зазеленіли ліси, аби в них можна було пасти телят, бо школа, як тюрма, набридла, особливо тому, що в ній «дяк на покутѣ, як ведмѣдь, сидит», забороняючи дітям погратися, виходити за межі шкільного подвір'я та караючи їх різками; другий теж мріє, аби розвився ліс, щоб у ньому сховатися; третій – щоб утекти зі школи, бо воліє «пасти в полю корови и воли», а як батько буде знову до школи посилати, то нізащо не піде. Слова з монологу останнього отрока: «Мені зас маленькому писанки даруйте» – дають підставу здогадуватися, що ці вірші виконувались 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 селі Дернові, тепер Кам'янко-Бузького району на Львівщині), декламували двадцять сім учнів (збереглися монологи лише останніх шістнадцяти). П'ятнадцятий отрок теж розповідає про шкільний режим і просить милостиню. У цьому самому збірнику вміщено твір, що має вже більш розвинену 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 селі Смерекові (те-

пер Жовківського району Львівської області). Пролог у цьому діалозі написаний по-польськи, а наступні п'ять сцен – по-українськи. Це дало підстави І. Франкові висловити припущення, що діалог виконувався, а може, й був написаний 1660 р. в Жовкві, при дворі магнатів Собеських⁵.

До другої половини, а може, навіть до кінця XVII ст. належить ще один діалог, який має умовну назву «Банкет духовний», знайдений у василіанському монастирі в Підгірцях (тепер Бродівського району Львівської області) у неповному списку. Твір складається з трьох частин: віршованого прологу, прозової розмови і віршованого епілогу. Зміст цього твору свідчить про те, що він мав проголошуватись за якоїсь урочистої okazji, можливо, під час річного іспиту, перед чисельною публікою, головним чином батьками й родичами. Про них і говориться у пролозі. Сама розмова складається із запитань і відповідей загального і катехізичного змісту. В епілозі є заклик, зокрема, й до неписьменних людей, віддавати дітей до школи, «би ся учили в школѣ шанувати родичов своїх, як теж і Бога знати», бо тим часом, як сказано в епілозі, «всѣ ходят поволи, аж хиба сотый дасть хлопця до школы»⁶. Відомо, що 1689 р. відбулася вистава якогось діалогу у Львівській братській школі.

Незважаючи на те, що всі згадані декламації і 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 обстанови, зважаючи на їх простоту, невеликий обсяг і нечисленність виконавців. Декламації та діалоги розносились школярами по Україні під час вакацій, хоч могли їх створювати на місцях і колишні студенти.

⁵ Франко І. Мистерия страстей Христовых // Франко І. Збір. тв.: У 50 т.– Київ, 1980. – Т. 28. – С. 334.

⁶ Франко І. Банкет духовный // Там само. – С. 365–374.

Окремо в цьому ряді стоять зразки привітальних декламацій і похоронних планів (ляментів). Що стосується останніх, то відомий з того часу твір «Гербы и трены при гробѣ и трунѣ того ж ясне-превелебного его милости господина, отца и пас-тыра кир Сильвестра Косова, архієпископа, митрополита Київського, Галицького и всея Россіи, екзархи святайшого апостолського Константинопольского трону, з свѣтом раздѣленного, на подѣление жалю, през музы коллегіум Києво-Могилянського роздѣленные: На роздѣленіє Косовіанських гербов», опублікований анонімно лаврською друкарнею в Києві 1658 р.⁷, а також «Плач о преставленіи великаго государя Алексея Михайловича» Л. Барановича (опубл. 1676 р.)⁸, що призначався для декламування тринадцятьма юнаками (чи то в Новгороді-Сіверському, де жив тоді й працював Л. Баранович, чи в Києві, де ця книжка надрукована).

Л. Баранович ще 1666 р. вмістив у своєму збірнику «Меч духовный» вірш «На его пресвѣтлаго царского величества знаменіє», в якому ідентифікував Олексія, чоловіка Божого, з царем Олексієм⁹.

Отже, уже в 60-х рр. XVII ст. й у Києві з'являються такі зразки поетичних панегіриків, витриманих у формі декламації та у стилі бароко¹⁰, які пройняті духом сервілізму щодо російського царя.

Під опікою царського двору в Росії й, зокрема, на замовлення російської адміністрації у межах України протягом 60–70-х рр. XVII ст. стали з'являтися художні твори, в основу яких клався мандрівний сюжет легенди про Олексія, чоловіка Божого (святий Олексій тоді уявлявся патроном царя, а тому день пам'яті святого Олексія – 17 березня – урочисто відзначався як пошанування царя).

⁷ Українська поезія: Середина XVII ст. ... – С. 66–96.

⁸ Там само. – С. 223–229.

⁹ Українська поезія: Середина XVII ст. ... – С. 216–217.

¹⁰ *Крекотень В. І.* Українська книжна поезія середини XVII ст. ... – С. 5.

Шкільна драма. У 1673 р. новопризначений київський воєвода князь Юрій Петрович Трубецькой, готуючись до зустрічі в Києві самого царя і знаючи про його захоплення виставою першої п'єси російського театру «Артаксерксово дійство» (алегорично присвяченої цареві) 17 жовтня 1672 р., вирішив улаштувати на честь його приїзду театральну виставу, яка мала бути кращою за московську, і присвятити її безпосередньо цареві. Ю. П. Трубецькой замовив комусь із київських літераторів із кола Києво-Могилянської академії п'єсу з присмномо цареві асоціацією – про Олексія, чоловіка Божого. Але цар до Києва не приїхав. Напис на рукописі драми «діялося в лѣто 1673», на думку дослідників, треба сприймати як вказівку на рік написання п'єси або ж як вказівку на виставу, але пробного, репетиційного характеру¹¹, бо наступного року, а саме в день іменин царя – 17 березня 1674 р., в Києві відбулася вистава «Алексій человек Божій», про що свідчить опублікована Києво-Печерською друкарнею до цієї події програма (йдеться не про перелік учасників, а про короткий переказ змісту драми). Але якщо сама драма написана староукраїнською книжною мовою, то програма – церковнослов'янською з елементами української. Це зумовлювалося прагненням догодити цареві, якому мала бути надіслана програма, і тим вельможам, які були присутні на виставі.

Легенда про Олексія, чоловіка Божого, вже зазнала до того часу чимало драматургійних переробок у всіх середньовічних західноєвропейських шкільних театрах, зокрема, й на єзуїтській шкільній сцені на території Польщі, але там вона мала винятково релігійно-моралізаторське значення, що підкреслювалося приуроченням її до днів пам'яті духовних осіб і святих. У київській виставі в умовах російського впливу, коли на троні

¹¹ Сазонова Л. И. Театральная программа XVII в. «Алексей человек Божий» // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология (Ежегодник: 1978). – Ленинград, 1979. – С. 139.

перебував цар з іменем святого Олексія, звернення до теми Олексія, чоловіка Божого, набувало цілком нового – політичного значення¹².

Сюжет легенди про Олексія, чоловіка Божого, виник ще у V ст. в Сирії. Син римського сенатора Євфеміана у день свого весілля покидає наречену, залишає батьківську оселю і стає пілігримом. Повернувшись через багато років до батьківського дому невідомим, поселяється в ньому як жебрак, зазнаючи принижень і знущань з боку слуг. У передсмертному листі він розкриває свою таємницю батькам і всьому Римові, який захоплюється святістю життя Олексія. Такий зворушливий зміст і ліричний характер героя не могли не подобатись глядачам у християнському світі середньовіччя. Легенда набула поширення і в Україні й припала до вподоби царському воєводі Ю. П. Трубецькому, який свого часу жив і навчався у Польщі. Він же й став, як зазначено в програмі, ініціатором створення і виставлення цієї драми. Сама драма відрізнялася від усіх відомих до цього часу в українському шкільному театрі декламацій і діалогів своєю розгорнутою структурою: вона складалася з прологу, двох «д'яній» (тобто актів), із яких перше ділилося на п'ять, а друге – на шість «видоків», або «вид'їній», епілогу і двох «игралищ», тобто інтермедій, з яких збереглася тільки одна – «Играніє свадьбы». Весь твір – перша відома нам українська шкільна драма на зразок міраклів, в основі якої лежить агіографічне, тобто житійне, джерело. У пролозі є згадка, що російський цар «з неприятелем креста (Христово) д'їло зачинает», і висловлено сподівання, що він «... яко Костянтин, нигды не програет»¹³. Відомо, що 1672 р. турецькі полчища вдерлися до України, захопили Поділля і рушили на Східну Галичину,

¹² Сазонова Л. И. Театральная программа XVII в. «Алексей человек Божий» // Памятники культуры: Новые открытия: Письменность. Искусство. Археология (Ежегодник: 1978). – Ленинград, 1979. – С. 137.

¹³ Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. – Вип. п'ятий: Драматизовані легенди агіографічні. – Київ, 1928. – С. 125.

загрожуючи й Києву, і що восени 1673 р. з допомогою російських військ цю небезпеку було майже відвернуто.

Відгомін подій російсько-турецької війни 1672–1678 рр. відчувається і в іншій агіографічній драмі – «Комедія на успѣніе Богородицы» Димитрія Туптала (відомий згодом у Росії як Димитрій Ростовський). Ця драма складається з двох дій, перша з яких присвячена подіям, пов'язаним зі смертю Христової матері Марії, а друга розповідає про долю грішної людини, яку рятує померла Богородиця своїм «благоутробієм». Другу дію драми завершують такі алегоричні постаті, як «Пернач Марії», «Прапор Марії», «Шлем Марії», «Труба», «Меч Марії», які благають Богородицю захистити православних християн від невірних, тобто мусульман, і вручають їй свої символи та військовий обладунок¹⁴. Виконувати цю драму могли 12 серпня (за старим стилем), тобто на свято Успіння, в якомусь із монастирів: Кирилівському, де автор перебував у 1668–1675 рр., Густинському (1675–1677), Батуринському Миколаївському (1679–1694) або в Чернігівському Єлецькому, де він був ігуменом у 1697–1699 рр. У зв'язку з цим різні дослідники по-різному датують п'єсу.

До кінця XVII ст. відносять українські дослідники й різдвяну драму Димитрія Туптала «Комедія на Рождество Христово»¹⁵. Обидві драми були виставлені учнями заснованої Димитрієм Тупталом (Ростовським) духовної школи у Ростові Великому 1702 р. (про вистави в Україні відомості не збереглися).

Київська шкільна драма «Дѣйствіе на страсти Христовы списанное», яку виконували студенти колегіуму в трапезній церкві Києво-Братського монастиря у Великодню п'ятницю перед настінними образами страстей Христових, гіпотетично

¹⁴ Резанов В. Драма українська. 1. Старовинний театр український. – Вип. п'ятий: Драматизовані легенди агіографічні. – Київ, 1928. – С. 191–238.

¹⁵ Резанов В. Драма українська ... – Вип. четвертий: Шкільні дійства різдвяного циклу. – Київ, 1927. – С. 81–145.

датується 1685 р. Головна ідея цієї триактної драми висловлена у пролозі: це осуд антигромадських пристрастей і гріхів, які нерідко призводять до ворожнечі «единоутробных братий»¹⁶. Зміст прологу дає підстави порівнювати його, як і всю драму, з тим місцем у літописі Самійла Величка, де йдеться про «раздвоєнія, измѣненія [...] междоусобія с кровопролитієм» в Україні у перші десятиліття після смерті Б. Хмельницького. Очевидно, саме цю виставу мав на увазі іноземець Гордон (котрий будував наприкінці XVII ст. Київську фортецю), зазначивши у своєму щоденнику під 1685 р., що у Великодню п'ятницю (яка того року припадала на 17 квітня) він разом з іншими людьми поїхав до Братського монастиря, щоб бути присутнім на шкільному дійстві.

Інша київська шкільна драма – «Царство природы людской [...] паки составленное и вѣнчанное смутным же дѣйством в Киевских Афинах [...] от благородных российских младенцов извѣщенное. Року [...] 1698», що виконувалась, мабуть, так само у Великодню п'ятницю. У цьому творі піднято питання утвердження загальнолюдської справедливості, хоча й втілене в алегоричних образах і релігійних розмірковуваннях. Фортуна каже, що вона «една златом, другаго дарует оковы». Фараон та його вельможі, яким небо дало в руки великі багатства, а фортуна допомагає підкоряти «далекія страны», розкошують за рахунок народу, який «неволею приведен... работати»¹⁷.

Перша половина XVIII ст. – це період розквіту українського шкільного театру. Центром його продовжує залишатися Києво-Могилянська академія. Слід гадати, що шкільні вистави відбувалися також у колегіумах, відкритих у XVIII ст.: Чернігівському (1700), Білгородському (1721–1727), Харківському (1727 року перенесеному з Білгорода), Переяславському (1738),

¹⁶ Рєзанов В. Драма українська ... – Вип. третій: Шкільні дійства великоднього циклу. – Київ, 1925. – С. 67.

¹⁷ Там само. – С. 109–149.

Вінницькому (1638; перенесений згодом до Гощі – тепер рай-центр Рівненської обл.), але достатніх відомостей про це поки що не виявлено.

Із шкільним театром пов'язана й «Розмова вкратцѣ о душѣ грѣшной», текст якої знайдено в колишньому Куп'янському повіті на Слобожанщині. За окремими реаліями, наявними у п'єсі, дослідники визначають час її написання 1695–1700 рр. Оскільки у згаданих навчальних закладах викладалися курси поетики й риторики, то повинні були, відповідно до навчальних програм, створюватися й виставлятися декламації, діалоги й розгорнуті шкільні драми з інтермедіями. Принаймні відомо, що у Білгородському колегіумі 1727 р. було виставлено великодню драму «Благоутробие Божіє», яка, проте, не збереглася¹⁸. Відомо також, що у 1721, 1723, 1765 роках виставлялись якісь діалоги у Львівській братській школі.

Якщо в поетиках кінця XVII ст., які читалися в Києво-Могилянській академії, питанням теорії драми надавалося ще порівняно мало місця, то в курсах поетики першої половини XVIII ст. цей предмет розроблявся широко і ґрунтовно. Новаторською працею в цій галузі стала поетика Феофана Прокоповича «De arte poetica libri III» («Три книги про поетичне мистецтво»), написана 1705 р. Спираючись на теоретичні настанови Арістотеля і творчий досвід античних драматургів Есхіла, Плавта, Сенеки, Теренція, драматургів епохи Відродження, Ф. Прокопович визначив три види драми – трагедію, комедію, трагедокомедію, відповідно обґрунтувавши свої положення і виявивши при цьому близькість поглядів з постулатами класицизму. Наступні курси поетики, насамперед Лаврентія Горки (1707–1708), Митрофана Довгалецького (1736–1737), Георгія Кониського (1745–1746) творилися в річищі теоретичних настанов Ф. Прокоповича.

¹⁸ Резанов В. Драма українська ... – Вип. третій: Шкільні дійства великоднього циклу. – Київ, 1925. – С. 64.

До обов'язків викладача поезики належало не тільки теоретично навчати поетичних правил, а й самому створювати художні, в тому числі й драматичні твори, котрі мали вивчати й розігрувати їхні учні, і зобов'язувати учнів писати подібні твори, а викладач риторики навчав писати промови та виголошувати їх. Обидва викладачі поперемінно влаштовували щомісяця декламації, орації і вистави в класах або в конгрегаційному залі. Разом з тим практикувалися так звані рекреаційні вистави. Самі рекреації були: щотижневі у четвер, якщо серед тижня не було ще свята; триденні у травні; двомісячні протягом липня і серпня; крім того, невеличкі перерви на релігійні свята. Під час весняних і літніх рекреацій дозволялося влаштовувати вселякі пікніки і прогулянки, на яких, зокрема, розважались драматичною грою, художнім читанням епіграм. У стінах Києво-Могилянської академії драматичні вистави відбувалися також у дні великих релігійних свят, як-от: на Різдво, на Великдень, у дні іменин митрополита, а також з нагоди військових перемог, приїзду гетьмана чи когось із членів царської сім'ї. На філософських диспутах від учнів вимагали виразного читання, що наближало ці диспути до сценічних вправ.

Шкільний репертуар у кожному окремому випадку диктував сценічне обладнання сцени. Найбільша частина його вимагала містеріальної сцени для виставлення різдвяних і великодніх драм, у яких відповідно до тогочасної барокової естетики зображувались різні місцевості на землі, уявні картини неба, Раю і пекла, причому останні подавалися в алегоричних образах: Рай – у вигляді розкішного саду; пекло – у вигляді змія, що іноді розкривав пашу, з якої виходив дим. Історичні п'єси обмежувалися доволі скупими декораціями. Інші види п'єс – декламації і діалоги – виставлялися взагалі без сценічних пристосувань, за наявності лише завіси.

Алегоричні постаті українського шкільного театру одягалися відповідно до античних і середньовічних уявлень про одяг міфічних, біблійних та історичних осіб. Кожна постать

мала в руках характерні символи, які відрізняли один образ від іншого.

Вистави шкільного театру були наповнені різними ефектами: візуальними (перевдягання, криваві сцени, показ мерців, воскресіння Христа, вогонь, польоти тощо) та звуковими (грім, луна, плач, спів, мовні акценти та ін.).

Серед шкільних драм, написаних і виставлених протягом першої половини XVIII ст., основне місце продовжують посідати драми різдвяного й великоднього циклів. Деякі з них дійшли до нас без заголовків, дат створення, деякі – анонімні і без дат написання чи вистави, як-от «Дѣйствіе на Рождество Христово» і «Образ страстей міра сего образом страждущаго Христа исправися». Зразками великодньої драми є анонімні твори «Свобода от вѣков вожделѣнная Натурѣ Людской [...] от благородных младенцов во училищах Кіево-Могилеанских в актах и сценах подобіем и ритмосложным гаданіем изобразися, року вонъже [1701]», «Мудрость предвѣчная [...] чрез благородных Россіи младенцов во училищном коллектіум Кіево-Могилеанском стихотворным сложеніем 1703 явствовався», «Торжество Естества человѣческаго [...] трома частми през благородных младенцов стихотворного оученія Господня изъявленное. Року 1706, мѣсяца априля дня 7». Перу Митрофана Довгалецького належать дві драми: різдвяна – «Комическое дѣйствіе в честь, похваленіе и прославленіе по пророчеству и обѣтованію рождшемуся [...] царю царей Христу Господу всемирной дѣля радости чотирма явленіи изображенное. 1736 году декабря 25» і великодня – «Властотворній образ человѣколюбія Божія [...] 1737 году, Априля 10». Великодні драми – «Трагедокомедія, изданная в Академѣи Кіевской честным іеромонахом Сильвестром Ляскоронским, учителем школы поетики, 1729 года»¹⁹.

¹⁹ Усі тексти опубліковані В. Резановим у 3-му і 4-му випусках його серії «Драма українська».

Хоч у символічно-алегоричних образах розроблялися релігійні теми про муки Христа і гріхопадіння людини, у них можна знайти окремі відгуки на тогочасні події громадсько-політичного життя. У драмі «Свобода от вѣков вожделѣнная Натуре Людской» натякається на постійні чвари між київським міщанством і викладачами та студентами академії. С. Ляско-ронський у своїй «Трагедокомедії» оспівує могутність православно-го царя у боротьбі з невірними супостатами, що було відгуком на напружені взаємини Росії з Персією. У драмі «Образ страстей міра сего» відтворено генеалогію архієпископа Рафаїла Заборовського, коштами якого було перебудовано академію та збудовано приміщення бурси.

Окремий цикл української шкільної драми XVIII ст. становлять драми-мораліте, тобто п'єси морально-дидактичного характеру з алегоричним змістом. Головними дійовими особами в них виступають персоніфіковані, уособлені абстрактні поняття, людські чесноти й вади відповідно до принципів християнської моралі (Віра, Надія, Любов, Церква тощо). Зберігся у списку 1730 р. уривок драми «Умиращему человѣку полезное увѣщаніє». До 30-х рр. належить драма на тему боротьби церкви проти диявола. На цю ж тему, орієнтовно на початку 40-х рр. XVIII ст., була написана трагедокомедія Варлаама Лашевського «Гонимая церковь», але текст її не зберігся; окремі витяги з неї наведені Г. Сковородою у філософському діалозі «Брань архистратига Михаила со сатаною о сем: легко быть благим» (1783). Десь у 1740–1742 рр. була написана інша драма В. Лашевського – «Трагедокомедія о награжденніи в сем свѣтѣ приисканных дѣл, мзды в будущей жизни вѣчной», в якій Церква скаржиться на переслідування і засуджує Папу Римського, єретиків, кальвіністів, лютеран, відступників від православної віри – представників панівної верхівки: «Інних вслѣд себе злато, інних водят сласти, інних неуголимо желаніє власти, інних ума своего мнѣніє высоко, ішних гордость и лѣност и лукаво

око...»²⁰. У п'єсі йдеться про несправедливий суд, заснований на хабарництві, про жагерливість попів, про розбещеність великосвітських жінок, про невігластво дяків-учителів тощо.

Найкращою українською шкільною драмою типу мораліте є «Воскресеніє мертвых» Георгія Кониського (1746). Головними героями тут виступають Діоктит (від грецького – гнобитель) і Гіпомен (від грецького – той, що терпить). У п'єсі змальовано картину соціальної нерівності, жорстокої експлуатації простих людей панівною верхівкою, беззахисність бідняків перед всесильними носіями влади, викрито несправедливе судочинство, пов'язане з хабарництвом. Звичайно, Г. Кониський виступав з позицій християнської моралі, об'єктивно сатиричне вістря його твору було спрямоване проти тогочасних соціальних порядків і викривало хижачкі дії козацької старшини стосовно незаможного козацтва²¹.

Драми на історичні теми стали вершиною української шкільної драматургії першої половини XVIII ст. Цю групу представляють «Владимер» Феофана Прокоповича (1705), «Іосиф Патріарха» Лаврентія Горки (1708), «Милость Божія...» невідомого автора (1728).

У трагедокомедії «Владимер» розповідається про прийняття християнства князем Володимиром Святославичем, але насправді йдеться про державно-культурницьку діяльність гетьмана Івана Мазепи, якому й присвячено цей твір. У завершальному хорі апостола Андрія та янголів згадуються окремі події з старокиївської історії і проголошується хвала гетьманові Іванові Мазепі, видатним церковним діячам Варлаамові Ясинському, Стефанові Яворському та ін. У цьому творі автор синтезував попередній досвід української шкільної драми, водночас витримавши його в рамках теоретичних настанов ство-

²⁰ Рєзанов В. Драма українська ... – Вип. шостий: Драми-моралітети. – Київ, 1929. – С. 141.

²¹ Там само. – С. 153–180.

реного ним курсу поетики. П'єса складається з прологу, п'яти актів і епілогу з хором²².

Поетичні правила Ф. Прокоповича і його практичний досвід у створенні драми «Владимир» певною мірою сприйняв і наслідував Л. Горка у драмі «Іосиф Патріарха», побудованій на біблійному оповіданні про спокушання Йосифа дружиною єгипетського аристократа Пантефрія. Автор вивів спокусницю як здеморалізовану, ледачу і підступну жінку. В цьому творі поєдналися прикмети драм-міраклів, тобто творів про святих, і мораліте²³.

У драмі «Милость Божія» відображено основні події з початкового періоду Національно-визвольної війни, а головною дійовою особою виступає Богдан Хмельницький, схарактеризований як вождь українського народу у його самовідданий боротьбі за національне та соціальне звільнення. У монолозі, який виголошує Хмельницький біля Золотих воріт у Києві перед населенням, що вийшло його зустрічати, звучить не тільки національно-патріотичний, а й соціальний мотив: вождь закликає своїх громадян шукати слави не у багатстві, а в доблесті, не кривдити «нічим братії своєю», не прагнути чуже добро «привласнити к себе». Маючи на увазі наміри козацької старшини, яка наживалася за рахунок бідняків, автор натякав на соціальні явища сучасної йому дійсності.

Видатний український мистецтвознавець Дмитро Антонович зауважив: «Милость Божія» – найвидатніше явище між усіма українськими трагедокомедіями вісімнадцятого віку. Відзначена печаттю справжнього літературного таланту, написана мовою, близькою до української народної мови, перейнята не тільки щирим українським патріотизмом, але й демократични-

²² Гординський Я. «Владимир» Теофана Прокоповича // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – Київ, 1920. – Т. 130. – С. 19–71; 1921. – Т. 131. – С. 65–122; 1922. – Т. 132. – С. 65–134.

²³ Тихонравов Н. Русские драматические произведения 1672–1725 годов. – Санкт-Петербург, 1874. – Т. 2. – С. 356–427.

ми ідеями, «Милость Божія» є твором того ж часу і обставин, в яких складалися українські козацькі думи. Навіть складом своїм «Милость Божія» так близько підходить до козацьких дум, що Антонович і Драгоманов умістили її у своєму збірникові «Исторических песен» [малорусского народа, с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова. – Киев, 1875. – Т. 2. – Вып. 1. – С. 141–166. – Р. II.]. Головною особою трагедії є сама Україна, введена як дійова особа, – і це в драматичній формі найкраща персоніфікація України»²⁴.

Драма Михайла Козачинського «Благоутробіе Марка Аврелія» написана на честь перебування цариці Єлизавети Петрівни в Києві, показана студентами академії в її присутності 5 вересня 1744 р. і тоді ж опублікована друкарнею Києво-Печерської лаври. За алегоричними образами і драматичними перипетіями з життя римського імператора, зображеного в творі, вгадувалася Єлизавета Петрівна, її боротьба за царський престол.

Останньою українською драмою з тих, що дійшли до нас, була «Трагедокомедія, нарицаемая Фотій» Георгія Щербацького (виставлена 18 травня 1749 р. у Києво-Могилянській академії). Твір був спрямований на захист православ'я²⁵.

Інтермедії. На другу половину XVII – першу половину XVIII ст. припадає значна кількість зразків давньої української інтермедії²⁶, яка так само була явищем шкільного театру і виконувалася поміж актами шкільної драми з метою розважити глядача, стомленого високими думками, що їх мала навіювати поважна драма. Розробляючи державно-політичні, суспільно-

²⁴ Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919. – Прага, 1925. – С. 21.

²⁵ Трагедокомедия, нарицаемая Фотий, учителя пиитики в Киевской академии Георгия Щербацкого / С примеч. Н. Петрова // Труды Киевской духовной академии. – 1877. – № 12. – С. 738–780.

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

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 анонімною польської драми «Владислав Ягелло». До цього ж періоду належать «Интермедиум жид из русином», дев'ять інтермедій із згаданого вище Дернівського збірника, а також «Игране 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, єврей-корчмарі, німці, студенти. Зміст інтермедій зводиться в основному до суперечок, які здебільшого закінчуються бійками. Сперечаються іудей з християнином, батько з сином, німець з українським селянином, польський шляхтич з козаком, циган і єврей з селянином тощо.

Із зразків української інтермедії першої половини XVIII ст. найкращими є по п'ять інтермедій до драм М. Довгалецького «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, в ній звучали мотиви визвольної боротьби українського козацтва проти польської шляхти, взаємин українського народу з російським, викривалися «свої» і чужозем-

ні гнобителі трудового люду – шляхтичі, орендарі, православні, уніатські й католицькі священники.

У практиці українського шкільного театру XVII–XVIII ст. інтермедії посідали підрядне місце стосовно серйозної драми, але, за словами І. Франка, «значення їх для дальшого розвою 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 порушувано не раз найтяжчі рани народного життя: притиски з боку панів, нещастя релігійних роздорів і т. ін.»²⁷.

Інишомовна драма в Україні. Упродовж другої половини XVII – першої половини XVIII ст. на етнічній території України відбуваються шкільні вистави переважно латинською і частково польською мовами в єзуїтських колегіумах (Львів, Луцьк, Кам'янець-Подільський, Острог, Овруч, Самбір, Вінниця, Межиріч та ін.), причому єзуїти продовжують іноді 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 в стінах Львівського вірменського колегіуму 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», зміст якої взятий із відомих праць латинських і вірменських істориків, подано перелік виконавців вистави і зазначено час виставлення. Вистава складалася з прологу і п'яти актів, між якими давалися польськомовні інтермедії. Програму опублікувала друкарня вірмен-

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

ського колегіуму театинів 1668 р. у Львові. У другій програмі викладається зміст виставленої і 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. Нерсесович²⁸. Згаданими виставами був започаткований вірменський шкільний театр.

Вплив українського шкільного театру на становлення білоруського, російського, сербського і молдавського театрів. 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 у 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 пресвѣтлаго благочестиваго и христолубиваго государя царя и великого князя Алексия Михайловича, всея Великия и Малыя и Бѣлыя России самодержцы из иных царств, и князств, и государств обладателя отроков, находяющихся во училище при церквѣ святых Богоявленных монастыря брацкаго Полоцкого мовеные при припитаню пресвѣтлаго его царского величества, а наготованые през господинов отцов и братию тоеи ж святой обители...». 15 липня 1656 р. цар рушив у Лівонський похід, почавши війну зі шведами, але, зазнавши 2 жовтня поразки під Ригою, змушений був відступити до Полоцька. С. Петровський-Ситнянович

²⁸ Запаско Я., Ісаєвич Я. Пам'ятки книжкового мистецтва: Каталог стародруків, виданих на Україні. – Львів, 1981. – Кн. 1 (1574–1700). – С. 80–83.

пише трьома мовами – словено-руською (тобто тією книжною мовою, якою користувалися письменники і вчені з кола Києво-Могилянської академії), старопольською і латинською новий панегірик цареві – декламацію для десяти «отроків» під польським заголовком: «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 позначаться на подальшій долі поета.

С. Петровський-Ситнянович, родом із Полоцька, після закінчення Києво-Могилянської академії у 1650 р. продовжив своє навчання у Віленському єзуїтському колегіумі. Там же він продовжив і розпочату ще у Києві літературну діяльність, залишивши в рукопису, за яким ця п'єса тільки нещодавно вперше опублікована, одноактний діалог, який складається з прологу та епілогу, а поміж ними – розмови двох алегоричних постатей: Душі Побожної і 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 таке: «В честь смерти Господней: (составил пьесу) некий базилианин в Вильне на Пасху. Автобиографическая (? – Р. П.) подпись Симеона»²⁹.

С. Петровський-Ситнянович пише колективні декламації «Витанє боголюбивого єпископа Калиста Полоцкого ы Витебского от дѣтей школы брацкое Богоявленское, мовеное пры

²⁹ *Полоцкий Симеон*. Вирши. – Минск, 1990. – С. 223. (Усі наведені в підрозділі назви творів подаються за цим виданням.)

въездѣ его милости до Полоцка 1657, июня 22» (для восьми учнів), «Стихи на Рождество Христово» (для дванадцяти виконавців), «Вѣршѣ о мэнце Панской в церкви мовене» («Вірші про страсті пана Бога, мовлені в церкві» – теж для дванадцяти виконавців), «Стихи на Воскресеніє Христово» (для семи учнів). Усі три останні твори могли бути створені й виконані в період з 1656 до 1659 рр.

До періоду з 1658 до 1660 рр. дослідники відносять і «Бесѣды пастускія, еже ест о воплощении Господа Бога и Спаса нашего І[исуса] Х[риста], виденного ими во вертепѣ, от пречистыя дѣвы Марии пеленами повита и во яслах положена» – твір, у якому, на відміну від монологів, виголошуваних почергово у декламаціях, містяться звертання одного пастуха до іншого, отже, йдеться про типовий різдвяний діалог для двох осіб, який побутував з середини XVII ст. у Києво-Могилянській академії. Усі ці твори містять у собі сильний український мовний пласт.

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

У 1664 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 у Москві назавжди під іменем Симеон Полоцький. Там він, зокрема, став першим російським драматургом, продовживши написання різноманітних декламацій (панегірики, плачі), які, очевидно ж, виконували школярі. Всі ці твори увійшли до впорядкованого 1678 р. самим С. Полоцьким збірника «Рифмологион, или Стихослов», що обіймав майже все написане ним упродовж 50–70-х рр. XVII ст. Серед цих творів вміщено також дві великі драми С. Полоцького – «О Навходоносоре царе, о теле злате и о троих отроцах, в пещи не сожженных» (написана в 1673 – на початку 1674 р.) та «Комедия притчи о блудном сыне» (написана в 1673–1678 рр.). Дати ці 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 у 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 з собою п'єсу «Ужасная измѣна сластолюбивого [...] жития с прискорбным и нищетным». Разом з інтермедіями її було показано на академічній сцені в листопаді 1701 р., і вистава ця 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), «Свобождение 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 рр. – його ж «Комедія на успєніє Богородицы», яку сучасні російські дослідники вважають написаною після приїзду Дмитрія до Ростова (після 1 березня 1702 р.). Його ж драма «Кающийся грѣшник» виставляється у першій половині XVIII ст. в Ростовській і Ярославській семінаріях.

У Ростовському «училище греческом и латинском» у 1702–1704 рр. виставлялася присвячена Дмитрію Ростовському драма «Вѣнец Дмитрию», створена вчителем школи українцем І. Мальцевичем³⁰.

«Комедія об искупленіи челоуѣка» – триактна різдвяна драма, текст якої не зберігся. До нас дійшла тільки програма – виклад змісту, відома ще під умовною назвою «Ростовское

³⁰ Марковський Є. М. До питання про автора шкільної драми «Вѣнец Дмитрию» // Мовознавство. – 1970. – № 6. – С. 66–69.

дїйство», яка свідчить про українське походження цього твору. Програма була написана українським скорописом XVII – початку XVIII ст. і занесена з України до Ростова-Ярославського Димитрієм Тупталом або ж учителем його школи Іваном Мальцевичем, а десь у 1702–1706 рр. твір був виконаний школярами³¹.

На шкільній сцені московської Слов'яно-греко-латинської академії у січні 1728 р. у зв'язку з коронацією Петра II була показана панегірична п'єса «Образ побѣдоносца торжественнаго подвигоположника [...] царя Езахія», 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 российского» 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 1733–1737 рр. був префектом у ново-заснованій словено-латинській школі в Карлівцях (Сербія), написав і виставив у 1736 р. свою п'єсу «Трагедокомедія, содержащая в себе тринадцать дѣйствій», відому в пізнішій переробці сербського історика Й. Раїча (1794). Цією п'єсою та її виставою серби розпочинають історію власної драматургії і театру³².

Слід припускати, що у стінах заснованої 1640 р. в м. Яссах (тепер – у Румунії) на прохання молдавського господаря Василя

³¹ *Резанов В.* Драма українська... – Вип. четвертий: Шкільні дієства різдвяного циклу. – Київ, 1927. – С. 58–60, 147–150.

³² *Ерчић В.* Историјска драма у срба од 1736 до 1860. – Београд, 1974. – С. 148–195; *Ерчић В.* Мануил (Михаил) Козачинскиј и његова Трагедокомедија. – Нови Сад; Београд, 1980.

Лупула колегії (згодом – Слов'яно-греко-латинська академія) з ініціативи першого ректора С. Почаського, який очолив групу професорів Києво-Могилянського колегіуму, відряджених з цією метою митрополитом П. Могилою, було засновано й шкільний театр, тим більше, що сам С. Почаський був автором декламацій, які виставлялися в Києві у 30-х рр. XVII ст.

У 60-х рр. 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 поетики відтоді спрямовувалися в напрямі класицизму і в них уже не говорилося про шкільну драму. Заснування в Петербурзі 1757 р. російського публічного професіонального 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 – все це визначало безперспективність шкільного театру в Російській імперії, а отже, й в Україні.

Вертеп. У другій половині XVII–XVIII ст. в Україні продовжує розвиватися ляльковий театр – вертеп. Час його виникнення досі не з'ясований. Про «игры, глаголемья куклы», було відомо ще у Київській Русі з перекладної літератури візантійського походження, проте місцевих даних про побутування тут лялькового театру не збереглося. Перше документальне свідчення про ходіння з ляльками в Україні фіксується 1573 р., але невідомо, чи ця лялькова гра якось стосувалася того своєрідного театру, яким був вертеп, що дійшов до нас у пізніших зразках. Цікавим є свідчення польського етнографа Еразма Ізопольського (1843) про те, що він бачив у Ставищах (можливо, тих, які тепер є районним центром Ставище Київської області, однак є ще кілька Ставищ у Волинській, Житомирській і Рівненській областях) триповерхову вертепну скриньку з датою 1591 р., а в Дашівщині (тобто в околиці містечка Дашів,

тепер село Іллінецького району Вінницької області) – з датою 1639 р.³³. Становить також інтерес той факт, що у найранішому варіанті української народної картини «Козак Мамай», датованому 5 травня 1642 р., є віршований напис, який збігається з відповідним місцем монологу Запорожця у світській частині так званого Сокиринського вертепу, записаного наприкінці XVIII ст.³⁴. Щоправда, цей вірш міг бути вміщений у вертепну драму пізніше. Перше ж документальне свідчення про вертеп в Україні належить до другої половини XVII ст.: у прибутково-видаткових книжках Львівського братства від 14 липня 1666 р. записано про кошти, видані столярові за побудову вертепу і «малюрові за всі малювання до вертепу»³⁵. Проте жодних текстів української вертепної драми XVII ст. досі не розшукано. З текстів, що належать до другої половини XVIII–XIX ст., можна скласти приблизне уявлення про раніші форми і зміст української вертепної драми.

Вертеп – це різдвяна драма, яка гралася ляльками у великому дерев'яному коробі, поділеному на три або частіш – два поверхи. У верхній частині відбувалося дійство на духовну тему, у нижній – світська гра. Духовна частина була споріднена з різдвяною містерією і шкільною драмою, світська – з інтермедіями. Світська частина, в якій серед різних персонажів центральною дійовою особою є Запорожець, забезпечила українському вертепові своєрідне місце серед багатьох форм лялькового театру різних народів. Запорожець у вертепі – це героїчний тип, соціально-побутове узагальнення кращих рис учасника визвольної боротьби українського народу проти іноземних загарбників.

³³ *Izopolski E. Dramat wertepowy o śmierci // Ateneum. – Wilno, 1843. – Т. 3. – С. 67.*

³⁴ *А. Щ. [Данило Щербаківський]. Козак Мамай (народна картина) // Сяйво. – 1913. – Ч. 10/11/12. – С. 254.*

³⁵ *Архив ЮЗР. – Киев, 1904. – Ч. 1. – Т. 11. – С. 489–490.*

Студенти і випускники Києво-Могилянської академії поширювали вертеп не тільки в Україні, а й у Росії (зокрема, вертеп був відомий у Тобольську і в Іркутську), в Білорусі (де він називався батлейкою).

Про вертеп XVIII ст. в різних його варіантах можна скласти уявлення в основному на підставі записів кінця XIX–XX століття. Найдавнішими записами вертепної драми є невеликі уривки з тексту Сокиринського вертепу, зафіксовані у 1771–1776 рр. дяком Іваном Даниловичем з Гощі на Волині і видані Г. Галаганом 1882 р. Як свідчив видавець, ще у 70-х рр. XVIII ст. його принесли до Сокиринця київські бурсаки і тоді ж він був переписаний³⁶.

Тісно пов'язана з шкільною драмою та інтермедією, розрахованими передусім на міську публіку, вертепна драма протягом XVIII ст. і особливо у другій його половині була улюбленим видовищем, задовольняючи естетичні потреби найширших народних мас.

Поруч з ляльковою вертепною драмою на різдвяну тему у XVIII ст. в Україні побутувала народна драма «Цар Ірод», яку грали люди. Зміст народної драми про Ірода обох різновидів – лялькового і живого – був якщо не тотожний, то близький. Це зумовлювалось різними можливостями обох різновидів одного й того самого явища. Окремі варіанти так званого живого вертепу збереглися в Східній Галичині, на Буковині і в Закарпатті аж до повоєнних років і тепер, у роки незалежності, активно відроджуються.

Широко побутували у XVIII ст. в Україні народні драми «Цар Максиміліан» та «Людка», які, проте, набули більшого поширення в Росії.

Балаган. З 60-х рр. XVIII ст. в Україні починає розвиватися інша форма народного театру – балаган. Цей вид театру поши-

³⁶ Марковський Є. Український вертеп: Розвідки і тексти. – Київ, 1929. – Вип. 1. – С. 6.

рювався у міському середовищі, здебільшого російськомовно-му, представниками соціальних низів – ремісниками, різночинцями з приказних службовців, заїжджими лицедіями. Вистави театру-балагану відбувалися під час ярмарків, на майданах, у тимчасових дощаних приміщеннях, покритих брезентом. Виконувались інтермедії, в яких висміювались багатії, крамарі, чиновники, пани, попи та ін. Багато спільного актори балагану мали з давніми скоморохами³⁷.

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 професіонального театру західноєвропейської моделі на Запорожжі свідчень немає. 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. – Р. П.) 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 перемінили і відпровадили їх із Москви ні з чим. Через це вони просили гетьмана, щоб були прийняті до нього на службу через таку свою супліку»³⁸ – і далі наведено текст супліки, в якій, зокрема, є таке: «Уміємо ми на інструментах грати, комедії виправляти; є у нас чарівна ліхтарня, якою ми

³⁷ Казимиров О. Український аматорський театр: Дожовтневий період. – Київ, 1965. – С. 20–27; Український драматичний театр: Нариси історії. – Т. 1: Дожовтневий період. – Київ, 1967. – С. 56–59.

³⁸ Величко Самійло. Літопис / Переклав з книжної української мови Валерій Шевчук. – Київ, 1991. – Т. 2. – С. 515.

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»³⁹.

Невідомо, наскільки затримались ці музиканти й актори у гетьмана Мазепи, який відзначався увагою і любов'ю до мистецтв; 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.

Загальновідомо, наскільки масово з України у XVIII ст. систематично відбирали найталановитіших співаків до придворної хорової капели, але останнім часом з досліджень російських театрознавців стало відомо, що так звані півчці, тобто хорові співаки, були основними, головними виконавцями в російських драматичних виставах у Петербурзі й Москві⁴⁰. Дуже часто їм давали російські прізвища типу «Іванов», «Петров», але багато хто залишився й з українськими.

Відомо, що до персонального складу першої трупи «Російського театру для показу трагедій і комедій», який було відкрито в Петербурзі у 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 1752 р. і залишився разом з ним у Петербурзі, чекаючи відкриття театру. Решта були взяті з числа придворних півчих: Євстафій Сечкар'ов (ясна річ, його питоме прізвище було –

³⁹ Величко Самійло. Літопис / Переклав з книжної української мови Валерій Шевчук. – Київ, 1991. – Т. 2. – С. 517.

⁴⁰ Старикова Л. Театр в России XVIII века: Опыт документального исследования. – Москва, 1997. – С. 30.

Січкара), Федір Максимович, Прокофій Полтавцев, Павло Уманов (від назви міста Умань?), Григорій Стрельченков (додано закінчення «в»), Кузьма Преторський. 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 на гетьмана Лівобережної України Кирила Розумовського, то він разом із своїм почтом привіз у 1751 р. із Петербурга до Глухова великий оркестр і акторську трупу, які діяли тут до ліквідації інституту гетьманства у 1764 р. і виїзду К. Розумовського з Глухова до Москви.

Першою виставою цієї трупи в гетьманському палаці була комічна опера «Ізюмський ярмарок», показана у грудні 1751 р. французькою мовою під назвою «La foire de Hizim». З репертуару драматичної трупи відомо, що у другій половині 40-х і на початку 50-х рр. у Петербурзі та Глухові невідомі нам актори виставляли комедії Мольєра «Витівки Скапена» і «Вимушене одруження» в російських перекладах Василя Теплова, інші твори – у перекладах Григорія Теплова⁴¹.

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

Російський театр в Україні. До XVIII ст. належать початки аматорського театру демократичних прошарків населення міст України. За свідченням генерального підскарбія Я. Марковича, якісь аматорські вистави відбувалися в 30-х рр. XVIII ст. у Глухові. В своєму щоденнику Я. Маркович записав, що 7 квітня 1730 р. «у Міклашевського інспектор з дітьми вип-

⁴¹ Берков П. Н. История русской комедии XVIII в. – Ленинград, 1977. – С. 27, 44, 45.

равляли комедію»⁴². Відомо також, що у фортеці Св. Єлисавети (згодом тут виникло місто Єлисаветград) аматорський гурток російських офіцерів показав 1770 р. здійснену оберкомендантом 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» (Санкт-Петербург, 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-Неслова, 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 рр. XVIII ст. з'явився й російський театр. Про репертуар, склад акторів цього театру нічого не відомо. Г. Квітка-Основ'яненко чув від старожилів, що під керівництвом відставного «дансера» (танцюриста) Санкт-Петербурзького театру Іваницького давалися, зокрема, балети, а вірніші – дивертисменти. Гурток складався з двадцяти осіб самих харків'ян, з-поміж яких вирізнялася одна танцівниця – «малярівна» (тобто дочка маляра), яка захоплювала всіх спритністю і 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 у регулярну діяльність як через відсутність приміщення, так і акторів, котрі б розумілися у своїй справі.

⁴² Маркович Я. Дневник генерального подскарбия Якова Марковича (1717–1767). – Киев, 1897. – Ч. 3. – С. 157.

У 1791 р. під час успенського ярмарку, тобто десь 15–20 серпня, в переобладнаній прибудові до палацу, в 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 «Князьтрубочист, 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. Верьовкіна, «Недоросль» Д. Фонвізіна, французькі комічні опери «Два охотника» і «Говорящая картина» (в перекладі тексту російською мовою).

На другому році існування театру до його складу вперше увійшла жінка – молода дружина Д. Москвичова – харківська циганка Лизавета Гаврилова, яка виявилась талановитою драматичною актрисою і співачкою. Завдяки цьому театр показував російські комічні опери М. Хераскова «Добрые солдаты» і Я. Княжніна «Сбитенщик» (обидві – муз. Раупаха), «Несчастье от кареты» (муз. В. Пашкевича), М. Ніколев «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 давалися безплатні вистави для демократичних верств населення. Аматорська трупа, що складалася із шести акторів і трьох актрис, поступово переросла у 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. Труп, що продовжувала складатися з дев'яти осіб, цілком перетворилася на професіональну. Новий підприємець подбав про поліпшення декорацій, гардеробу. Труп 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. Йшли драма «Честное слово» П. Зуброва, комедії «Нанина, или Побежденный предрассудок» Вольтера (в перекладі І. Дмитревського), «Тщеславный, или Чего очень хочется, тому и верится» А. Волкова, «Хвастун» Я. Княжніна, якась трагедія «Беверлей», 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 припинилась через оголошення десятимісячного державного трауру в зв'язку зі смертю Катерини II. Труп Т. Константинова розбрелася. Новий харківський губернатор О. Теплов розпорядився продати з аукціону декорації, гардероб, інше театральне майно, а приміщення, в якому виступав театр, через аварійний стан розібрати. Діяльність російського театру в Харкові відновлюється аж 1808 р.⁴³

Відомо, що в Києві з розпорядження губернатора протягом 1789–1790 рр. (і можливо, пізніше) у царському палаці, названому в XIX ст. Маріїнським, влаштовувались якісь російськомовні вистави для «благородного товариства», а наприкінці 1790 – на початку 1791 р. тут виступала італійська трупа⁴⁴.

⁴³ Квітка-Оснот'яненко Г. Ф. История театра в Харькове // Його ж. Збір. тв.: У 7 т. – Київ, 1981. – Т. 7. – С. 90–98.

⁴⁴ Капнист В. В. Собрание сочинений. – Москва; Ленинград, 1960. – Т. 1. – С. 349, 350, 352, 358, 581.

Вистави, можливо, 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)⁴⁵.

Наприкінці XVIII ст. велике панство влаштовувало російськомовні аматорські театри у власних маєтках, не тільки у містах, а й у сільських резиденціях. Такий театр, наприклад, існував у маєтку князя С. Голіцина в селі Козацькому (тепер Звенигородського району 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.

Польський і австрійський німецькомовний театр в Україні. Домашні аматорські театри існували в палацах польських магнатів: театр гетьмана Вацлава Жевуського в Підгірцях (тепер Бродівського району Львівської області) у 1754–1767 рр.; театр київського воєводи Станіслава-Щенсного Потоцького у Христінополі 1761–1773 рр. і в Тульчині 1787–1803 рр. та ін.

Протягом 70–90-х рр. 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 рр. 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, тру-

⁴⁵ Н. М. [Никандр Молчановский]. Публичные увеселения и позорища в Киеве сто лет тому назад // Киев. старина. – 1897. – Т. 56. – № 2. – С. 38–39.

па Ф. А. Геттерсдорфа (1776, 1782–1795), Ф. Андраша (1780–1781), Й. Гільфердінга (1782–1785), К. Й. Тоскані (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 рр. 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 рр. відбувалися польською мовою.

Український театр другої половини XVII–XVIII ст. посів видатне 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»⁴⁶. Український шкільний театр був значною мірою залежний від своїх джерел – народних звичаїв та ігор, церковних обрядів. Він же й впливав на розвиток народної драми – так званого фольклорного театру (в обох його варіантах – ляльковому і живому). При шкільному театрі другої половини XVII – першої половини XVIII ст. існувала інтермедія – попередни-

⁴⁶ Софронова Л. А. Старинный украинский театр. – Москва, 1995. – С. 296.

ця української комедії в новому українському театрі початку XIX ст.

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

Розділ IV

ПОЧАТКИ НОВОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ – ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО І АМАТОРСЬКОГО

(Перша половина XIX ст.)



Власне, про український театр на початку XIX ст. допоки говорити не доводилося, оскільки у 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 і 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 упродовж 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 театраль-

ну. 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 розвою 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 складного 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 і Угорської Русі, котрі у XX ст. дістали описову назву «західноукраїнські землі»), професіональні трупи з'явилися на двох протилежних полюсах. У Харкові того ж 1795 р. було створено російську професіональну трупу під керівництвом відставного придворного актора з

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

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 у листопаді 1796 р. на цілий рік було оголошено державний траур, 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 рр. 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 міста 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, які 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 у Польській Республіці), який залишався центром новоутвореної Подільської губернії у 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 у 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 по-

пулярних 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 місті 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 у 1807–1809 рр. 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 у процесі виникнення постійних російських театрів у інших містах України виявився 1808 р.: саме цього року відновлюється регулярна діяльність приватних антреприз у Харкові, приватні театри розпочинають свою роботу у 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 збудоване 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 у XIX ст. нам не йдеться,

оскільки предметом уваги є передусім український національний театр як складник української культури. Проте не слід обминати найважливіші факти діяльності російських і польських труп до 60-х рр. XIX ст., адже в цей час в їхньому середовищі поряд із російськими і польськими виставами стали з'являтися українські.

Кінець XVIII – початок XIX ст. позначені виникненням в Україні садибних театрів великих землевласників. Це були польськокомвні на Правобережній і російськокомвні на Лівобережній і Південній Україні домашні аматорські театри, до роботи в яких залучалися як окремі кріпаки, так і великі кріпацькі трупы. 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, в 50–60-х рр. XVIII ст. польський коронний гетьман Вацлав Жевуський мав власний театр; він же у цей самий період утримував театр і в с. Підгірці (тепер – у Бродівському районі Львівської обл.), де грали комедії і трагедії пера самого Вацлава Жевуського. Окрім 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 і опери; у с. Крисовичі (тепер – у Мостиському районі 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. Горохів (тепер – районний центр Волинської обл.) в 1777 р. грали французьку виставу на честь Міха-

ла Вієльгорського. В с. Тучин (тепер – у Гощанському районі Рівненської обл.) наприкінці XVIII ст. відбувалися аматорські вистави у маєтку воєводи Міхала Валецького; у містечку Вонівець (тепер – у Збаразькому районі Тернопільської обл.) в палаці Міхала-Єжи Мнішека у 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. теж відбувалися вистави; у с. Славути (тепер – Вінковецькому районі Хмельницької обл.) у 1783–1784 рр. діяв театр князя Сангушка. У Брацлавському воєводстві, в м. Тульчин (тепер – районний центр Вінницької обл.) Станіслав-Щенний Потоцький у 1787 р. збудував «опернгауз», в якому давалися драматичні й оперні вистави до початку XIX ст. У Київському воєводстві в м. Радомишль (тепер – районний центр у Житомирській обл.) в палаці римо-католицького митрополита Ясона Смогожевського в 1782–1786 рр. відбувалися аматорські вистави; у містечку Романові (тепер районний центр Торецьк Житомирської обл.) житомирський староста Ян-Казімеж Мінський і його син Юзеф-Август Мінський 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 й 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 припускати, що українське населення через ці аматорські театри теж прилучалося до театральної діяльності. Імовірно, найталановитішим із

них пощастило стати польськими професіональними 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 у Москві та Петербурзі роками, десятиліттями і століттями рекрутували співаків з України. Вони ставали оперними співаками і драматичними артистами Російського театру, заснованого у 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 ж саме спостерігалось й у Польщі.

Домашні театри існували в маєтку князя С. Голіцина в с. Козацьке (1797–1801; тепер Звенигородського району 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 селі 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. Трощинського в с. Кибинці (тепер Миргородського району Полтавської обл.) та с. Яреськи (тепер Шишацького району Полтавської обл.) робота театру поділяється 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); в садибі Галаганів у с. Сокиринці Прилуцького повіту Полтавської губернії (нині Срібнянського району Чернігівської обл.; кінець XVIII – 40-ві рр. XIX ст.). Кріпацькі трупи існували у садибах Д. Ширая в українському селі Спиридонова

Буда колишнього Новозибківського повіту Чернігівської губернії (1798–1809; тепер Брянська обл. Російської Федерації); до 1849 р. у садибі В. та І. Хорватів в українському селі Головчин (тоді Грайворонського повіту Курської губернії, тепер Белгородська обл. Російської Федерації). Оскільки власники кріпацьких театрів утримували і симфонічні оркестри, то, крім драматичних, давалися оперні вистави. Деякі кріпацькі трупи у середині XIX ст. лягли в основу професіональних антреприз.

Думка про можливість розвитку української драматургії виникала ще наприкінці XVIII ст. Опанас Лобисевич, автор вільного бурлескно-травестованого перекладу однієї з еклог «Буколік» Вергілія під назвою «Вергілієві пастухи у малоросійський кобеняк перевдягнені», у листі до українського філософа й письменника, автора шкільної драми «Воскресеніє мертвих» та ряду інтермедій Георгія Кониського просив надіслати йому до Петербурга українські інтерлюдії Танського або власні з метою надрукувати 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 книжною літературною мовою, «під корою просторіччя зберігали коштовності думок», а отже, могли стимулювати подальший розвиток української драматургії, українського театру.

Однак ще до виходу у світ «Енеїди, на малороссийский язык перелицованной И. Котляревским» (1798) висловлювалися думки, що писати на серйозні теми українською мовою не можна. Оскільки «Енеїда» витримана в бурлескно-травестійному стилі, її поява не припинила суперечок на цю тему.

Історичну роль у становленні нового українського театру в XIX ст. відіграла своєрідна вісь Харків–Полтава. Нещодавно з

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

архівних документів стало відомо, що у 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 по-

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

казана вперше в Москві у 1787 р.) була двомовною: «малоросійские лица» розмовляли українською мовою.

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. Репнін, зять останнього українського гетьмана Кирила Розумовського. 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, вже знаного на той час українського поета, автора поеми «Енеїда». Саме полтавському театрові належить історична роль у становленні професіонального українського театру. Саме 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 театального діяча Олександ-

⁴ Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Зібрання творів: У 7 т. – Київ, 1977. – Т. 7. – С. 102.

ра Шаховського. Його п'єса – «анекдотическая опера-водевиль 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 у 1818–1821 рр. у редакції, здійснених І. Котляревським, а роль Грицька М. Щепкін провадив доброю українською мовою. Передова інтелігенція справедливо відзначала антинародність п'єси. Однак цей перший у російській драматургії водевіль об'єктивно мав і певне позитивне значення: він слугував прикладом для драматургів, які почали вводити українську мову до своїх п'єс, що, властиво, певною мірою стимулювало появу української драматургії. Наприклад, з 1814 р. у 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; Щепкін виконував також роль «учителя-малоросіянина» у виставі одноактної комедії «Опыт искусства» Н. Судовщикова; у січні 1817 р. в Петербурзі та у 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 у Харкові та Полтаві за участю М. Щепкіна. Дія розгортається у невеликому містечку на Волині. У водевілі співають українські пісні, деякі мовні партії написані українською мовою.

Російсько-українські та польсько-російсько-українські професіональні трупи. Українські вистави на сценах імператорських театрів у Москві та Петербурзі. Виникнення українського професіонального театру. Наявність двомовних

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

п'єс у репертуарі харківського та полтавського вільних театрів могла спонукати Котляревського взятися за драматургію, щоб довести, на що здатна українська мова у театрі. Як зауважив Сергій Єфремов, обидві п'єси І. 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 малороссов». 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 «малороссийских опер» – «Наталка Полтавка» (опублікована 1838, а фактично – 1839) та «Москаль-чарівник» (опублікована 1840) – мала епохальне значення. Публікуючи із запізненням на двадцять років текст «Наталки Полтавки», відомий тоді український поет, а згодом російський філолог-славіст 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 – «малороссийская опера», що виводилась із французької «комедії в водевілях» кінця XVII – першої половини XVIII ст., перетвореної у 60-х рр. XVIII ст. у власне комічну оперу, тобто музично-драматичний жанр, у

⁶ Єфремов С. Історія українського письменства. – Київ, 1918. – С. 100.

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

якому розмовний діалог і музика утвердились на паритетних засадах, – і походить від поширеної у 60–90-х рр. 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, 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 вважає, що «чутливість» героїв п'єси залежить не від схильності автора до цього художнього напрямку, а є відображенням українського народного характеру, має народнопісенну основу.

«Малороссийская 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 спиралася 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 виробленню особливого 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 у 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 добре володів українською мовою, бо виростав в українському селі на українсько-російському порубіжжі. М. Щепкін був першим виконавцем ролей виборного Макогоненка у «Наталці Полтавці» та Михайла Чупруна у «Москалі-чарівнику» і продовжував виконувати їх упродовж усього життя, виступаючи на сценах імператорських московських і петербурзьких театрів.

Вистави п'єс І. Котляревського у 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 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 у 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. Кот-

ляревський 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 водевиль в I 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 стільки захист української мови, скільки російського глядача, вуха якого, мовляв, прагнуть російської.

У Котляревського був сучасник – Василь Гоголь (1777–1825), батько Миколи Гоголя – управитель маєтку відомого царського сановника Д. Трошинського у 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

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

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

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 женщин, перехитренной солдатом» (нею у 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 кишинського домашнього театру, не стали фактами професіонального сценічного мистецтва. Комедія «Простак» (уперше опублікована після смерті автора у 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 у 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 рр. 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 тво-

ру, 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 Білорусі та Україні, зокрема в Києві. Автором музики був польський композитор Сарнецький.

Один лише раз виставлялася драма згадуваного польського драматурга, актора та антрепренера Яна-Непомучена Камінського «Олена, або Гайдамаки на Україні» (1819), яка спотворено відображала гайдамацький рух на Правобережній Україні у 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. Влітку цього ж року вона виступала в Єлисаветграді (нині м. Кропивницький), де як драматичний актор дебютував майбутній видатний російський оперний співак Осип Петров. З Єлисаветграда Д. Жураховський переїхав до Миколаєва і тут застав трупу І. Штейна. Там обидві вони об'єдналися під керівництвом останнього.

У липні 1829 р., під час виступів трупи І. Штейна на Іллінському ярмарку в Ромнах, сюди уперше після виходу з цієї трупи (1823) приїздить М. Щепкін. Він виконує українські ролі Грицька в «Козаке-стихотворце» О. Шаховського й Чупруна у «Москалі-чарівнику» І. Котляревського. Можна припустити, що виставляли також «Наталку Полтавку», оскільки І. Котляревський просив полтавського поліцмейстера 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

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

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 рр. XIX ст. Штейн стає найвизначнішим театральним підприємцем, він тримає трупу в Харкові (до лютого 1836 р.), у Курську (1825–1832), у Києві (1830–1835). За неповними відомостями, трупа І. Штейна гастролує 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 рівною мірою як українськими, так і російськими акторами.

У 1834 р. київська місцева влада домоглася заснування у своєму місті постійного театру. Внаслідок цього трупа І. Штейна перейшла на утримання дирекції київського постійного театру, а колишній її антрепренер став платним режисером цього театру. В репертуарі трупи поряд із російськими та перекладеними російською мовою західноєвропейськими п'єсами йдуть перші українські п'єси «Наталка Полтавка» та «Москаль-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 спеціально 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 трупю ще рік – до лютого 1836 р., після чого переїхав зі своєю трупю 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 у Кримській війні 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. З 1836 до 1843 р. ця трупа постійно грала в Харкові, і паралельно у 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 у «Наталці Полтавці» та інших українських ролей, а провідним актором – Карпо Соленик.

У 30-ті рр. XIX ст. з'являється ряд драматичних творів українською мовою, які продовжили традиції І. Котляревського та визначили нові тенденції розвитку української драматургії. Другим за значенням українським драматургом першої половини XIX 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-ті рр. XIX ст. зробив поворот до української мови у своїй прозовій творчості, а також виступив із низкою

українських п'єс, що сприяли утвердженню українського професіонального театру. «Не усе ж для москалів: може б, треба і для нас що-небудь, щоб і ми... знаєте, не усе, а так... дещо... 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 мовою, 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. В 1834–1837 рр. він працює над комедією «Шельменко-денщик», яка отримала цензурний дозвіл на виставлення у січні 1838 р., а була опублікована й виставлена трупою Л. Млотковського в Харкові 1840 р. Дія п'єси відбувається на Слобідській Україні, сатиричне лезо спрямоване проти поміщицького побуту, паразитичного способу життя, бездіяльності, обмеженості зденаціоналізованого українського дворянства. Шельменко, хитрий і гострий на язик, яким і був у попередніх п'єсах, 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'єсі представник українського простолюду, виступає у всіх перипетіях сюжету кмітливішим, аніж пани, які його оточують.

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

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

Г. Квітка-Основ'яненко був спадкоємцем традицій І. Котляревського у своєрідному жанрі «малоросійської опери» – соціально-побутової п'єси 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» «Сватанье», яку доповнив пісенним матеріалом і видав наступного року з жанровим визначенням «малороссийская опера». П'єса увійшла в історію під назвою «Сватання на Гончарівці» (під цією назвою труп Л. Млотковського вперше зіграла п'єсу влітку 1836 р. в Харкові). «Сватання» – перша п'єса Г. Квітки-Основ'яненка, повністю написана українською мовою. Як і в «Наталці Полтавці», фінал «Сватання» щасливий. Сучасники відзначали реалізм і народність цієї п'єси, якій судилося довге сценічне життя.

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

У жанрі «малоросійської опери» також написані п'єси, 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'єси Кирила Тополі (Тополинського) «Чары, или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских» (1834; опублікована 1837) і «Чур-чепуха, или Несколько фактов из жизни украинского панства» (1844); «Любка, или Сватанье в с. Рихмах» Прокіпа 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'єси не могли зрівнятися з драматургією Котляревського та Квітки-Основ'яненка, сценічна доля деяких із них була короткою, і то виставлялися вони здебільшого на аматорській сцені.

У другій половині 30-х рр. 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 припускати, 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 – на початку 40-х рр. намітилася нова тенденція у 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 у другій половині XIX ст. Більшість її персонажів розмовляє українською мовою. Увага автора сконцентрована на внутрішніх переживаннях головної героїні, котра любить офіцера, але відмовляється

¹² РДІА, ф. 780, оп. 1, № 14.

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 (трупa Л. Млотовського). 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 дороже счастья» відбулася 27 жовтня 1852 р. у бенефіс гастролера – українського актора Теофіла Домбровського (виконавця ролі Твердохліба, харківського обивателя) у приміщенні Великого театру в Москві (роль Таранця, «обивателя» з передмістя Харкова – Гончарівки, виконував М. Щепкін).

У 30-ті рр. 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-ві рр. 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 у польсько-українських трупах на Правобережній Україні (Житомир, Кам'янець-Подільський).

На початку 40-х рр. 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 збереглася 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 навчалося чимало українців. В основу сюжету твору покладено соціально-побутовий конфлікт, розгорнутий на тлі історичного минулого України у 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 заборонаю, п'єса не могла бути ні опублікованою, ні виставленою). Сценічне життя «Назара Стодоли» відновилося лише у 60-ті рр. XIX ст., і відтоді ця п'єса відігравала велику роль у розвої українського професіонального й аматорського театру.

Цікавий факт, що 1845 р. згаданий 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 Шевченка. Слід гадати, однак, що Т. Шевченко, осуджуючи у 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 чотирьохактна п'єса невідомого автора «Явтух Горемыка, или Наследство и проклятие» (Таганрог – [Одеса], 1846), але сценічна історія цього твору не відома.

На зміну «малоросійській опері» кінця 10–40-х рр. XIX ст. з'являється споріднений з нею український водевіль. Творцями його були переважно актори польсько-російсько-українських та російсько-українських труп 30–40-х рр.: Антоній Жмійовський (Змієвський) («Чумаки-чародії», 1834), Іван Дрейсіг («Два брати – із Санжарівки, третій – із Хорола», 1847), Дмитро Дмитренко («Вечір на хуторі біля Диканьки», 1848): це український вільний переклад «малороссийской интермедии» «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 рр. 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 малороссийскую словесность по случаю выхода в свет книги «Народні оповідання» Марка Вовчка» (1857) зазначив: «Десятиріччя від 1847 до 1857 року було найбезплідніше в малоросійській словесності». Певна річ, це визначення стосується й тогочасної української драматургії¹³.

Таким чином, український репертуар у російсько-українських трупах 20–40-х рр. XIX ст. був обмежений, перекладні п'єси не виставлялися, а, власне, їх наявність мала правити за ознаку усякого розвинутого театру. Проте значення українських вистав для національного театру, що формувався у річищі 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, Білорусі, Молдавії, на Північному Кавказі та Закавказзі й передусім

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

у Санкт-Петербурзі та Москві, на сценах імператорських театрів, у 30–40-х рр. XIX ст. зрідка йшли українські вистави, як-от: перша дія двоактної «малоросійської опери» «Наталка Полтавка» (в 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 Межевич з приводу побаченої ним 4 лютого 1838 р. на сцені Великого театру у Москві «Наталки Полтавки» писав, що цю «малоросійську оперу» «зрозуміли не всі через незнання мови і Малоросії, але ми, зізнаймося відверто, дивилися на п. Щепкіна (в 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.

¹⁴ Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – Москва, 1966. – С. 748–787; История русского драматического театра: В 7 т. – Москва, 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 апреля.

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 завіса, і п. Щепкін з'явився на сцену в особі виборного Макогоненка. Побачивши його костюм і почувши пісню, яку він наспівував, тихо пританцьовуючи, 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 особи, яку представляв п. Щепкін. Публіка повною мірою вміла 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 найвищою мірою. Невловними відтінками змішались у ньому і сором'язливість, і лінощі, і наївність, і незграбність, і кумедне молодечтво, 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 лінню, яка проглядає в усіх рухах,

¹⁶ Литературное приложение к «Русскому инвалиду». – 1838. – 28 мая.

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

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 примусила 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. – *Р. П.*) 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 би навести чимало. Символічно, що цією роллю великий актор завершив свій творчий шлях: він зіграв її востаннє в місті Керчі у липні 1863 р. і за декілька днів помер у Ялті.

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

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

²⁰ Там само. – С. 488.

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

А ось як сприймали глядачі М. Щепкіна 1852 р. в ролі Шельменка-денщика з комедії Г. Квітки-Основ'яненка: «...Вище за цю гру уявити 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, котрого 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 директорів 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. Алексєєв згадував: «Особливу бурю захоплення 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

²² Москвитянин. – 1852. – № 3. – С. 285.

²³ Гриц Т. С. М. С. Щепкин: Летопись жизни и творчества. – Москва, 1966. – С. 748–787; История русского драматического театра: В 7 т. – Москва, 1918. – Т. 3. – С. 218–336; 1979. – Т. 4. – С. 285–418; 1980. – Т. 5. – С. 417.

²⁴ Алексєєв А. А. Воспоминания актера. – Москва, 1894. – С. 68.

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 у 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, працею, 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 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 наблизатимешся 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:

²⁵ М. С. Щепкин. – Санкт-Петербург, 1914. – С. 286–287.

ця жива книга замінить тобі всі теорії, яких, на горе, у нашому мистецтві досі нема. Тому вдивляйся у всі шари суспільства без 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 розмахеєшся, наче селянин. Не хетуй 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 інші. Щепкін мав нагоду демонструвати своє сценічне мистецтво і 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, в 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. Каратєєва здійснив гас-

²⁶ Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество. – Москва, 1984. – Т. 1. – С. 197–198.

трольне 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 у 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 бездоганним виконанням українських ролей.

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. – *Р. П.*), гру його дочки (Олександри Щепкіної. – *Р. П.*) 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. – *Р. П.*) був знайомий з Малоросією, тому що довго був на сцені в Полтаві та в Харкові й непідробно грав мало-

²⁷ Зеленецький К. П. Жизнь в Одессе // Одесский альманах. – Одесса, 1839. – С. 184.

²⁸ Москвитянин. – 1852. – Кн. 1. – С. 22–23.

росів 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 Людвик Млотковський, Карпо Соленик залишився з ним.

Завдяки своїй винятковій обдарованості Соленик дуже швидко став знаменитим. Достатньо такого факту: в 1836 р. М. Гоголь шукав талановитого виконавця ролі Хлестакова для прем'єри комедії «Ревізор» в Александринському театрі у

²⁹ Щепкіна А. В. Михаил Семенович Щепкин в семье и на сцене // Михаил Семенович Щепкин. Жизнь и творчество: В 2 т. – Москва, 1984. – Т. 2. – С. 272.

³⁰ Афанасьев А. Н. М. С. Щепкин и его записки // Там само. – С. 320–321.

³¹ Там само. – С. 321.

Петербурзі. В 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. – Р. П.) 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 дізнаєтеся 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 р. 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 зпоміж усіх інших акторів, котрі переходили на російську сцену, серед них був і М. Щепкін. Проте останнього можна зрозуміти, оскільки 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

³² Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. – Москва, 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: «К. Т. Соленик, замечательный провинциальный актер» // Пантеон. – Санкт-Петербург, 1852. – Т. 1. – № 1. – С. 31–37.

Курську, Воронежі, Кишиневі, Києві та Одесі, але в основному працював на харківській сцені. У 1851 р. він зробив спробу влаштуватися в Одесі, але 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 скоротечних сухот.

Карпо Соленик був чудовим виконавцем ролей Хлестакова, Бобчинського та Осипа в «Ревізор», Кочкарьова в «Одруженні» М. Гоголя. Протягом двадцяти років він зіграв велику кількість ролей російською мовою, через що в історію увійшов 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 – 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. Усе ж 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 в найвищій мірі натуральною грою, як і московський артист, К. Соленик надавав цій ролі не того характеру, в якому виявлялася вона у 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 незрівнянного Щепкіна»³⁵.

Щодо закиду М. Щепкіна К. Соленикові у польській вимові, то, очевидно, йшлося 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 Мизко 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 із Мартиновим, але незалежно від нього, потрапив на ту стежку сценічного мистецтва, якою йшов Мартинов. У обох актор був не якою-небудь штучною моделлю оригінальних особистостей, а справжньою людиною, в 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 насправ-

³⁴ *Рымов* [А. Барымов]. Несколько слов о К. Т. Соленике // Харьковские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1851. – 3 ноября. – № 44. – Передрук: К. Т. Соленик, замечательный провинциальный актер // Пантеон. – Санкт-Петербург, 1852. – Т. 1. – № 1. – С. 31–37.

³⁵ Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. – Київ, 2003. – Т. 5. – С. 63.

ді... І у 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, подібно до Мартинова, не вдавався до фарсу, щоб розсмішити глядачів: у кожному із них був багатий запас природної веселості, яка мимоволі заражала глядача»³⁶.

Відаючи справедливість К. Соленикові за таку саму проникливу гру в російськомовних виставах (російському національному і перекладному репертуарі), Микола Мизко вважав, що все ж таки «істинно винятковим, незрівняним, незабутнім був і буде Соленик як актор український (тут і далі виділено у першодруці. – Р. П.) 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 у 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.

³⁶ Мизко Н. Воспоминания о Соленике, знаменитейшем украинском актере // Основа. – 1861. – Февраль. – С. 177.

³⁷ Там само. – С. 184.

К. Соленик помер у 1851 р. Спадкоємцем його творчих принципів у 50–60-х рр. XIX ст. був Іван Дрейсіг (1791–1888), якого Микола Мизко вважав найближчим до солениківського ідеалу актором.

Серед інших акторів, які виконували українські ролі в реалістичній манері, були Данило Жураховський, Карл Зелінський, Теофіл Домбровський, Петро Рекановський, Дмитро Зубович, Дмитро Дмитренко; серед актрис – Любов Млотковська, Аграфена Кравченко та інші. 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 малювати Т. Шевченко, наприкінці 40-х – у першій половині 50-х рр. 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 тощо. 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 визвольного повстання 1830–1831 рр., була сіллю в оці

російського царизму. Про сприяння ж 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 у 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. Трошинського у Миргородському повіті Полтавської губернії (у с. Кибинці в 1812–1814 рр. та с. Яреськи у 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 у 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 переписать гарненько та прислав к Великодню, то б це так. А тепер вони розучують

³⁸ *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 6. – С. 31.

«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., в 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, 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 у XIX ст. перебували під протекторатом Австрійської (а з 1867 р. – Австро-Угорської) імперії, зокрема у Львові функціонував регулярний німецькомовний австрійський професіональний театр на чолі з понімеченим чехом Францом Буллою, котрому ще 1795 р. цісар 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 у нього театральний будинок і привілей на театр (що діяв до 1824 р.), та продовжує керувати німецькою трупкою, 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

³⁹ История Императорской военно-медицинской (бывшей медико-хирургической) академии за 100 лет. – Санкт-Петербург, 1898. – С. 478.

⁴⁰ Там само.

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 упродовж одного тижня і тричі – другого. Значну частину прибутку від польських вистав Камінський мусив платити директоріві німецької трупи. У 1832 р. фінансами заопікувалося новоутворене «Приватне товариство підприємців польського театру», а Камінський, як антрепренер польської трупи, провадив усю адміністративну роботу включно із виконанням зобов'язань щодо функціонування німецького театру. Так тривало до 1842 р., коли у зв'язку із завершенням будівництва нового приміщення театру закінчилась антреприза Камінського. Оскільки театр власним коштом збудував польський магнат граф Станіслав Скарбек, то набув чинності новий привілей, підписаний ще 1835 р. цісарем Фердинандом I, саме на ім'я Скарбека. Згідно з 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, як-от: 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 багатовіковим 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 у 1794–1807 рр. (принаймні про наступні роки свідчень немає) відбувалися польськомовні вистави. Такі самі вистави відбувалися і в 1829–1830 рр. та, можливо, в 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, ймовірно, 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 району Львівської обл.), наприкінці 30-х рр. написав «первописну оперу» «Муж старий, жінка молода» («домовая забавка в одному дійствіі, 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, в 1845 р. починає писати свою першу п'єсу «Справа в селі Клектині», сподіваючись, очевидно, що прийде час, коли цей твір знадобиться українському театрові, і закінчує її у 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 місті Коломиї. Колишній випускник Львівської духовної семінарії, священник Іван Озаркевич терміново взявся за створення репертуару. Скориставшись 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, застосовувавши покутський говір, змінивши заголовки творів, імена персонажів і побутові реалії. «Наталка Полтавка» дістала назву «Дівка на відданю, або На милованє нема силованє», «Москаль-чарівник» – «Жовнір-чарівник, або Що не поможе наука, то поможе батіг», «Сватання на Гончарівці» – «Сватанє, 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 у тогочасній польській театральній термінології. Безпосереднім керівником гуртка став україномовний поручник полку австрійської армії, що дислокувався в Коломиї, Алоїз Ляйтнер (можливо, німець, а може, й чех із Галичини або Закарпаття). Перша вистава «Дівка на відданю, або На милованє нема силованє» відбулася в Коломиї 8 червня 1848 р.

І. Озаркевич та інші члени коломийської делегації на так званому Соборі руських учених у Львові, який відбувався у 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. Вітошинського 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 рр. XIX ст. цей твір став українським національним гімном).

Також збереглися скупі свідчення про діяльність українського аматорського гуртка у Тернополі в 1849 р.

Важливо зазначити, що гурток у Перемишлі розробив власний статут, означивши себе «Драматичним товариством», що мало перспективу перерости у професіональний театр. А

коломийське «Драматичне товариство під предводительством Ляйтнера» у 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. Львів), виступив з ініціативою заснування у Львові Народного Дому, в якому можна було би 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 позволяла доси слобідно навіть і гадати (говорити. – Р.П.)»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 у 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 професіональної 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.

⁴¹ Зоря Галицька. – 1849. – 16 (28) липня. – Ч. 60. – С. 357.

Збереглися скупі відомості про вияви українського театрального життя у першій половині XIX ст. і в Закарпатті, яке перебувало під владою Угорського королівства під протекторатом Австрійської імперії. У тамтешніх школах культивували панегірики і пасторалі. Один зі зразків, датований 1807 р., що належав студентові духовної академії в Тирнаві Андрієві Вальковському, в день іменин 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 жартівливими піснями, віршами і драматичними сценками-діалогами здебільшого 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 у попередні десятиліття. Можливо, не без впливу звісток про аматорські вистави в Галичині у 1848–1850 рр. він ужансько-шариською говіркою пише свою першу п'єсу «Добродітель превинає богатство» і в 1850 р. публікує її в Перемишлі з жанровим визначенням: «Ігра в трьох дійствах». Конфлікт у п'єсі, взятий з народного життя, мав гострий соціальний характер, але, згідно з драматургіч-

ною 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 Страйнани 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 здравіи врача, но болящіи». Справді, руський театр потрібний для русинів, бо угорський театр грає часто (хоч його руський народ не розуміє), а русини ще ніколи не бачили і не чули в цьому краї руського театру»⁴². І далі автор наголошував на тих питаннях, що їх порушувала вистава: на потребі боротьби за народну освіту, народну мову, народну свідомість, на необхідності боротьби з пияцтвом, на дотриманні принципів християнської моралі. П'єсу О. Духновича «Добродітель превіщает богатство» виконували в школах Закарпаття упродовж наступних десятиліть другої половини XIX ст.

Друга п'єса О. Духновича – «Головний тарабанщик» (1852) – це одноактна сатирична комедія, в якій висміювалося місцеве панство, що заради вигідних посад, вдаючись до найбрутальніших засобів наживи, позбувалося людської подоби. Щоправда, мова цієї п'єси містить значний елемент «язичія» – макаронічної суміші церковнослов'янізмів з русизмами та закарпатськими діалектизмами. Сценічній історії ця п'єса не мала. Автор надіслав текст твору до львівського товариства «Народний Дім», сподіваючись, що її там принаймні надруку-

⁴² Вѣстник, повременное письмо, посвящено политическому и нравственному образованию русинов Австрийской державы. – Відень, 1851. – № 88–90, 92–93.

ють, але вона понад сто років пролежала в рукописі, доки побачила світ. Сценічне її 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 театрально-аматорський рух на Закарпатті.

Розділ V

НА ШЛЯХУ ДО ОКРЕМОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОФЕСІОНАЛЬНОЇ ПРУПИ

(50–60-ті роки XIX ст.)



Український професійний і аматорський театр у межах Російської імперії. Перша половина 50-х рр. XIX ст. відбиває ті тенденції розвитку українського професійного театру, які визначилися після 1847 р., тобто помітну стриманість. Щоправда, мандрівні російсько-українські трупи на Лівобережній Україні та польсько-російсько-українські на Правобережній подеколи виставляють українські п'єси І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка. Поряд з ними йдуть згадані вище і новостворені водевілі Д. Дмитренка: «Панас-викрутас» (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 у Москві (5 вересня 1851 р.) за участю М. Щепкіна та двічі у 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 гастроллям 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 доладу» А. Вельсовського (2 і 5 листопада 1851 р.); «Панас-викрутас» 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 горувати над усім російськомовним репертуаром М. Щепкіна у Малому театрі в Москві, на гастролях 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: в 1850 р. було вирішено пристосувати для драматичних вистав збудоване у 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 у 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 у 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». – Р. П.) 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 споді-

ваємось, що нам часто доведеться повторювати про нього наші щирі похвали»¹. 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 Л. Кауфман, – жодного рядка про гру артиста не з'явилося на сторінках петербурзької преси за всі роки, упродовж яких він виконував роль Чупруна»². За спостереженням Л. 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 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 в той же час подобається вам як людина. Ви б довірили йому свої гроші,

¹ Северная пчела. – 1851. – 21 января. – № 21.

² Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемовський. – Київ, 1962. – С. 50.

свою 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 примусити глядача забути, що він перебуває у 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»³.

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 у 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.).

³ Кулиш П. Об игре г. Артемовского в малороссийской опере «Москаль-чаривный» // Русский вестник. – 1857. – Декабрь. – С. 224–227.

Є всі підстави вважати, що С. Гулак-Артемовський у Петербурзі в 50-х рр. XIX 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 професійного театру.

Із початком діяльності С. Гулака-Артемовського як драматичного актора у 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, про що сповіщалося на афіші театру: «Українське весілля, з хорами і танцями, аранжоване з українських пісень п. Артемовським, оркестроване п. Лядовим». 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 р. С. Гулак-Артемовський завершив роботу над двоактною комедією-водевілем «Ночь накануне Иванова дня», прем'єра якої відбулася на бенефіс автора в Александринському театрі у Петербурзі 26 травня 1852 р. і була повторена ще раз 28 травня. Сам автор, поряд із такими знаменитими учасниками вистави, як О. Мартинов, І. Сошницький, П. Григор'єв, П. Орлова, виконував роль старости. У цьому творі було застосовано українську і 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 у 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. у Києві виходить друком збірник п'єс Андрія Ващенко-Захарченка «Театр», до якого увійшло 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 куриних овощей». П. Куліш у «Слові од іздателя» 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 рр. XIX ст.⁴ Потім ще майже півтора століття самі назви цих творів були «притчею

⁴ Хага / Видав П. А. Куліш / Типом другим. – Петербург, 1860. – С. 1–2.

во язицех». Тільки нещодавно сучасний історик літератури Л. 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»⁵.

У 1860 р. у Петербурзі друком виходить двотомна збірка творів так само одіозних письменників – братів Григорія і Степана Карпенків. У ній уміщено шість п'єс молодшого з них – Степана Павливоди-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»⁶. 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 триактну оперету «Катерина Шевченко», 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

⁵ Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. – Київ, 1996. – Кн. 2. – С. 365.

⁶ Сочинения Г. и С. Карпенко. – Санкт-Петербург, 1860.

(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 рр. 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 водевіями П. Каратигіна «Заемные жены» і Ф. Коні «Циркулярные советники». З огляду на те, що цей імпровізований театр не мав ніяких складних сценічних пристосувань, у ньому давались короткі комедії та водевілі. Всі члени трупи мали рівні права, не було ні режисера, ні театральної адміністрації. У січні 1852 р. з Варшави з балетною трупою 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 1852/53 р. у 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 водевілями: «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 Zubович (виконавець ролі дяка), Гончарова (Оксана), Дріон (Солоха). Надалі у репертуарі російські вистави чергувалися з польськими, можливо, траплялися й українські. Ця трупа в Києві проіснувала лише один сезон, бо у 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, сто 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 Zubович 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 трупю 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 знач-

ний успіх»⁷. 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 також були виставлені й п'єси українських драматургів: «Наталка Полтавка» Івана Котляревського, «Шельменко – волостной писарь» і «Шельменко-денщик» Григорія Квітки-Основ'яненка, можливо, й деякі інші, проте повний репертуар цього театру не відомий.

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)⁸. 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 по тому – 4 лютого 1896 р.).

Обома театрами керував спеціально створений «окремий комітет» під почесним головуванням київського генерал-губернатора князя І. Васильчикова. До складу комітету входили п'ять членів: віце-губернатор, губернський предводитель дворянства, міський голова і два члени-розпорядники. В обох

⁷ Николаев Н. И. Драматический театр в Киеве: Исторический очерк. – Киев, 1898. – С. 36.

⁸ Киевская летопись // Киевские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1856. – 4 августа. – № 31.

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 1857/58 р., зате зберігся архівний документ – подання київського цивільного губернатора до міністра внутрішніх справ від 17 березня 1858 р. на затвердження репертуару Київського театру⁹, 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 у 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 у репертуарі: російська, українська і польська п'єси, але цього співвідношення послідовно не дотримувалися. Наприкінці 1860 р., а саме з

⁹ РДІА, ф. 780, оп. 2, спр. 99, арк. 20–45.

1 жовтня по 31 грудня, в Кам'янці-Подільському директор театру 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-молодшого¹⁰. У червні–липні 1860 р. труп 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 у Києві та Вільні. Сучасники вважали його завеликим, бо тридцятитисячне на той час населення Житомира не могло забезпечити максимальну присутність глядачів. На початку XX ст. було знайдено документи, які свідчили, що київський генерал-губернатор помилково затвердив для Житомира проект цього приміщення, призначений для Києва¹¹.

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 увійшли 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: ди-

¹⁰ Komorowski J. Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku. – Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1985. – S. 49.

¹¹ Там само. – S. 94–95.

ректора 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 рр. XIX 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)¹². 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 – в харківському театрі. На його сцені одночасно з російськими йдуть і кращі, й гірші українські п'єси, але йдуть часто.

У першій половині 50-х рр. XIX ст. тут виділяються виконавці українських ролей Дмитро Дмитренко, Іван Дорошенко і Теофіл Домбровський. Про Д. Дмитренка, наприклад, на сторінках місцевої губернської газети писали: «Пан Дмитренко (він же й автор кількох малоросійських водевілів: «Кум-мірошник», «Вечір на хуторі», «Малоросійські вареники» та ін.) з великим успіхом зображує малоросіян і непоганий у деяких ролях водевільних простаків»¹³. Про те, що Дмитро Дмитренко «добре грає ролі малоросіян»¹⁴, зазначалося у цій газеті й пізніше: «У п'єсі «Панас-викрутас» роль Панаса виконував сам ав-

¹² *Komorowski J.* Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku... – S. 101.

¹³ Харьковские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1852. – 9 февраля. – № 6.

¹⁴ Там само. – 1856. – 31 марта. – № 13.

тор, який заслужив прихильну оцінку людей, які добре знають українську мову»¹⁵.

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»¹⁶, «Пан Дрейсіг у малоросійських ролях набагато вищий, ніж у ролях звичайних (тобто російськомовних. – *Р. П.*); 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. – *Р. П.*), здається, з більшим задоволенням можна було дивитися, ніж такі п'єси, як «Пастушка и старушка» або «Пілюли»¹⁷; «У бенефіс п. Дрейсіга 16 січня (1858 р. – *Р. П.*) 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...»¹⁸; «Малоросійські ролі та ролі німців завжди прекрасно виконує п. Дрейсіг»¹⁹ (І. Дрейсіг походив із німецьких колоністів на Слобожанщині); «Пан Дрейсіг (Михайло Чупрун), як завжди, мистецьки зіграв свою роль, в якій може бути суперником будь-кому»²⁰; «У бенефіс п. Дрейсіга [...] наступною йшла малоросійська опера «Наталка Полтавка», де п. Дрейсіг у ролі

¹⁵ Харьковские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1858. – 13 сентября. – № 36.

¹⁶ Там само. – 1857. – 31 августа. – № 34.

¹⁷ Там само. – 1857. – 2 ноября. – № 43.

¹⁸ Там само. – 1858. – 1 февраля. – № 5.

¹⁹ Там само. – 15 февраля. – № 7.

²⁰ Там само. – 26 апреля. – № 16.

Макогоненка цілком заслужив на гучні оплески і неодноразові виклики»²¹.

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 школи²². 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 дирекцію Нижегородського театру, внаслідок чого М. Щепкін виступив тут у п'ятьох виставах, зокрема в ролі Чупруна у «Москалі-чарівнику». Готуючись до цієї вистави (яка відбулася між 25 і 29 грудня 1857 р.), Шевченко і Щепкін «проходять» роль Тетяни змолодою нижегородською актрисою – росіянкою Катериною Піуновою, особливо щодо української вимови. Актриса двічі зіграла роль Тетяни, а потім було ще одне повторення вистави з іншим виконавцем ролі Чупруна. Пізніше вона у спогадах писала: «Тарас Григорович, а йому на догоду і Михайло Семенович, учили мене української мови і втовкмачили роль Тетяни [...] так, що й досі я її, як «Отче наш», знаю...»²³. У рецензії «Бенефис г-жи Пиуновой, января 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

²¹ Харьковские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1859. – 7 ноября. – № 44.

²² Там само. – 1860. – 30 сентября. – № 97.

²³ Юшков Н. Ф. К истории русской сцены: Екатерина Борисовна Пиунова-Шмидтгоф в своих и чужих воспоминаниях. – Казань, 1899. – С. 39.

таким задоволенням не грав, а думка Щепкіна може бути авторитетом»²⁴. Прагнучи допомогти К. Піуновій влаштуватися на високооплачуване місце в якомусь із театрів, Т. Шевченко 15 січня 1858 р. пише листа директорів 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» Шевченко не міг, бо й не знав долі рукопису після свого арешту 1847 р. Повернувшись 28 березня 1858 р. до Санкт-Петербурга, 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. – *Р. П.*). А інші – нісенітниця»²⁵. 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, в сезоні 1861/62 р. С. Гулак-Артемовський вісім, а протягом 1862 р. – шістнадцять

²⁴ *Шевченко Т.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Київ; 2003. – Т. 5. – С. 210.

²⁵ Там само. – С. 172.

разів виступив у ролі Михайла Чупруна. Тут 19 вересня 1861 р. відбувся бенедіс актора, для якого він, зокрема, обрав «Москаля-чарівника», запросивши на роль Тетяни видатну російську оперну артистку Дарію Леонову.

У другій половині 50-х рр. XIX ст. першою відомою українською аматорською виставою була «Наталка Полтавка» І. Котляревського, підготовлена за участю знаного кирилломефодіївця, українського фольклориста Опанаса Марковича і його дружини Марії (видатної письменниці Марко Вовчок) у стінах Немирівської гімназії на Поділлі (1857). Опанас і Марія Марковичі підібрали мелодії народних пісень, а колишній капелмейстер 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 Маркович, а для інших персонажів – учитель Ілля Дорошенко, він же і здійснив режисуру вистави. Про культуру мови подбав О. Маркович. Вистава мала величезний успіх²⁶.

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»²⁷.

У грудні 1860 р. в О. Кониського виникла ідея створення спеціального українського народного театру (очевидно, автор мав на увазі аматорський театр, у якому брали б участь особи з простолюду). В той же самий час, у період, коли суттєво активізується український літературний процес, коли налагоджується українська книговидавнича справа, створюються недільні школи для навчання неписьменних дорослих людей читати і

²⁶ Павло [Чубинський]. Украинский спектакль в Чернигове: 12 и 15 февраля // Основа. – 1862. – Березень [Кн. 3]. – С. 71–73.

²⁷ *Переходовець Олександр* [Кониський О.]. З Полтави (Декабрь 1860) // Основа. – 1861. – Январь [Кн. 1]. – С. 322.

писати українською мовою, коли виникає українське періодичне видання, коли народжується так званий громадівський рух, коли, нарешті, в російській пресі закінчилася дискусія про самостійність української літератури на користь останньої, зароджується ідея створення українського професіонального театру, вже не як додатку до російського, а одномовного, самостійного театру. Уперше цю думку публічно висловив видатний український літературний і театральний критик Микола Мизко 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 (йдеться про М. Щепкіна. – *Р. П.*). Такий театр був би найкращою підмогою літературі південноросійській (тобто українській. – *Р. П.*) і найдоброчиннішою школою для народу. Певна річ, і успіх, і користь цієї ідеї зумовлюються розумним і щирим її здійсненням; якщо ж сюди замішаються 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 умілі й добромисні; з посталою ж потребою народного театру з'являться для задоволення її і народні драматичні письменники. Дух народний, один раз збуджений, розвивається швидко. В дусі нашого народу є ще багато незацеплених струн: умійте тільки доторкнутися до них вчасно і вдало, і вони видадуть суголосося, можливо, й непередчуване»²⁸. Ці пророчі слова, які де в чому перегукуються з думками Л. Трещаківського, висловленими у львівській газеті «Зоря Галицька» 1849 р., Микола Мизко написав у листопаді 1860 р. у с. Карабінівка (нині

²⁸ Мизко Н. Воспоминание о Соленике, знаменитейшем украинском актере // Основа. – 1861. – Февраль. – С. 184.

Павлоградського району на Дніпропетровщині) спеціально для українського журналу «Основа», що почав виходити в Петербурзі у 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 у 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 «Нещасливе 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 з цієї п'єси генезу «Безталанної» І. Тобілевича); триактна 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), «малороссийская трагикомедия в 5 д., в стихах» – «Оксусь 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 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 у 1863 р. в нього відібрали й передали іншим виконавцям майже усі 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 клавір цієї опери, але втриматись 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 ста-

вилася 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-Артемовського 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-Артемовський, який і виявив таку ініціативу: в Малому театрі у Москві він виступив 19 і 21 жовтня та 9, 16 і 18 листопада 1864 р., а 6 грудня того самого року виявилось останнім виходом на сцену в ролі Михайла Чупруна (то був дев'яносто перший виступ актора у 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: триактна комедія Данила Костянтиновича (Д. Мороза) «Був кінь, да з'їздився» (1864), п'ятиактні драми Олександра Цисса «Сватання невзначай» і «Ятрівка» (1864), його ж чотириактна драма під псевдонімом М. Мовчій «Гріх задля лиха» (1865), одноактна оперетка «Покійник Опанас» Антонія Янковського (текст і музика; 1864), чотириактна опера «Послідній кошовий запорозький» Дмитра Старицького (1865). Більшість із цих п'єс були в репертуарі харківського театру (директором якого з 1862 р. став Мензенкампф) до 1866 р. А далі українські вистави зникають з репертуару.

Гірша ситуація була в Києві, де на початку 60-х рр. у репертуарі міського театру українських п'єс майже не було. Вартий уваги хіба що такий факт: десь наприкінці 1861 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 прибіль 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 связи между старшим и младшим сынами одной матери и благодарна вашему творению за новое оправдание сей истины». Це листування невдовзі було опубліковане²⁹. Текст п'єси не зберігся, а про її виставу, яка відбулася аж у другій половині зимового сезону 1863/64 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 одіжку пана з пледом на плечі, що цілував руку у своєї бувшої рабині, викликало зворушення у емансипаційно настроєних глядачів»³⁰. Однак вистава пройшла у скандальній атмосфері, оскільки М. Стафієвському патрунував 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 освістала українську виставу, а коли дійшла черга до водевілю А. фон Юнка, то дружно покинула зал³¹. Хтозна, чи п'єса М. Стафієвського заслуговувала такої хули. Припустимість цього скандалу, до якого прив'язали

²⁹ Киевские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1862. – 27 января. – № 4.

³⁰ Антонович Д. Триста років українського театру. – Прага, 1925. – С. 65.

³¹ Николаев Н. И. Драматический театр в г. Киеве. – Киев, 1898. – С. 59.

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. у київському міському театрі в один вечір, окрім трьох малоформатних п'єс, був зіграний одноактний водевіль «Бой-жінка» – скорочений варіант триактної «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 рр. XIX ст.

Краще склалася ситуація в кам'янець-подільському і 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 побажати, щоб частіше давались на нашій сцені такі маленькі речі і так само добре виставлені»³².

У житомирському театрі українські вистави пішли частіше з вересня 1862 р., коли до польсько-російсько-української трупи на чолі з директором Теофілом Борковським було запро-

³² Недобильский А. О Каменец-Подольском театре // Подольские губернские ведомости: Часть неофициальная. – 1862. – 8 декабря. – № 49.

шено подружжя Бачинських – Теофілію і Емілія (Омеляна), а також Тита Гембицького, які взяли на себе переважно український репертуар.

У першій половині 60-х рр. XIX ст. були створені п'єси, які не потрапили своєчасно ні до друку, ані на професіональну 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 – чотириактний «український дивоспів» – «Чумак» (1862; перероблена 1871; опублікована 1897); у Чернігові Леонід Глібов пише одноактний жарт «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 у 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 у Запорізькій 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 рр. 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 забезпе-

чити існування у 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 рр. XIX ст. на 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 кириломефодіївця 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 приміщенні. 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 у 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»³³. Незабаром недільна школа в Полтаві була закрита, її організатори (а серед них – дехто із членів аматорського гуртка) були звинувачені в антидержавній діяльності, заарештовані й вислані у міста Центральної та Північної Росії.

Приклад Полтави наслідувало місто Гадяч Полтавської губернії, де аматорські вистави почалися у 1861 р. і продовжувались у 1862 р. Тут поряд із двома російськими водевілями зіграли й український – «Кум-мірошник, або Сатана в бочці»

³³ [Лотоцький О.]. Предисловие // Корифеи украинской сцены. – Киев, 1901. – С. 13–14.

Дмитра Дмитренка³⁴. 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 напечатанными афишами – чуть ли не впервые – на украинском языке»³⁵. Режисуру здійснив той самий учитель Ілля Дорошенко, який керував нею у Немирові 1857 р. Навчання аматорів української вимови взяв на себе так само Опанас Маркович, який разом з Іллею Дорошенком 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 ж, 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

³⁴ Кивайголова Іван [Рудченко Іван]. Дещо з Гадяча (21 января 1862) // Основа. – 1862. – № 3. – С. 76–77.

³⁵ Павло [Чубинський]. Украинский спектакль в Чернигове 12 и 15 февраля... – С. 72.

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 Чернігові за 1862 р. Він теж високо оцінив «Наталку Полтавку» та «Москаля-чарівника», показаного за кілька днів перед тим – 8 лютого 1862 р.³⁶ Таку саму високу оцінку дав Л. Глібов виставі «Наталка Полтавка», показаній 10 і 11 червня 1863 р.³⁷ 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 Університету св. Володимира в Києві 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 авторів³⁸, що його засновниками і керівниками нібито були М. Старицький і М. Лисенко, не відповідають дійсності: обидва вони перевелися з Харківського університету восени 1860 р. В 1862 р. ці студентські аматорські вистави були перенесені на сцену міського театру. Відомо з

³⁶ Черниговский листок. – 1862. – 8 апреля. – № 1. – С. 1–3.

³⁷ [Глібов Леонід]. Краткий отчет о событиях прошедшей недели // Черниговский листок. – 1863. – 11 июня. – № 6. – С. 41–43; [Глібов Л.] О представлении «Наталки Полтавки», данном любителями 11 июня // Там само. – 18 июня. – № 7. – С. 49–50.

³⁸ Див.: Казимиров О. Український аматорський театр. – Київ, 1965. – С. 54; Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. – Київ, 1967. – Т. 1. – С. 180.

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 струмінь. 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 Університету св. Володимира занепадає. Під впливом аматорських вистав на початку 1864 р. студенти М. Лисенко і М. Старицький взялися за створення опери «Гаркуша» (за п'єсою О. Стороженка), але твір цей не був закінчений.

У 1866 р. колишні студенти Університету св. Володимира М. Драгоманов і М. Старицький склали текст сатиричної опери «Андрашіада», музику до якої із різних музичних творів скомпонував М. Лисенко. Вистава відбулася в домашніх умовах.

Найкраще розвинувся український аматорський рух у 60-х рр. 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 у ранньому дитинстві – 50-х рр., коли до Бобринця, де вони навчалися (з різницею у п'ять років) у 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 у 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, «Іди, жінко, в солдати» А. Ващенко-Захарченка та деякі російські п'єси. У всіх цих виставах брав участь молодий М. Кропивницький.

На початку 60-х рр. 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)³⁹. За версією одного з молодших братів І. Тобілевича – Михайла Тобілевича, який був членом гуртка, його засновником у Бобринці був російсько-український актор Леонід Аведиков⁴⁰. Ще за іншою версією, яку подала друга дружина І. Тобілевича – Софія Тобілевич, з посиланням на його свідчення, елисаветградським гуртком керував колишній професійний актор Голубковський⁴¹.

Коли М. Кропивницький уперше приїхав з Києва на канікули до Бобринця улітку 1862 р., то познайомився особисто з І. Тобілевичем, який розповів М. Кропивницькому історію створення аматорського гуртка. «Окрім моєї матері та Івана Карповича, згрупувались біля Соболевих ще ось-які особи:

³⁹ *Кропивницький М. Л.* Твори: У 6 т. – Київ, 1960. – Т. 6. – С. 122–125, 213.

⁴⁰ *Тобілевич М.* Спомини про І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) // Рада. – 1913. – 3(16) вересня.

⁴¹ *Тобілевич С.* Мої стежки і зустрічі. – Київ, 1957. – С. 148.

бувший актор д[обродій] Голубовський (так у М. Кропивницького. – *Р. П.*), Л. О. Жулінський, А. П. Корнієнко і ще декотрі»⁴², – 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 в «Чорноморськім побиті» Я. Кухаренка, Михайло і Петро Тобілевичі (брати Івана Карповича; Петро грав деякі й 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»⁴³.

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 витворяють тутешні аматори, – казав [Олександр] Я[кович], – вистановляють твори Островського, не тямлючи розмовлять по-московському: гекають, акцентують слова неможливо, замість: решенó – рéшено, сúдно – суднó; а гумно то й зовсім нечепурно вимовляють... Замість: с намі, с вамі – з нами, з вами...» Але винен був у тім убогий український репертуар»⁴⁴, – згадував М. Кропивницький.

Керувати бобринецьким гуртком продовжував І. Тобілевич, режисурою поряд з ним займався і М. Кропивницький,

⁴² *Кропивницький М.* Автобіографія // Його ж. Твори: У 6 т. – Київ, 1960 – Т. 6. – С. 125.

⁴³ Там само. – С. 130.

⁴⁴ Там само. – С. 131.

який мав не тільки особистий досвід актора-аматора, а й безпосередні спостереження вистав київського міського театру, в 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»⁴⁵.

У 1865 р. повітовий центр із Бобринця було перенесено до Єлисаветграда, у зв'язку з чим туди був переведений і майже весь чиновницький штат, окрім тих осіб, які служили у 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, внаслідок чого замість передбачуваного Херсона М. Кропивницький улітку того самого року був переведений знову до Єлисаветгра-

⁴⁵ *Кропивницький М. Автобіографія...* – Т. 6. – С. 212.

да на посаду письменоводителя сирітського суду. Отже, М. Кропивницький знову став актором і режисером місцевого аматорського театру, проте тут надовго не затримався і того самого 1869 р. 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 у 1868–1871 рр. – *Р. П.*) вистановив у Бобринці не менш сорока спектаклів»⁴⁶.

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 XIX ст., припинились.

У Єлисаветграді, куди часто заїздили мандрівні російсько-українські трупи Л. Млотковського, Д. Жураховського та інші, одеська російська трупа М. Милославського, зокрема, за участю видатного американського чорношкірого актора Айри Олдріджа (1862), аматорські вистави почалися ще на початку 60-х рр. XIX 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, Виборний – 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, санови-

⁴⁶ *Кропивницький М. Автобіографія... – С. 137.*

то, 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!»⁴⁷.

Коли ж І. Тобілевича було переведено у 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 у 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 – Надія Тарковська, яка незабаром стала його дружиною. Коли в них народились перші діти, то охрестили їх іменами головних героїв цієї п'єси: дівчинку – Галею, хлопчика – Назаром. На жаль, повний український репертуар єлисаветградського гуртка у 60-х рр. XIX ст. не відомий.

Крім Бобринця і Єлисаветграда, важко назвати приклади українського аматорського театрального руху в інших регіо-

⁴⁷ Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори: У 3 т. – Київ, 1985. – Т. 3. – С. 275.

нах України, підвладних Російській імперії, у другій половині 60-х рр. XIX ст.

Опіріч названих п'єс, у другій половині 60-х рр. у підросійській Україні вийшли друком одноактна оперета «Мотруня» Готфреда Оссовського (1867), триактний драматичний образок «Охрім на ярмарці» (опублікований анонімно; автор – Федір Тимофеев), триактна драма «Москаль» (опублікована в журналі «Правда» 1869 р., № 7–9, під криптонімом Л.А...). Але відомостей про те, чи дійшли вони до Бобринця і Єлисаветграда, немає. М. Кропивницький пише у 1869 р. й одноактну комедію «Помирились», яку, можливо, тоді на бобринецькій аматорській сцені виставив уперше (опублікована в одеській газеті «Новороссийский телеграф», 1872, № 162, 164, 169; передрукована у «Збірнику творів М. Л. Кропивницького», Т. 1, Київ, 1882; у радянський час востаннє друкувалася у виданні: Кропивницький М. Твори: У 7 т. – Т. 1. – Київ, 1929).

Отже, бобринецький і елисаветградський аматорські гуртки залишалися у другій половині 60-х рр. XIX ст., напевне, єдиними островами українського аматорського театру в межах Російської імперії.

Для такого занепаду українського театру в другій половині 60-х рр. 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. Вся ця галаслива антиукраїнська веремія зветься до порівняно ліберального таємного циркуляра міністра внут-

рішних справ П. Валусьва Київському, Московському і Петербурзькому цензурним комітетам від 18 травня 1863 р. В цьому таємному документі, вперше опублікованому лише у 1904 р.⁴⁸, зазначалося, що «прихильники малоросійської народності» зробили поворот із власне літературної творчості українською мовою у бік поширення грамотності й освіти, видання книжок для початкового читання, букварів, граматики, 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 поляками, так звана українська мова»⁴⁹. 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. Валусьв, 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 у цензурному відомстві розпорядження, щоб до друку дозволялися тільки такі твори цією мовою, які належать до галузі красномовства, а пропуск

⁴⁸ Лемке М. К. Эпоха цензурных реформ 1859–1865 гг. – Санкт-Петербург, 1904. – С. 302–304.

⁴⁹ Цит. за: Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике русских властей и русском общественном мнении (вторая пол. XIX в.). – Санкт-Петербург, 2000. – С. 240–241.

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 зустрічаються 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 справа, 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 спостерегти з наведених вище конкретних назв тільки драматичних творів. Проте кількість цих видань поступово зменшувалася до кінця 60-х рр. Інакше кажучи, українське книгодрукування отримало тенденцію до зупинення взагалі. Тим часом реакційна петербурзька і 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. було вигнано з Петербурга 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 у «Москалі-чарівнику», якого було звелено 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 у Бобринці та Єлисаветграді у другій половині 60-х рр. 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 центрі, пильно контролював діяльність бобринецького і єлисаветградського 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 виколювались майбутні видатні діячі, яких на початку XX ст. назвуть корифеями українського театру.

Театр на західноукраїнських землях. Створення одномовного професійного 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 відновились давня ідея створення національного театру⁵⁰. Провідником цієї ідеї став відомий на той час громадський діяч, член Крайового Виділу (тобто комітету) – найвищого виконавчого органу австрійської влади у Галичині Юліан Лаврівський (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,

⁵⁰ Про це докладніше: *Пилипчук Р.* Становлення українського професійного театру в Галичині (60-ті роки XIX ст.) // *Просценіум*. – 2001. – № 1; 2002. – № 1–3; 2003. – № 1–3; 2004. – № 1–3.

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»⁵¹. В 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. Лаврівський розглядав як запоруку поступового розвитку української мови та її публічного застосування, оскільки сполонізована українська інтелігенція використовувала останню тільки «для домашнього вжитку». Існування українського театру у східній частині Галичини, на думку Ю. Лаврівського, 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. Лаврівський 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. цісарем Фердинандом I. Згідно з цим привілеєм, німецькомовні вистави відбувалися у приміщенні міського театру, збудованого на кошти польського магната С. Скарбека, чотири рази на тиждень, а польські – тричі. Ю. Лаврівський 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 статті Ю. Лаврівський 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

⁵¹ Слово. – 1861. – 26. VII (7. VIII). – Ч. 51; 29. VII (10. VIII). – Ч. 52; 2 (14). VIII. – Ч. 53.

кошти фонду С. Скарбка. Йдеться, мовляв, тільки про дозвіл українському театрові виступати у приміщенні міського театру один раз на тиждень. Ю. Лаврівський 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. Лаврівський, на приміщення зали в Руському Народному Домі, спорудження якої наближалось до завершення. У зв'язку з цим автор запропонував створити спеціальний «Комітет для заведення руського театру»⁵². Обидва виступи Ю. Лаврівського 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. Лаврівським і актором польсько-російсько-українського театру в Житомирі, галицьким українцем, родом із с. Жукотин (тепер – с. Бережок Турківського району 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 у Кам'янці-Подільському, а з вересня

⁵² Слово. – 1861. – 28. X (9. XI). – Ч. 78.

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 – вже відомою на той час актрисою Теофілією Бачинською (у дівоцтві Лютомською) – мав приїхати до Львова ще на початку 1863 р., і саме через це Ю. Лаврівський 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, й 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-Пуїлі, який донедавна був австрійським послом у Санкт-Петербурзі, 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. Скарбека у Львові (німецького і польського). Директор цього міського театру Вільгельм Шмідтс згодився тільки на сорок українських вистав у Львові упродовж 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 у 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-Пуйлі. 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 літератур). 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 у мистецькому відношенні, 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, «Кумірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Бувальщина» А. Вельсовського, «Покійник Опанас» А. Янковського, «Один

порадував, а другий потішив» А. Ващенка-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 «Опiкунство» Рудольфа Мох. Знаменним явищем для Руського народного театру стала перша вистава перекладеної (не переробленої) Ксенофонтом Климковичем драми «Верховинці» (оригінальна назва – «Каграссу górale») польського драматурга Юзефа Коженювського. 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 Нижанківський, 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 з 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 й 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 дорогше щастя» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Гаркуша» О. Стороженка, одноактних «жартів» «Чумака український» А. Янковського, «Вечір на хуторі біля Диканьки (по Гоголю)» Д. Дмитренка і комедіоопери «Запорожці» (справжня назва «Powrót Zaporozców 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 (в 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. Байяра в перекладі Михайла Полянського, одноактні французькі водевілі «Слаба струнка» Л. Ф. Клервіля, П.-А.-О. Ламбера-Тібю і Е. Жема (в 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 із 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, щоправда, не найкращій, водевілів «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 виділ 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 «Опикунства» Рудольфа Моха оригінальної п'єси галицько-українського драматурга Івана Наумовича «Сватання на помацки», а також твори іншомовної драматургії: одноактний «драматичний шкіц» «Мужики-аристократи» польського драматурга Владислава Анчиця в перекладі Остапа Левицького; одноактний водевіль «Месьть 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 у 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. Лаврівського було оголошено перший драматичний конкурс, з метою збагачення українського репертуару театру. Термін завершення конкурсу не раз переносився, а тим часом було прийняте рішення всі подані п'єси апробувати на сцені. Ці вистави з'явилися у 1865 р. під час виступів театру у Львові (28 березня – 13 червня 1865 р.): триактні мелодрами Івана Гушалевича «Підгіряни» (з музикою Михайла Вербицького) та «Обман очей» (музика Івана Лаврівського), чотириактна драма Володимира Шашкевича «Сила любові, або Друга коханка» та п'ятиактна історична драма Гната Якимовича «Роксоляна» (з музикою Івана Лаврівського), триактна 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 самого К. Климковича під назвою «Мертвець-збиточник», одноактна оперета «Катруся, або Туга від грошей» якогось

«Ів. К.» (під цим криптонімом п'єса була видана в Петербурзі 1860 р.; криптонім досі не розкритий).

В опереті «Катруся, або Туга від грошей» піднято 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 рр. 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 антимилицькі 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 у 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 лі-

тературної мови наддніпрянськими письменниками. Дискусія велася 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 «Пра-са», 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 професійного. 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 дбав 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 заховався 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. Байєра.

Одночасно з відкриттям сезону, 23 листопада 1865 р., почалася сесія Крайового Сейму. На виставу «Підгіряни» прийшли галицький греко-католицький митрополит Спиридон Литвинович і єпископ Тома Полянський, які переглянули перші два акти, а до кінця вистави у залі залишалися 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 Польським, або інакше – Конгресівці, підлеглий 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 «Підгіряни», 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 владик 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, в 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 вдумувався 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...»⁵³.

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 щиро, хоч і не до кінця ясно, висловитись у приватному листі.

Інший українець із Наддніпрянщини – письменник Олександр Кониський, що саме тоді перебував у Львові, теж 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 почутої української мови – якраз навпаки, був нею стурбований, як і схвилований тяжким станом театру⁵⁴.

На другій виставі «Підгірян» (19 грудня 1865 р.) були вже не тільки українські, а й польські послы, серед яких: графи Альфред Потоцький і Александер Дунін-Борковський, «котрий, як здавалось, частим рукоплесканєм заявив тепле сочувствіє для нашої молоденької, нині весьма єще бідної, но надіями і вірою в будучність дуже багатой сцени русько-української»⁵⁵, – втішав рецензент себе і читачів, сподіваючись на ласку польської шляхти у вирішенні питання про грошову допомогу теат-

⁵³ Киевская старина. – 1898. – Т. 9. – Кн. 3. – С. 360–361.

⁵⁴ Слово. – 1865. – 20. XI (2. XII). – Ч. 92.

⁵⁵ Там само. – 8 (20). XII. – Ч. 97.

рові. 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. Лаврівський запропонував внести до порядку денного питання про субвенцію українському театрові. Більшість депутатів сейму становила багатомасна 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, в якій переважало польське населення, був трохи більший за податок, сплачуваний населенням Східної Галичини, де переважали українці, Ю. Лаврівський 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. Лаврівський 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-Борковський, відомий у польській літературі як письменник Лешек Борковський. Його промова була сповнена глузування над українським народом і його культурою. У виступі повторювалися трафаретні 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 москвофільського спрямування свя-

щеник Іван Наумович, який у той час ще не цурався народної мови і писав нею свої художні й публіцистичні твори. Переконаний москвофіл у програмі-максимум (у 1866 р. одверто проголосить свої москвофільські позиції й у 1886 р. назавжди переїде 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, вважаючи, 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 москвофілів ідейними провідниками галицьких русинів. Насправді ж фракція меншості, яка складалася з москвофілів 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 до 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 з 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. у Києві оригінальну триактну 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 рр. 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 триактна комедія Гната Якимовича «Буонаротті, або Завстиджена зависть», 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 чотириактна 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 «Гаяля» (музика М. Вербицького). З великих за обсягом французьких творів на сцені Руського народного театру з'явилися: чотириактна комедія «Паризький вуличник» Ж.-Ф.-А. Байєра,

Е.-Л. Вандербурха і О.-Е. Скріба, триактна мелодрама «Варіятка» («Божевільна») Ш.-Л.-Ф. Денойє і Г. Ож'є в перекладі С. Метелі, оперета «Чародійна скрипка» Ж. Оффенбаха (лібрето – в перекладі Остапа Левицького); з іспанської – «Рецепта на тещі» в перекладі Ю. Нижанківського; з мадярської – «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 галицько-руському 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. 3-поміж давніших вистав цього місяця показали прем'єри: чотириактну драму з народного життя «Сирота з Гаю» А. Моленцького й адаптовану К. Климковичем до українського життя якусь французьку п'єсу, що дістала назву «Грушенків зять».

Цей львівський сезон був найгіршим з усіх попередніх: публіка майже не відвідувала вистав. Обоє Бачинські не грали

в жодній виставі через хворобу. В 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 сьак-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 підойма освіти» за підписом R. N. У ній голова товариства «Руська бесіда» Ю. Лаврівський, фактичний організатор і натхненник діяльності Руського народного театру, звинувачувався у 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. Лаврівський не мав права так діяти, бо театр заснували й утримували на кошти, зібрані серед усього українського населення Галичини. Другою помилкою Ю. Лаврівського невідомий автор вважав 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 думав про те, щоб стати на чолі такої важливої інституції... Пан Бачинський виявився від

першої хвилини неспроможним керувати сценою», – чи не надто 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 трупу 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. Сороїчковський. – *Р. П.*), Лозовський (П. Свенціцький. – *Р. П.*), 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. Лаврівський 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?»⁵⁶.

Такої самої думки був невідомий автор статті, написаної польською мовою 1866 р., але вперше опублікованої в українському перекладі аж 1892 р.⁵⁷ 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

⁵⁶ Siolo. – 1866. – Zeszyt drugi. – S. 184.

⁵⁷ «Молода Русь» в роках 1860–1866 // Діло. – 1892. – 19. II (2. III). – Ч. 40.

перенесення виступів цього театру до театрального будинку графа С. Скарбека. 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 пусткою. 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. Скарбека 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.⁵⁸ Але кадрова криза в цьому театрі, що була наслідком глибших причин, не сприяла своєчасному початкові вистав.

Суспільно-політична ситуація навколо українського питання в Галичині у 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 Агенора Голуховського, який повів наступ на москвофільство, 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.

⁵⁸ Слово. – 1867. – 11 (23). І. – Ч. 3.

У керівництві товариства «Руська бесіда» відбуваються пертурбації: 6 березня 1867 р. обрано новий виділ товариства, який складався із самих москвофілів і осіб, які займали помірковану позицію щодо перших. До таких поміркованих належав Ю. Лаврівський, який передав владу новообраному голові товариства і водночас Театрального виділу 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 й з легальних публіцистичних дописів до петербурзької газети «Голос» російського журналіста Василя Кельсієва, котрий якраз 1866 р. подорожував по Галичині⁵⁹. Саме з метою допомогти москвофілам матеріально царський уряд підтримував акцію добровільного збирання коштів «на поддержание русской народности в Галиции». Зібрані тисячі рублів готівкою передавалися до Львова для розподілу між окремими особами. За інформацією з Петербурга, в «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 Львові⁶⁰. Надіслані ж 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, в середині квітня 1867 р., стало відомо, що О. Бачинський формує нову трупу, з якою в другій половині травня почнуться вистави у Тернополі й триватимуть два місяці, та має намір на

⁵⁹ Ці подорожні нариси склали книжку В. Кельсієва «Галиция и Молдавия: Путевые письма» (Санкт-Петербург, 1868).

⁶⁰ Слово. – 1867. – 4 (16). I. – Ч. 1.

літні місяці переїхати за кордон, до Росії, власне, на Правобережну Україну – до Житомира, Балти й Одеси, а восени відбудуться виступи у Львові⁶¹. 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 із 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 Станіславова, 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 інвентаря. З цього моменту настала дворічна перерва в діяльності Руського народного театру в Галичині.

⁶¹ Слово. – 1867. – 12 (24). IV. – Ч. 29.

На початку грудня 1867 р. О. Бачинський з невеликою трупю (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-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 рр. XIX ст. важко переоцінити. Упродовж тривалого часу, 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 здійснювалась політика онімечення й полонізації 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 їй 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 рр. 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 у першій половині XIX ст. в межах Російської імперії.

Аматорський театр на Закарпатті. 60-ті рр. XIX ст. позначені й відновленням українського аматорського театру на Закарпатті. Тут, як і у Галичині, реакція на революцію 1848–1849 рр. перервала театральну-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. Поштовхом 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»⁶². 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 превинає богатство».

Якщо у 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»⁶³.

Друга вистава в Ужгороді відбулася більш як через рік – 22 травня 1864 р. Була виставлена комедія М. Гоголя «Одруження» (в 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

⁶² Слово. – 1863. – 1 (13). II. Подається в перекладі з діалекту сучасною українською мовою.

⁶³ Там само. – 16 (28). II.

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 слід припускати, 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, театральна-аматорська діяльність закарпатських українців була припинена аж до 1920 р., тобто до того часу, коли Закарпаття потрапило до складу Чесько-Словацької Республіки.

Розділ VI

ЕПОХА АДМІНІСТРАТИВНОЇ ЗАБОРОНИ, АБО ПІД ЗНАКОМ ЕМСЬКОГО АКТА

(70-ті роки XIX ст.)



Український професіональний і аматорський театр на східноукраїнських землях. Наприкінці 60-х рр. 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 репертуар¹. Після отримання бажаних відомостей назване вище міністерство спільно з Головним управлінням у справах друку і санкт-петербурзьким Цензурним комітетом, спираючись на поліцейні 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 контролю². Зрозуміло, що під найсуворіший нагляд поліції потрапляють аматорські гуртки в Україні. Про український професіональний театр у цей час не було й мови. В таких несприятливих для творчості умовах занепадав 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 іздыханії», тільки ще де-не-де аматори інколи грали раз на рік «Наталку Полтавку» або «Назара Стодолу», 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

¹ НРДА, ф. 776, оп. 26, спр. 2, арк. 42.

² Там само. – Арк. 43.

український актор, перелущився 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 п'ятяканні. 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 довелося мені бачити і про яких довелося чути»³.

А в іншому мемуарному творі – розлогій «Автобіографії» (1910) М. Кропивницький додав: «Колись така була поведенція в укр[аїнських] акторів, найпаче у тих, що були з ляхів, – **п'ятякоть** (виділено в першодруці. – *Р. П.*). Пригадую таких акторів, як Нечаєв, Деркач, Лютомський, Лютостанський, Строгов, – усі вони п'ятякали»⁴. Всі ці актори в ролі, наприклад, виборного Макогоненка у «Наталці Полтавці» «наліплювали здоровенні носи»⁵.

В умовах суворого поліцейного і цензурного контролю за театральною діяльністю в Російській імперії здаються неймовірними нові спалахи українського театрального 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 усі інші тамтешні театри. Внаслідок цього в Одесі виникло багато російських

³ Кропивницький М. Твори: У 6 т. – Київ, 1960. – Т. 6. – С. 104.

⁴ Там само. – С. 225.

⁵ Там само.

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 у 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 «Ревізора» і «Одруження» 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 у 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 рр. йому довелося грати на російській провінційній сцені.

В одеській пресі було високо оцінено гру М. Кропивницького. Всі 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 «південноросій-

ського», тобто українського. З приводу оголошеного одеським негоціантом 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, в 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 пейзанами 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 утрируванні ролі Стецька, внаслідок чого актор нібито перетворювався «на блазня або паяца»⁶. Така оцінка спонукала М. Кропивницького відповісти відкритим листом «Жестокому фельетонисту» на сторінках іншої одеської газети⁷ 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 перегравання йому ще, можливо, не пощастило тоді цілком уникнути. До цього долучилось і те, що його партнерами у виставі виявилися безпомічні виконавці»⁸. Сам М. Кропивницький згадував про це: «Дебют мій обставлений був «безсловесними персонажами» російського репертуару, з помічником декоратора та машиніс-

⁶ Одесский вестник. – 1871. – 25. XI. – № 261.

⁷ Новороссийский телеграф. – 1871. – 30. XI. – № 264.

⁸ Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. – Київ, 1958. – С. 38.

том, які ще не встигли обмосковитись через малограмотність, що зашкодила їм прорватись із-за лаштунків на кон, не давши подужати таких слів, як: *с нами, с вами, с теми, с другими*, – все 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 партачили... 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»⁹.

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 у «Козаке-стихотворце» 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 Кабицю 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 «Запорожці 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

⁹ Кропивницький М. Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 105.

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 здобути аматорок. Окрім 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 (казано ж: «Нема лютішого ворога, як хатній!..») завжди виспівував вірш власного твору на мотив «Сонце низенько»: «Нічого не розумію, 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 самотнім...»¹⁰. 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 Кропивницький переробляє її та під назвою «Дай серцеві волю, заведе у неволю» у жовтні 1873 р. надсилає до Санкт-Петербурзького Цензурного комітету; написану ще 1869 р. комедію-водевіль «Помирились» друкує в одеській газеті «Новороссийский 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. 1872 р. пише й публікує у тій самій одеській газеті одноактний водевіль «За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання» (1872, № 110, 111); тоді ж пише й

¹⁰ Кропивницький М. Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 105–106.

«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), чотириактна комедія «На Кожум'яках» (згодом перероблена М. Старицьким як чотириактна комедія «За двома зайцями») і чотириактна 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 1872/73 рр. 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. – *Р. П.*). І всі актори мусили виступати в оперетці [...] Виступив і я в цьому сезоні, oprіч 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...»¹¹.

Отже, восени 1873 р. антрепризу у приміщенні театру-цирку В. Сура очолив уже М. Милославський, який продовжив опереткову лінію, започатковану М. Лентовським. Це остаточно розчарувало М. Кропивницького, який помічав, що ставлення

¹¹ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 226.

до нього дедалі погіршувалося. «Виступи мої робили вражіння і навіть сенсацію, що мало вплив на збори, – згадував М. Кропивницький. – Одначе 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 портить акцента». Обставляли мене вихідними акторами, статистами, помічниками машиністів, парикмахерами і т. ін.»¹². Коли ж у грудні 1873 р. антрепренер М. Милославський, який відзначався своєю неприхильністю до українського репертуару ще в київському театрі на початку 60-х рр. 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 залишалося, 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-Колюпанова. «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 складніш (тобто краще. – *Р. П.*), ніж в Одесі. За лаштунками почулась рідна мова, яка не вмерла ще в преславнім бурсацтві, чого в Одесі було дуже мало. В Хар-

¹² *Кропивницький М.* Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 225.

кові 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 дозволила¹³. Рецензентом у Харкові був українець-«панаксидник», 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»¹⁴.

Але М. Кропивницький прислухався до інших порадників – 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 твору і після спектаклю устроїла нечувану овацію з факельцугом: договорили з півсотні ваньків (звозчиків) 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...» – *Р. П.*). Коли поліція зосталась позаду, знов ми заспівали «Ой у лузі та

¹³ *Кропивницький М.* За тридцять п'ять літ. – ІР. НБУВ, ф. І, № 7407, арк. 18. У надрукованому тексті (*Кропивницький М.* Твори: У 6 т. – Київ, 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.

¹⁴ Там само.

і при березі...»¹⁵, – 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 знавчих небіжчика згадав його у палкій і щирій промові»¹⁶. Це також був один із виявів громадянської позиції харківської громади, яка з пієтетом ставилась до одного з найбільших українських акторів 30–40-х рр. 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, наштовхнув його 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 у 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, монологи з окремих вистав, а насправді, як свідчив сам М. Кропивницький у спогадах, «це тільки була, як кажуть, замаска на очі: здебільшого п'єси виконувалися цілком»¹⁷.

Таким чином були показані одноактні п'єси «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Один порадував, другий утішив» А. Ващенко-Захарченка, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Сватання на вечорницях» П. Лютостансько-

¹⁵ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т.. – Т. 6. – С. 230.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Там само. – С. 231.

го, 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»¹⁸, – з гіркотою згадував М. Кропивницький ці гастролі до Північної Пальміри у спогадах «За тридцять п'ять літ». Хоч мета, якої прагнув М. Кропивницький, не була досягнута повністю, значення цих перших в історії 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. у 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

¹⁸ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 108.

(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. і незабаром 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. Матвєєв (Дяк) і С. Габель (Пацюк). Режисурою в гуртку займалися 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»¹⁹. «Взагалі більшого піднесення, більшого за-

¹⁹ *Старицький М.* К биографии Н. В. Лысенка (Воспоминания) // Микола Лисенко у спогадах сучасників. – Київ, 2003. – Т. 1. – С. 34.

хвату, як викликала тоді «Різдвяна ніч» серед киян, не можна собі уявити!» – відзначила інша мемуаристка – Олена Пчілка (1929)²⁰.

З від'їздом М. Лисенка на навчання до Санкт-Петербурзької консерваторії восени 1874 р. діяльність київського аматорського гуртка, очолюваного М. Старицьким і М. Лисенком, припинилася, проте в пам'яті киян назавжди 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 у 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. Ананьїв (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 Соляному 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 «украинофільство». Саме в ці роки у Києві існував Південно-Західний відділ Імператорського Російського географічного товариства, в якому зосереджувались наукові сили для вивчення географії, етнографії і ста-

²⁰ Пчілка Олена. Микола Лисенко: Життя і праця (спогади і думки) // Микола Лисенко у спогадах сучасників... – С. 90.

тики Київської, Подільської, Волинської, Чернігівської і Полтавської губерній. Голова цього відділу М. В. Юзефович спочатку лояльно поставився до «українофільського» руху, а з 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 же був 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»²¹ була дана секретна інструкція відповідним урядовим структурам, які розіслали свої циркуляри на місця. В розпорядженні Управління у справах друку, надісланому усім цензорам, третій пункт проголошував: «Заборонити також різні сценічні твори і читання малоросійською мовою, а рівно й друкування нею тексту до музичних нот».

Цей документ згодом І. Франко 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. підписав я умову режисером в Єкатеринослав, к Д. П. Ізотову.

²¹ Савченко Ф. Заборона українства 1876 р. – Харків; Київ, 1930. – С. 381–383; Миллер А. И. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX в.). – Санкт-Петербург, 2000. – С. 242–244.

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 «Підгірян» – «Поле моє, поле», але не доспівав її і розревівся. Дружина моя боялася, щоб я не заподіяв чого з собою, і мусила слідувати 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...»²².

Не мала у цей час перспектив і творчість українських драматургів. Можна назвати тільки «античну народну дивовижу» «Хуторянка, або Співана хвала молоді перед весільними гостями» Пантелеймона Куліша (1877), триактну мелодраму «Катерина» Цезаря Білиловського, «народну шутку зі співаками» «Сатана» Антона Янковського (обидві – 1879), одноактний жарт «Суджена не огуджена» Олени Пчілки (1881).

У 1876–1880 рр. українське театральне аматорство мало підпільний характер. Вистави готувалися й виконувалися у 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 рр. у будинку фотографа Мезера на Хрещатику (будинок не зберігся), саме у 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 консер-

²² Кривинський М. Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 235.

ваторію з вокалу. Роль Гамлета грав сам М. Старицький, Полонія – М. Лисенко, роль королеви – О. Цвітковська²³.

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. П. Старицьким, О. О. Русовим і ще з декотрими українцями. Було це в помешканні д[обродія] Лисенка. Пожурилися ми в гурті над тим лихом, що пригнітило Україну, заспівав я землякам скількись степових херсонських пісень... І, о горе побіжденним! Перш чим почати: «Шука-риба в морі гуляє доволі», земляки мусили позамикати вікна і віконниці; а хтось ще став і вартовим на вхідних дверях...»²⁴.

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.

Заслуговує на увагу той факт, що у 70-х рр. XIX ст. у російському театральному середовищі зацікавилися Шевченковою драмою «Назар Стодоля». 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, відомості про вистави «Назара Стодолі» на російській сцені саме за цим перекладом поки що не виявлені. 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

²³ Пчілка Олена. Микола Лисенко: Життя і праця (спогади і думки)... – С. 95.

²⁴ Кропивницький М. Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 138.

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 Павлову²⁵. Саме цей переклад був узятий до постановки у Малому театрі в Москві на бенефіс видатної російської актриси Глиkerії Федотової 22 лютого (6 березня за н.ст.) 1877 р. (у програмі цього вечора були ще «Камінний гість» О. Пушкіна і «Провінціалка» І. Тургенєва). 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 у день народження Т. Шевченка. Цього разу роль Гната виконував інший знаний російський актор – Василь Живокіні. Вистава протягом тривалого часу трималася в репертуарі Малого театру. В перекладі «Н. Б.» п'єса йшла також у інших російських мандрівних трупах. У період заборони українського театру в 1876–1881 рр. факт пошанування пам'яті Т. Шевченка на російській сцені українська громадськість, яка чекала слушного часу для відновлення свого національного театру, сприйняла прихильно.

Український професіональний театр на західноукраїнських землях. Інакша ситуація для українського театру в 70-х рр. XIX ст. склалася в Галичині й на Буковині, які були під владою Австро-Угорської монархії. Після дворічної перерви у березні 1869 р. до Львова повернулася з Російської імперії частина трупи Бачинського – А. Моленцький, О. Моленцька (в дівоцтві 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

²⁵ Костюк Ю.Г. Т. Г. Шевченко-драматург на сцені Малого театру // Театральна культура. – Київ, 1889. – Вип. 10. – С. 57–64.

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.

Виділ 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 золотих 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. Ільницький (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 рр. – період запеклої боротьби за вплив на театр між народовцями і москвофілами. 5 червня 1870 р. виділ товариства «Руська бесіда», в 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, – конкурен-

ція на невеликій території тодішньої Галичини й Буковини не сприяла 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, внаслідок 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, який 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 і москвофілами завдала театрові великої 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 упродовж наступних п'ятдесяти 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 рр. XIX ст. – українсько-польська) трупа О. Бачинського, що проіснувала до 1894 р., мандруючи здебільшого в Західній Галичині, 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, і яка відтоді стала 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 товариства залишив за собою право диктувати репертуарну політику, санкціонувати прийом і звільнення акторів, стежити за добором 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»²⁶.

Вже 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. Ляковський 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. Наторський, колишній актор польського театру в Києві. Капельмейстерами по черзі були І. Айзенбергер та І. Гуневич.

Підготувавши кілька вистав зі старого репертуару, трупа 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

²⁶ Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. – Львів, 1934. – С. 70.

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 Станіславова на сторінках народовської «Правди» пропонував частіше ставити «наші, хоть давні, співами переплітані оперетки», відзначав, що «пожадані були би і переклади з Островського, Шиллера, Кальдерона»²⁷. Цей рецензент (імовірно, що то був М. Бучинський, який систематично відгукувався у львівській пресі на всі виступи театру в Станіславові протягом 70-х рр. 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 свободну 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.)»²⁸. Серед найкращих акторських сил театру рецензент виділяв І. Гриневецького, М. Душинського, Т. Романович.

Оскільки режисерська робота Л. Наторського 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 Кропивницький побував з трупкою ще в Борщові, Улашківцях, Снятині, Чернівцях, Кіцмані, Заліщиках. 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),

²⁷ Правда. – 1874. – 18 (30). XII. – № 20. – С. 16.

²⁸ Там само.

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 ж водевілю виставити не вдалося, як не вдалося здійснити також давню мрію – виставити українською мовою комедію «Ревізор» М. Гоголя. Він перекладає і виставляє драму російського драматурга М. Чернишова «Поламане життя», в 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». – *Р. П.*), там розкритикували її *по всім швам* (тут і далі виділено М. Кропивницьким. – *Р. П.*): радили щось переробити, щось доробити, а те місце, де Микита ремствує на Бога, сказали *вичеркнути*. Так я цієї твори (п'єси. – *Р. П.*) і не поставив»²⁹, – згадував пізніше М. Кропивницький в «Автобіографії».

М. Кропивницький, як режисер-педагог, відіграв виняткову роль у справі підвищення мистецького рівня українського

²⁹ Кропивницький М. Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 234.

театру в Галичині. Він був не тільки зразковим актором, а й талановитим режисером, якого галицький театр досі ще не знав. Активно протестуючи проти захаращення репертуару низькопробними п'єсами, М. Кропивницький принципово відмовлявся грати в них і виставляти їх. Становище, в 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, бува без очей або каліка»³⁰.

М. Кропивницького пригнічувало все: і вбогість костюмів, декорацій, оркестру, хору, і відсутність театральних залів у повітових містечках, і брак талановитих 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» у Галичині став Л. Наторський, якого М. Кропивницький знав ще з початку 60-х рр. у Києві та з гастролей якихось труп у Єлисаветграді й Бобринці. Довелося вступити у конфлікт із носієм пошесті, від якої треба було уберегти галицьких акторів, оскільки 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

³⁰ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 283.

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 у новоутвореній в Катеринославі українській трупі Д. Ізотова, в якій був режисером. Перебування тут І. Гриневецького виявилось недовгим, бо саме тоді був виданий Емський акт, який забороняв, зокрема, український театр. Але навіть нетривала його співпраця з українською трупю, у складі якої був і М. Кропивницький, збагатила знання молодого режисера, котрий у 1878–1879 рр. 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, в яких справедливо закидається наявність у репертуарі розкритикованих слабких і низькопробних переробок.

У 1874–1880 рр. в Руському народному театрі перше і 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 з'являються в репертуарі російські п'єси «Ревізор»

і «Одруження» 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 драматургів: «Дмитро Кривоприсяжний» Л. Анцен-грубера, «Адрієнна Лекуврєр» 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. Гриневецький, 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 висновки, що театр товариства «Руська бесіда» у 70-х рр. XIX 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. Зачаровувала публіку виконанням ролей Амалиї 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 Гриневецький. 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 Кичатого, Гаркуші, Тартюфа, Городничого та ін. Блискучим коміком, що особливо уславився виконанням ролі Шельменка, був Степан Стефурак. Найкращий виконавець ролей коханців Ксаверій Лясковський 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 унаслідок внутрішніх суперечок наприкінці 1879 р. Перший актор і режисер І. Гриневецький покинув трупу, пішли з неї і 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.

І все ж таки можна зробити висновок, що в 1874–1880 рр., коли адміністративне керівництво здійснювала Теофілія Романович й коли у трупі був М. Кропивницький (1875), і особливо в 1878–1879 рр., коли мистецьким керівником був видатний актор і режисер Іван Гриневецький, – це новий, кращий, порівняно з попереднім десятиліттям, період діяльності Руського народного театру.

Розділ VII

ЗОЛОТА ДОБА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

(80–90-ті роки XIX ст.)



Український театр у межах Російської імперії. Жорстокість, яку виявила царська влада у Російській імперії щодо вживання української мови, фактично заборонивши її в усіх сферах життя, за винятком домашнього вжитку у 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 вважався 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 рр.

Після організованого народовольцями вибуху в Зимовому палаці у 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 у 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, окрім Харківської, Полтавської та Чернігівської губерній, входили ще й Курська, Воронежська 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 «українофилами», «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 доброчинні вистави зверталися елісаветградські впливові ама-

¹ [Науменко В.] Найближчі відгуки указу 1876 року про заборону українського письменства // Україна. – 1907. – Т. 2, кн. 3. – Ч. 1. – С. 254.

тори, 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), внаслідок 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 професіонального актора М. Кропивницького, який у цей час грав у російській трупі Г. Виходцева в Єлисаветграді. З жовтня 1880 р. М. Кропивницький періодично найжджає до Полтави, де виступає у виставах «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Гаркуша» О. Стороженка, власних п'єсах «Невольник» і «Дай серцеві волю, заведе у неволю» (назви вистав відомі не всі)³.

Дозвіл, даний єлисаветградським 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 Єлисаветграді 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, М. Кропив-

² [Лотоцький О.] Предисловие // Корифеи украинской сцены. – Київ, 1901. – С. 17.

³ Кропивницький М. Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 277–320; «Программа 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 Йвана Непокрытого исполнит Автор...».

ницький часто виступав у дивертисментах з українськими вокальними номерами⁴.

Так само почались українські вистави в російській трупі Г. Ашкаренка в Кременчуці на Полтавщині. Про це розповів сам Г. Ашкаренко 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 готовивсь 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 Немань іду», обох «Шельменків» і «Щиру любов». Трупа українська першого року була: жінки – Лютомська, Лаврівська, Алексеєва, Крамаренко, Олексенко і кілька других; чоловіки: Борисов (кращого Назара, опріч Кропивницького, я не бачив), Крамаренко, Дунаєв, Погодін, Чернов, Кравченко, Дружинін і я (Ашкаренко), 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 у 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. Ашкаренко, він не пише. Можливо, так само до міністра М. Лорис-Мелікова, котрий до кінця цього сезону ще був при владі, можливо,

⁴ Меженко Ю. Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького: (матеріали до біографії) // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів. – Київ, 1955. – С. 387–388.

⁵ Ашкаренко Г. Спомин про першу українську трупу // Рідний край. – 1908. – № 15. – С. 12.

відповідь давав той самий статс-секретар сенату М. Каханов, який за протекцією А. Половцова дозволив виставу «Наталки Полтавки» для учнів колегії Павла Галагана у 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 ясно, що йдеться до зміни курсу в політиці царського уряду. 10 січня 1881 р. київський генерал-губернатор М. Чертков, а 13 січня 1881 р. 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 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

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. – Червень. – С. 250.

⁸ РДІА, ф. 776, оп. 11, спр. 61-а, арк. 20.

українофільської партії, надавши їй змогу вказувати на утиски навіть таких невинних виявів народного духу і творчості⁹.

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 оберпрокурора Синоду Російської православної церкви К. Победоносцева, призначив Н. Ігнатєва.

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

⁹ РДІА, ф. 776, оп. 11, спр. 61-а, арк. 36 зв.

¹⁰ Там само. – Арк. 82–83 зв.

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.

Таким чином, 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

¹¹ Там само. – Арк. 83 зв.

¹² Ашкаренко Г. Спомины про першу українську трупу... – С. 13.

¹³ Кропивницький М. Твори: У 6 т. – Т. 6. – С. 117.

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 у 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. Ашкаренка, 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. труп 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 фаетони, 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 тріумф. Я вже не кажу про Марка Лукича (виконавця ролі виборного Макогоненка. – *Р. П.*), якого зустріла публіка бурєю оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от розвалиться, але кожний номер піс-

¹⁴ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т.. – Т. 6. – С. 117.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само. – С. 237.

ні треба було співати по кілька разів. В кінці спектаклю після танцю Петра (у виконанні М. Садовського. – *Р. П.*) й Наталки (полтавська аматорка Н. Жаркова, яка після виконання цієї ролі стала професійною актрисою. – *Р. П.*) вітання перейшли в овацію [...] Хустки в ложах маяли, гомін стояв невимовний, танець довелось 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. Зметикувавши, 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 Різдвом 22 грудня, коли згідно з законом можна ще грати, але в цей день публіку до театру навіть калачем не заманиш, – в Ашкаренка в театрі не було де голці впасти (на бенефіс М. Кропивницького грали його п'єсу «Дай серцеві волю, заведе у неволю». – *Р. П.*), 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 у приміщенні театру Бергоньє (нині – Національний театр російської драми імені Лесі Українки). Проте з'ясувалося, що в трупі немає акторів, котрі володіли б українською мовою, тому довелось 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, то минеться й сварка» М. Старицького, «Дай серцеві волю, заведе у неволю» і «Невольник» М. Кропивницького.

¹⁷ Садовський М. Мої театральні згадки. – Харків; Київ, 1930. – С. 6.

¹⁸ Там само. – С. 7.

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 Ашкарєнка, 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 посетителей». Перші кроки убогої української трупи Ашкарєнка – це було тяж 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, на думку Л. Старицької-Черняхівської, «це був перший промінь сонця після довгої ночі; перший подих весни по безнадійній 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 зазнати 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 поруч з акторськими виконував обов'язки режисера. З 4 квітня до 25 червня 1882 р. у приміщенні міського театру М. Дюкова ця трупа з величезним успіхом грала згаданий вище репертуар

¹⁹ *Старицька-Черняхівська Л.* Двадцять п'ять років українського театру (Спогади і думки) // Україна. – 1907. – Ч. 11–12. – С. 281.

²⁰ Там само. – Ч. 10. – С. 53.

трупі Г. Ашкаренка, а також українські п'єси харківського драматурга В. Александрова «За Немань іду» і «Не ходи, Грицю, на вечорниці». Далі трупі Г. Ашкаренка 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. у цій трупі гастролювали М. Кропивницький і М. Садовський). З 23 серпня до 5 жовтня 1882 р. М. Кропивницький гастролує у 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 трупі братів О. Василенка та М. Василенка (також відомих під власними прізвищами Васильєви-Десятинникові), О. Лаврівської, О. Ленської, стаціонавані на той час трупі Г. Виходцева (Єлисаветград), А. Пальчинського (Харків), А. Соколова (Житомир). Словом, український театр відроджується не у самій тільки трупі Г. Ашкаренка, 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 трупі. До неї він запрошує М. Садовського та інших акторів і актрис, які розпочали професійну діяльність у трупі Г. Ашкаренка, – Н. Жаркову та О. Маркову, а також знайомих йому аматорів з Полтави – Л. Манька, О. Віри-ну, А. Максимовича і, що найважливіше, за порадою М. Садовського, залучає до співпраці колишню аматорку в українських виставах у Чернігові та Бендерах Марію Адасовську (за чоловіком – Хлистову), яка відтепер увійде до історії під псевдонімом Заньковецька.

Вистави у Єлисаветграді, як і в Кременчуці та інших містах, де гастролювала труппа Г. Ашкарєнка, почалися «Наталкою Полтавкою» (27 жовтня 1882 р.; відтоді ця традиція довго трималася у практиці українських мандрівних труп). Газета «Єлисаветградский вестник» умістила рецензію (її автором, імовірно, був І. Тобілевич), в 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 гадаємо, що митець тоді тільки великий, коли в картині, ним зображений, 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 рр. XIX ст., а саме: «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик», «Бой-жінка» і «Щира любов, або Милий дорожке щастя» Г. Квітки-Основ'яненка, «Чорноморський побит» Я. Кухарєнка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Бувальщина, або На чужий каравай очей не поривай» А. Вельсовського, «Гаркуша» О. Сторожєнка, «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 повів свою труппу 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. – *Р. П.*) труппа приїхала вже з кращим ансамблем: се-

²¹ Єлисаветградский вестник. – 1882. – 20 октябрю.

ред артистів трупи бачимо колишніх славних артистів: Віри-ну, Бурлака і співця Стояна (Светлова. – *Р. П.*), а 30 листопада 1882 року виступає вперше в «Наталці Полтавці» краса української сцени – М. К. Заньковецька [...] Збори піднеслися: 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.

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 щойно отримані з театральної цензури у 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 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

²² *Старицька-Черняхівська Л.* Двадцять п'ять років українського театру (Спогади і думки) // Україна. – 1907. – Ч. 11–12. – С. 2.

²³ Фактаж про діяльність східноукраїнських труп у 1882–1900 рр. значною мірою почерпнуто з ґрунтовного дослідження Є. С. Хлібцевич (1920–2004) «Театральні трупи», опублікованого в кн.: Український драматичний театр: Нариси історії: В 2 т. – Київ, 1967. – Т. 1. – С. 188–282.

відбулася прем'єра й 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 упродовж червня – липня 1883 р. М. Кропивницький з трупою 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 у 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 належало 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 у 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 талант» та «Пошились у дурні» (15 листопада 1883 р.). Ці київські гастролі викликали шалений ентузіазм у глядачів, яких вразили високомистецькі, насажені 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 смушєві шапки на знак цілковитого захоплення. Усе це не подобалося поліції, взагалі 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 у 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

²⁴ Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі. – Київ, 1957. – С. 69.

про пункт циркуляру 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 «Ревізора» 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. Ігнатьєва усім начальникам губерній звертати особливу увагу на неприпустимість пропаганди на сцені ідей «українофільства», у якому влада вбачала ідею української національної незалежності. У зв'язку з цим запопадливий київський генерал-губернатор О. Дрентельн категорично заборонив українським трупам виступати на території Київського генерал-губернаторства (Київська, Подільська і Волинська губернії) та у 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 у Петербурзі це – театр, а в Києві – ще й політика.

Відтепер ареалом для українських труп залишаються так званий офіційно Новоросійський край, тобто Південна Украї-

на (Херсонська губернія з Одесою, Миколаєвом 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 іменувати 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 нецензурної 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 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 «Заклята криниця» Хоми Брута (Є. Ганейзера; 18 жовтня 1884 р.). Далі трупа М. Старицького протягом 15–30 листопада 1884 р. освоює 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 у сценічній адаптації М. Старицького. Драма М. Старицького «Не судилось», закінчена у 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 у назві трупи (писали великими літерами: «Русско-малорусская труппа М. П. Старицкого» і малими: «Режиссер М. Л. Кропивницкий»), спричинилося до розколу єдиної могутньої української трупи. Тому, на жаль, не вдалося поїхати на гастролі до Санкт-Петербурга (що було спільною мрією М. Кропивницького і

²⁵ Маяк. – 1884. – № 1. – С. 1–2.

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 труп, бо після цього, мовляв, у геометричній прогресії утворювались нові театральні колективи, які поширювали творчі принципи М. Кропивницького і М. Старицького. Тепер, з історичної перспективи, можна тільки пошкодувати, що через непогамованість 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 небезпідставно назвала першою українською художньою трупою²⁶.

Отже, з квітня 1885 р. існують вже дві окремі «російсько-малоросійські трупи» – М. Кропивницького і М. Старицького.

«Російсько-малоросійська» трупа М. Л. Кропивницького склалася з акторів, які були у 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, Л. 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), театральною бібліотекою. Колегіально вирішувались усі питання (маршру-

²⁶ Тобілевич С. Мої стежки і зустрічі... – С. 2.

ти, репертуар, наймання і звільнення акторів тощо). Мистецьке керівництво було в руках режисера М. Кропивницького, музичне – у диригента М. Васильєва-Святошенка. Коштами розпоряджалось товариство пайовиків, яке оплачувало переїзди, оренду приміщень, гонорари, роботу акторів, працівників допоміжного складу, хору, танцюристів, музикантів, суфлера, декоратора, реквізиторів, адміністратора, касира і т. ін. Було поновлено попередні вистави з новим розподілом ролей. Виготовлено нові декорації. Трупя свій перший сезон відкрила знову ж у Єлисаветграді оперетою «Чорноморці» (10 квітня 1885 р.). Далі були міста Миколаїв, Херсон, Катеринослав, Єлисаветград, Ростов-на-Дону, Харків, Одеса (до 23 лютого 1886 р.). 9 січня 1886 р. в Одесі уперше виставлено драму «Розумний і дурень» І. Тобілевича (Карпенка-Карого), котрий з травня 1884 р. відбував п'ятирічне заслання у 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 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. уперше виставляє «Наймичку» І. Тобілевича), Катеринодарі, а сам М. Кропивницький з 26 серпня до 7 вересня 1886 р. навіть гастролує у 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 у російських трупах на Україні періоду заборони українського театру (1876–1881 рр.) В. Лінської-Неметті очолити антрепризу української трупи на час виступів у Петер-

бурзі 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 козацтва позасипав болота, на яких збудував свою столицю, ні Катерина на ретязі, якими вона повила волю України, ні навіть благородний, високо-гуманний 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 незможних 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 автор-

²⁷ Садовський М. Мої театральні згадки. – Харків; Київ, 1930. – С. 18.

ство було позначене алонімом «г. Линдфорс», тобто прізвиськом реальної особи: Марії Ліндфорс, однієї зі згаданих вище двох сестер, відомих у 70-х рр. у Києві педагогів, оскільки від її імені текст п'єси було подано до цензури в Петербурзі). В «Назарі Стодолі» М. Кропивницький грав Хому Кичатого, М. Заньковецька – Галю, М. Садовський – Назара Стодолю, П. Саксаганський – Гната Голого, Г. Затиркевич-Карпинська – Хазяйку на вечорницях, О. Маркова – Стеху, служницю у Кичатого, А. Максимович – Свата. У водевілі «Як ковбаса та чарка» Шпоньку грав М. Кропивницький, Шила – М. Садовський, Горпину, шинкарку – М. Заньковецька, Потапа – П. Саксаганський, Діда – А. Максимович. У перерві – запрошення провідних акторів до царської ложі.

25 січня 1887 р. «с величайшего 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 трупку, 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, Виборного Макогоненка – М. Кропивницький, Возного – П. Саксаганський, Миколу – М. Садовський, Петра – Д. Мова.

Після цієї вистави від двора «Ее Императорского Величества» Єлизавети Федорівни надійшли подарунки з супровідними листами для кожного учасника вистави (персні, брошки, булавки тощо).

Ці події відображені особливо рельєфно, з саркастичним відтінком у згадках М. Садовського²⁸. На жаль, ці зустрічі українських акторів з найвищою особою у державі не дали жодних підлуг українському театрові. Як був він дискримінованим,

²⁸ Садовський М. Мої театральні згадки. – Харків; Київ, 1930. – С. 20–31.

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.

У 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 у 2-й київській та 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 у 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 висловились про нього історик українського театру Є. Хлібцевич: «Фахівець театральної справи, вірнопідданий монархіст, він із

²⁹ Новости и биржевая газета. – 1886. – 16 ноября.

³⁰ Неделя. – 1886. – № 49. – С. 1652.

³¹ Новости и биржевая газета. – 1886. – 18 ноября.

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 у 1886–1887 рр., а й у 90-ті рр. XIX ст., О. Суворін зібрав і видав окремим збірником під такою собі жартівливо-поблажливою назвою: «Хохлы и хохлушки» (СПб., 1907).

У цьому контексті не зайвими будуть наведені тут висловлювання самого О. Суворіна, якого не можна запідозрити в апології української культури. З приводу вистави «Наталка Полтавка» (21 листопада 1886 р.) він зазначив: «Це стара п'єса, – їй майже сто років (насправді – сімдесят. – *Р. П.*). 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. – *Р. П.*) Щепкіна, і сміливо скажу, що п. Кропивницький нітрохи не нижчий за знаменитого артиста»³³. Щодо вистави «Назар Стодоля» (4 грудня 1886 р.) читаємо: «Хохли і хохлушки рішуче і по праву заволоділи увагою Петербурга. Пан Кропивницький – не

³² Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. – Київ, 1967. – Т. 1. – С. 208.

³³ Суворин А. Хохлы и хохлушки. – Санкт-Петербург, 1907. – С. 2.

тільки чудовий актор, а й такий самий незрівнянний режисер. Його руку видно в постановці всякої п'єси, в найменшій деталі і в загальній картині її. Його маленький оркестр підкоряється йому так само, як великий Направникові (у Маріїнському театрі. – *Р. П.*). Все на своєму місці й у свій час. Погляньте в «Назарі Стодолі», 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 лукавства 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, такт 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 злаго-

³⁴ Суворин А. Хохлы и хохлушки... – С. 5–6.

жене 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 Стодолі»»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, постать струнка і гарна, дуже сценічна [...] Вона із дворянської сім'ї [...] Майже вся трупа п. Кропивницького – дворяни, офіцери, взагалі люди з інтелігентської верстви, і чи не тому ця трупа так чудово злютована і виявляє таку інтелігентність у своїй грі? Багато петербуржців спочатку подивилися на цю трупу 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 трупа 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.

³⁵ Суворин А. Хохлы и хохлушки... – С. 8–11.

³⁶ Там само. – С. 19–20.

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, думав 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 хохляцьку 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 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 у 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 александ-

³⁷ Суворин А. Хохлы и хохлушки... – С. 36–37.

ринській 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 поєдналися 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 пророчою: «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 у перекладному репертуарі, але то був час, який уже

³⁸ *Суворин А.* Хохлы и хохлушки... – С. 46.

³⁹ Там само. – С. 51.

⁴⁰ Там само. – С. 64.

⁴¹ Там само. – С. 76.

належав не їм. Роки справді минули, але видатні актори мали право повторити Шевченкові слова: «Ми чесно йшли...»

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-ті рр. трупу М. Кропивницького називали «Наші мейнінгенці», за асоціацією до вистав німецького театру з міста Мейнінгена, що уславився утвердженням на сцені ансамблевої. Цей театр гастролював у Росії в 1885 та 1890 рр., вразивши всіх розвиненим мистецтвом режисури, вирішенням масових сцен, дотриманням принципу історичної та етнографічної достовірності. У виставах українців петербурзькі 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 у 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. – *Р. П.*) його (театр. – *Р. П.*) 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, віддаючи перевагу українським акторам перед німецькими щодо теплоти вистав, якої трупа М. Кропивницького досягала завдяки високому рівневі акторської майстерності мистецтва переживання. За визнанням московської критики, всього цього не було у трупі Малого театру. «Ми учились у М. Заньковецької, у М. Кропивницького, у М. Садовського і П. Саксаганського грати просто, природно й правдиво», – зізнавалася на схилі 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, 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 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 у Москві майже цілий сезон, з перервою на літні місяці, виступала трупа М. Старицького, що завоювала цілковиту прихильність публіки. Репертуар обох труп в основному перетинався, у стилістиці вистав критики

⁴² Современные известия. – 1887. – 21 сентября.

⁴³ Вінок спогадів про Заньковецьку. – Київ, 1950. – С. 14.

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 трупою 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 у 1885 р. на чолі з М. Кропивницьким склалася з акторів молодшого покоління: Є. Боярська, О. Вірина, М. Маньківська, Н. Волкова, В. Грицай, К. Ванченко-Писанецький, Ю. Касиненко, Л. 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 був 61 актор, 65 хористів, 32 оркестранти. Якщо у 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, Л. Зінов'єв, І. Марков, К. Ноде, Янов-Степняк, а часом запрошували сторонніх художників. Декорації готувалися 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 рр. 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 у 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 таки 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 віддавав 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 у 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 уперше 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. – *Р. П.*) сценічної літератури знала тільки «Москаля-чарівника», «Наталку Полтавку», «Шельменка-денщика» і, може, ще дві-три подібні

п'єси з малоросійськими піснями і музикою (мались на увазі вистави в Малому театрі з першої половини XIX ст. за участю М. Щепкіна. – *Р. П.*). Тепер публіці доводиться вперше знайомитися і з чисто драматичною літературою 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 по відношенню до українців московською публікою (серед якої вже тоді було немало самих українців). Своїми виступами в Білорусі 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 трупю, передавши її до рук одного з провідних артистів – В. Грицяя, 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. 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 інших. 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

⁴⁴ Театр и жизнь. – 1886. – 12 декабря.

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 виросли 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 у 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.; Білорусь: Мінськ – 1892 р.; Закавказзя: Владикавказ, Тифліс, Батум, Кутаїсі, Баку – 1890, 1891 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.).

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 лицах» («Зальоти соцького Мусія»; 16 січня 1890 р.), «Дві сім'ї» (22 січня 1890 р.), «Зайдиголова» (6 лю-

того 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. Саксаганський та І. Карпенко-Карий, створивши окрему трупу, домовлялися про об'єднання своїх труп. Молоді актори трупи М. Кропивницького злякалися не вигідного 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, внаслідок 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 у 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 1897 р. – 15 лютого 1898 р.; 29 листопада 1898 р. – 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 у 1891 р., було дозволено аж після п'ятої переробки у 1896 р. Подану ж 1894 р. до цензури драму «Замулені джерела» не було дозволено ні тоді, ні пізніш. 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 у 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.) – обидві 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 усім 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.) – обидві у 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 у стилістиці психологічної драми.

⁴⁵ *Кропивницький М.* Твори: У 6 т... – Т. 6. – С. 457.

М. Кропивницький також зробив внесок до скарбниці українського музичного театру виставами опери «Катерина» М. Аркаса (за Т. Шевченком; 12 лютого 1899 р., Москва) та дитячої опери М. Лисенка «Коза-дереза» (30 грудня 1899 р., Одеса).

Паралельно з обома трупамі 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. Переверзєва, 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 увійшов М. Старицький. На афіші зазначалося: «Товариство мало-російських 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 у межах Київського генерал-губернаторства (Київська, Волинська і Подільська губернії), а також у Чернігівській губернії. Після смерті генерал-губернатора О. Дрентельна у 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 «Шельменкаденщика», 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 Стодолю» 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 судилося») М. Старицького і російську одноактну п'єсу «Седой волос» 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 Кречинського» О. Сухово-Кобиліна. Оскільки М. Садовський попросив студентів не влаштовувати з 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. Грицяя

(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 упродовж 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 у 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 у 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 увійшла 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 на Україну. Такий хід М. Садовського був вимушений тим, що прямі переклади п'єс, в 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 неволі», але в тодішній підросійській Україні уперше 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 у 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, «Нещасне кохання» Л. Манька, «Катерина» К. Ванченка-Писанецького, «Борці за мрії», «Жидівка-вихрестка» І. Тогобочного, «Червоні черевики» 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 високомистецької трупи, про що й домовлявся з П. Саксаганським ще у 1896 р. Аж у 1898 р., коли відбувся його розрив з М. Заньковецькою, йому нічого не залишалось, як розпустити трупу й приєднатися до трупи П. Саксаганського. Тим часом більшість акторів трупи М. Садовського увійшла 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. Суслова, А. Войцехівська, О. Шевченко, Г. Бо-

рисоглібська 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 трупа П. Саксаганського мало відрізнялася від інших, але «родзинкою» її була драматургія І. Тобілевича (Карпенка-Карого). Тут виставлялися усі його п'єси на теми з тогочасного життя, написані у 80-х рр.: «Розумний і дурень», «Наймичка», «Мартин Боруля», «Безталанна»; так і нові, створені після 1890 р., починаючи з комедії «Сто тисяч», постановку якої вперше як режисер здійснив П. Саксаганський, «Гріх і покаяння» («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).

Опріч драматургії І. Тобілевича, у репертуарі трупи 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 у трупі 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 щезне», «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 рр. 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. Карпенко-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 декораційне 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 трупі 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, порізнівшись, весь час мріяли всі найвидатніші діячі українського театру упродовж усіх п'ятнадцяти років після розколу трупі М. Старицького у 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 трупі М. Кропивницького. Зауваживши, що з усіх колишніх першорядних акторів у цій трупі залишилися

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. – *Р. П.*). Навіть рідні брати, пп. Садовський і Саксаганський, розсварилися, і кожен із них утворив свою трупу. Мало того: ця хохлацька 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) зійшлися в єдину трупу.

«Від самого початку заснування нашої трупи (1890 р. – *Р. П.*) 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. – *Р. П.*) для слави й розвитку українського театру...»⁴⁷. Коли ж М. Садовський прийшов до трупи П. Саксаганського, І. Карпенко-Карий пише в листі до сина Назара від 15 березня 1898 р.: «Трупа буде під управлінням Садовського і Саксаганського, а на зиму я думаю підпустити політики і взяти старого Марка (Кропивницького. – *Р. П.*), 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 «Мало-

⁴⁶ Суворин А. Хохлы и хохлушки... – С. 92–93.

⁴⁷ Саксаганський П. По шляху життя. – Київ, 1935. – С. 175–176.

⁴⁸ Карпенко-Карий І. Твори: У 3 т. – Київ, 1985. – Т. 3. – С. 330.

російська 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 у назві не бажав.) Діяльність цієї трупи знаменувала початок нового періоду українського театру – театру XX ст.

Як уже згадувалося, поряд із названими тут основними трупамі, які визначали обличчя українського театру 80–90-х рр. XIX ст., існували другорядні, які особливо активно почали утворюватися наприкінці 80-х рр. XIX ст., а в 90-х рр. їх було не менше двадцяти п'яти – тридцяти: П. Мирова-Бедюха, Г. Деркача, Л. Луцицького, 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, Л. Манька, В. Гриця, 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 належали 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 сві-

⁴⁹ Український драматичний театр: Нариси історії: У 2 т. – Київ, 1967. – Т. 1. – С. 267, 480.

тової театральної культури – Парижа – вкарбований в історію українського театру.

Діяльність другорядних українських труп 80–90-х рр. XIX ст. вимірювалась 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 у доповіді, написаній за найактивнішою участю М. Садовського і М. Старицького, зауважила, що виховне значення театру може зрости тільки за усунення тих за-

гальних 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. – *Р. П.*) терпить ще від особливих, спеціально встановлених для малоруського 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 однійtrupі 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 пів-

дні Росії, і перешкоджають їх успішній діяльності, розвиток 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. – Р. П.)»⁵⁰.

Оскільки у ті роки в Росії жваво обговорювалась проблема так званих народних театрів, тобто професіональних труп для обслуговування найширших верств народу, то М. Заньковецька підняла 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, будши *переважно народною* (виділено нами. – Р. П.) і зустрічаючи споріднене співчуття у всіх шарах суспільства нашої обширної батьківщини (так М. Старицький називав в офіційному виступі Російську імперію. – Р. П.), 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

⁵⁰ Доклад арт[истки] М. К. Заньковецкой и др[угих] // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей. – Москва, 1898. – Ч. 2. – С. 258–259.

⁵¹ Доклад М. П. Старицкого // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей... – С. 260.

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 загибну. 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) *смыслі найвищу* (тобто царську. – Р. П.) 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 заборо-

нені 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 «Порвалась 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. – *Р. П.*). 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, 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

⁵² Доклад М. П. Старицкого // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей... – С. 260–261.

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 жакливі факти й гіркі міркування, викладені П. Сакаганським (довідь 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, зовсім 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, п'ятьма, 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 танцюваль-

⁵³ Доклад М. П. Старицкого // Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей... – Ч. 2. – С. 262.

ному 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.

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 просторі цитати маловідомі широкому читачеві, оскільки ці тексти після їх опублікування у 1898 р. рідко наводились у 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, 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

⁵⁴ Доклад А. Саксаганского и И. Карпенка-Карого // Труды Первого все-российского съезда сценических деятелей... – С. 264.

⁵⁵ Там само. – С. 270.

⁵⁶ Там само. – С. 255–256; 271–275; 404.

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 рр. 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 армادی залишалося еталонним гроно тих перших хороших, які відродили український професіональний театр упродовж 80–90-х рр. і піднесли до високого рівня тогочасного європейського театру (хоч Західна Європа тоді, та й надалі, цього ще не усвідомлювала, бо це був театр недержавної на-

⁵⁷ Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – Київ, 1981. – Т. 29. – С. 101–103.

ції), – 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 «Корифеи украинской сцены» (Київ, 1901). Там уміщено 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 рр. XX 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 у 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

⁵⁸ Лотоцький О. Сторінки минулого. – Варшава, 1932. – Ч.1. – С. 255.

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 тільки 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

⁵⁹ Драк А. Спадщина, яку ми так і не досягнули // Український театр. – 1994. – № 1. – С. 6–7.

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 ак-

⁶⁰ Драк А. Спадщина, яку ми так і не осягнули... – С. 8.

торськими манерами. «Драматургія була тим формоутворюючим фактором, який обумовлював естетику театру корифеїв. Провідними, домінуючими жанрами її були мелодрама, оперета (комічна опера, водевіль). Культивувалася героїко-романтична драма. Музичний компонент набував у них особливої ваги, тому український національний театр розвивався як театр синкретичний, музично-драматичний»⁶¹.

Звичайно, всі дослідники історії українського класичного театру XIX ст. сходились і сходяться на думці, що цей театр був не тільки нашим національним багатством, а й нерідко ставав прихистком всіляких пройдисвітів і нездар, які, 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 підтримувались 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 року 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, змагалася 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,

⁶¹ Драк А. Спадщина, яку ми так і не досягнули... – № 1. – С. 8.

залишилися на маргінесах історії російського театру. Найкращі ж українські мандрівні трупи увійшли до історії не тільки як національні надбання українського народу, а й 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, спролетаризовані селяни) на базі власної трупи постійного українського театру звернувся у 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 рр. XIX ст. розуміли його історичну місію не тільки у мистецькому, а й у політичному житті під'яремної 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 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.

Театр на західноукраїнських землях. Під знаком єднання з українським театром у Російській імперії у 80–90-х рр. про-

ходив розвиток театру в Австро-Угорській монархії, якій були підлегли Галичина й Буковина (у Закарпатті в цей час немає проявів навіть аматорського українського театру). З початку 80-х рр. 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 (в 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 дебра» польського драматурга Я. Галясевича (в перекладі Т. Гембицького) та ін. Наприкінці 1881 р. виділ товариства «Руська бесіда» оголосив конкурс на посаду директора театру. В результаті у грудні 1881 р. «Умову» було підписано на один рік з І. Бібєровичем (адміністративним директором) та І. Гриневецьким (артистичним директором, тобто головним режисером). За цією «Умовою» директори зобов'язувалися упродовж року показати не менше ста двадцяти 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 усі кандидатури і взагалі контролювати мистецьку діяльність театру, зокрема, дотримання чистоти української мови у виставах. Директорам театру виплачувалася державна субвенція (3000

золотих ринських австрійської валюти). У такій співдружності І. Біберович та І. Гриневецький працювали вісім років (до хвороби І. Гриневецького у 1888 р.). Далі – 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 трупі, 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 трупі упродовж 1882–1892 рр. становили передусім п'єси галицьких і буковинських драматургів. З п'єс галицьких драматургів продовжують іти мелодрама І. Гушалевича «Підгоряни» (муз. М. Вербицького), історичні драми «Федько Острозький» Ом. Огоновського, «Настася» В. Ільницького, «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), «Демонгорівка» (1884), «Блудний син» (1885), оперети «Пані молода з Боснії, або Пантелей Трубка» та «Янош Іштенгазі» (обидві – 1882), про які І. Франко висловився, що вони відзначаються чудовою музикою і не поступаються з погляду вартості закордонним творам того роду⁶² (не з'явилися, щоправда, на сцені історичні драми І. Воробкевича «Василько Ростиславич», «Петро Конашевич Сагайдачний», «Кочубей і

⁶² Франко І. Зібрання творів: У 50 т... – Т. 28. – С. 107.

Мазепа»).

На початку 80-х рр. 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»⁶³. 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 ходачкова» (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 рр. 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, як Старицького «Не судилось», Кропивницького «Дай серцю волю» і т. д., навіть не пробували виставляти; «Глитай» 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»⁶⁴. Хоч був у

⁶³ Франко І. Зібрання творів: У 50 т... – Т. 28. – С. 53.

⁶⁴ Там само. – С. 52.

І. Біберовича та І. Гриневецького задум виставити цю драму М. Кропивницького ще у 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. Гоголя (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. Гольдоні – з італійської, «Адрієнна Лекуврєр» Е. Скріба і «Федора» В. Сарду (усі – 1884) – з французької та багато інших маловідомих п'єс.

Значну увагу Руський народний театр приділяє музичному репертуарові. Тут продовжують іти 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. Міллера (1886), «Синьобородий» Ж. Оффенбаха (1886) та ін.

У цей час виставляються і зразки української національної опери: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, разом з якою з 1887 р. в один вечір ішла 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 в різні роки упродовж цього десятиріччя (1882–1892) по-різному оцінював діяльність Руського народного театру. В 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 образование. За його старанням кожна штука (п'єса. – Р. П.) появляється на сцені добре вистудійована і старанно виконана»⁶⁵. Підсумовуючи результати десятирічної діяльності театру, керованого після смерті І. Гриневецького з 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 з сучасників тоді говорив, бо українська драматургія в Галичині не спромоглася на п'єси, у яких би було глибоко і всебічно відображене життя українців саме у 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 вважав п'єси наддніпрянських драматургів «переважно з

⁶⁵ Франко І. Зібрання творів: У 50 т... – Т. 26. – С. 372.

життя народного, а почасти й з життя інтелігентних верств»⁶⁶. «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»⁶⁷. Цим вимогам, на думку І. Франка, не відповідав Руський народний театр. А наступного року, у статті «Руський театр» (1893), І. Франко підкреслив значення діяльності українського театру в межах Росії для українського ж театру в підавстрійській Галичині: там, на Наддніпрянській Україні, упродовж 80-х рр. «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»⁶⁸. «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

⁶⁶ Франко І. Зібрання творів: У 50 т... – Т. 28. – С. 280.

⁶⁷ Там само. – Т. 26. – С. 280.

⁶⁸ Там само. – Т. 29. – С. 102.

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 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»⁶⁹.

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. Стечинський, К. Підвисоцький і Т. Ольховий, 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 рр. XIX ст. з метою збагачення репертуару Руського народного театру активну діяльність розгорнув І. Франко, давши такі зразки драматургії, як «Украдене щастя» (виставлена 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.

⁶⁹ *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т... – Т. 29. – С. 102.

У 90-х рр. XIX ст. до трупи Руського народного театру прийшла талановита молодь, діяльність якої стала визначальною для перших десятиліть XX ст.: 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), надалі – названі вище управителі театру – А. Стечинський, М. Ольшанський, Л. Лопатинський, Ю. Касиненко, Т. Гембицький, а поряд з ними з 1898 р. ще і Й. Стадник.

Репертуар театру наприкінці 90-х рр. збагатився виставами п'єс «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» та «Чумаки» І. Тобілевича, «Нахмарило» і «Ясні зорі» Б. Грінченка, з 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 Геншель» Г. Гауптмана, «Честь» Г. Зудермана.

Не маючи власного приміщення, театр, крім періодичних виступів у Львові, об'їжджав усі окружні 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. І. Крашевським), «З любові» Г. Мозера, оперета «Ямарі» К. Целлера та великий концерт. Краківська публіка і театральна критика добре сприйняли ці вистави, про що свідчить тогочасна періодична преса: «Ми щиро вдячні українській трупі за те, що вона завітала до нас у гості і познайомила нас зі своїм театром, музикою і характером гри, який, безперечно, стоїть з усіма свої-

ми особливостями на високому мистецькому рівні», – писала краківська газета⁷⁰.

Українські наддніпрянські трупи, неодноразово гастролюючи у Конгресовій Польщі, знайомили зі своїм мистецтвом глядачів тієї частини Польщі, яка входила до складу Російської імперії. Руський народний театр виконував цю місію у Галичині, де жило також польське населення, і в Кракові, тобто у 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 театрального процесу, його цілісність, яка здобула остаточне утвердження у XX ст.

⁷⁰ Nowa reforma. – 1900. – 16 Maja. – N. 111.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК¹

- А. Щ. *див.* Щербаківський Д.
 Аблесимов О. 118
 Аведиков Л. 203
 Адасовська М. *див.* Заньковецька М. К.
 Айзенбергер І. 258
 Айталеви́ч І. *див.* Вітошинський І.
 Аксаков С. 154
 Александров В. 245, 247, 249, 277, 278, 284
 Александрова Л. 245
 Александров-Колупанов А. П. 246
 Алексей Михайлович *див.* Олексій Михайлович, російський імператор
 Алексеев О. (Алексеев А. А.) 153
 Алексеева 270
 Алексеев І. 4
 Альшер М. 227
 Андраш Ф. 121
 Андреєвич Д. 76
 Андрій, апостол 100
 Анісе-Буржуа А. 216, 220
 Ансом Л. 137
 Антонович В. 102
 Антонович Д. 9–11, 25, 31, 32, 39, 44, 47, 75, 80, 101, 102, 196, 268, 322, 323
 Анценгрубер Л. 263
 Анчиць В. 219
 Аріосто Лодовіко 63
 Арістотель 96
 Аркас М. 305
 Артемовський С. (Артемовский С.) *див.* Гулак-Артемовський С.
 Арто 35
 Афанасьєв О. (Афанасьев А. Н.) 157
 Ашкаренко Г. 270, 273–278, 303
 Б-ич О. *див.* О. Б-ич
 Бажанський П. 263, 331
 Базаров *див.* Михайловський
 Байяр Ж. (Байяр Ж.-Ф.-А.) 185, 217, 221, 226
 Баканурський А. (Баканурский А.) 39, 52
 Балуцький М. 330
 Баран С. 178
 Баранович Л. 79, 88, 91
 Барвіненко С. 176
 Барвінський О. 328
 Баримов А. (Барымов А., Римов, Рымов) 158–160
 Барсов П. 134

¹ До іменного покажчика включено імена реальних осіб (окрім імен персонажів літературних творів та імен біблійних осіб, напр. *Христос, Юда*), а також утворені від власних імен ад'єктивні форми (*шевченківський*), за винятком тих випадків, коли ім'я є складовою назви установи чи організації (*Львівський національний університет імені Івана Франка*). В іменному покажчику справжнє прізвище автора, його псевдоніми і криптоніми зв'язуються перехресними посиланнями.

- Барцицький А. 13
Бачинська Т. (Лютомська) 186, 214, 233, 270
Бачинський А. 170
Бачинський Омелян (Еміль) 213–219, 221, 228, 229, 231–233, 255–257, 327
Бачинські О. і Т., подружжя 198, 214, 216, 227, 232
Безбрежний В. *див.* Потапенко В.
Безродецька 206
Белецкий А. *див.* Білецький О.
Белинский В. Г. *див.* Белінський В.
Белкин А. А. 61
Бергер Ф. 250
Беринда Л. 75
Беринда П. 74, 75, 76
Берк П. 7
Берков П. Н. 116
Бернар Сара 292
Белінський В. (Белинский В. Г.) 152
Бицын Н. *див.* Павлов Н. М.
Біберович І. 258, 327, 328, 330, 331
Біберовичева І. (Ляновська І.) 258, 263, 328
Білецький О. (Белецкий А.) 51, 74, 80
Білецький-Носенко П. 147
Білиловський Ц. 253
Білогородський 182
Білозерський М. 158
Блок М. 7
Бобошко Ю. 3, 39
Богдан А. 218
Богданов П. 250
Богдашевський Ю. 6
Богослов Г. (Богослов-Назіанзин Г.) 76
Богуславський В. 120, 121
Бойко-Блохин Ю. 51
Бондаренко В. 298
Бораківський Г. 330
Борисов 270
Борисоглібська Г. 301, 302, 309, 310
Борковський Л. *див.* Дунін-Борковський А.
Борковський Т. 185, 187, 197, 201, 205, 213
Борсук П. 200
Борченко М. 305
Боярська Є. 297, 301, 302, 313
Бразьє Н. 139
Брайловський 270
Брехт Б. 27, 35
Брізбер Е.-Л.-А. 220
Брінкен 182
Брут Х. *див.* Ганейзер Є.
Булах Н. 250
Булла Ф. (Булла Г. Ф.) 121, 164
Бурлак 279
Бутович Г. 78
Бухарський А. 118
Бучацький (Чацький) Антон (Володимир) 216, 227, 228
Бучинський М. 259
Вагилевич І. 166
Валевський М. 130
Валуєв П. 209, 210
Вальковський А. 170
Вандербурх Е.-Л. 227
Ванченко-Писанецький К. 297, 299, 303, 308, 313, 314, 320
Василенки О. та М., брати *див.* Васильєви-Десятинникові О. та М., брати
Василенко В. 305
Василенко М. *див.* Васильєв-Десятинников М.
Василенко О. *див.* Васильєв-Десятинников О.
Василенко-Десятинников М. *див.* Васильєв-Десятинников М.
Василенко-Десятинников О. *див.* Васильєв-Десятинников О.
Васильєв С. *див.* Флеров С.

- Васильєв-Десятинников М. (Василенко М., Василенко-Десятинников М.) 277, 313
Васильєв-Десятинников О. (Василенко О., Василенко-Десятинников О.) 277, 313
Васильєви-Десятинникові О. та М. (Василенки О. та М.), брати 277
Васильєв-Святошенко М. 286, 297, 305, 308, 313
Васильківський П. 309
Васильчиков І. 184, 185, 197
Васильчикова К. 195, 197
Вахнянин Н. 256
Вашенко-Захарченко А. 180, 181, 203, 216, 240, 248
Величко Є. 302
Величко С. 95, 114, 115
Вельсовський А. 175, 181, 215, 249, 278, 306
Вербицький М. 168, 217, 219, 226, 328
Вергілій 132
Верстовський О. 153
Верьовкін М. 118
Веселовський О. 17, 29, 30
Виноградова 243
Витвицький М. 313
Виходцев Г. 269, 277
Вишенський І. 57, 71
Вів'єн А. 305
Вієльгорський М. 130
Вільяр Т. Ф. 218
Вірина О. 277, 279, 297, 302
Вітгенштайн 39
Вітошинський А. 218, 227, 228, 256
Вітошинський І. (Айталеви́ч І.) 168, 216
Владислав, королеви́ч 75
Вовчок Марко (Маркови́ч М.) 149, 191
Возняк М. 9, 13, 21, 28, 29, 39, 46, 47, 51, 74, 80, 102
Войцехівська А. 302, 309
Волицька І.В. 51, 54, 59, 60
Волков А. 119
Волков Ф. 115
Волкова Н. 297
Волкович Й. 77
Володимир Святослави́ч, князь 100
Волошин І. 51, 61, 322
Вольтер 119, 130
Ворников А. 203
Воробкевич І. 256, 262, 263, 328
Вороний М. 25, 39, 323
Вучина І. 242
Г. 129
Габель С. 250
Гаватови́ч Я. *див.* Гаватови́ч Я.
Гаврилов 204
Гаврилова Л. 118
Гаврилова М. *див.* Тобі́леви́ч Миха́лина
Карпівна
Гаєвський Г. 313
Гайдамака (Вертепов) Д. 302, 313
Гайдебуров П. 289
Галицький К. 313
Галясевич Я. 286, 327, 334
Ганейзер Є. (Брут Х.) 284
Гарбузюк М. 37, 48
Гаріш Й. 327
Гауптман Г. 334
Гедеонов О. 153, 176
Гейбови́ч 188
Гейнч К. 147
Гембицький Т. 198, 255, 327, 328, 333, 334
Геррманн М. 8, 17, 30, 31
Гете Й. 294, 321
Геттерсдорф Ф. А. 121
Гільфердінг Й. 121
Гішар Ж.-Ф. 133
Глазу́ненко С. 302, 313
Глібов Л. 198, 200, 201

- Глібова П. 200
Глоба М. 302
Гоголь В. *див.* Гоголь-Яновський В.
Гоголь М. В. (Гоголь Н. В.) 131, 139, 149, 150, 154, 156–159, 163, 202, 217, 235, 241, 260, 263, 282, 284, 299, 302, 303, 309, 330
Гоголь-Яновський В. 131, 139, 163, 193, 202
Голембйовський О. 215
Голіцин М., князь 131
Голіцин С., князь 120, 131
Головацький Я. 166
Голота В. 13
Голубковський 203, 204
Голуховський А., граф 230
Гольдоні К. 144, 330
Гончарова 183
Гординський Я. 101
Гордон 95
Горка Л. 96, 100, 101
Городенський М. 134
Грессер П. 285, 287
Грибоедов О. 156
Григор'єв П. 179, 260
Григорієвич Г. *див.* Цеглинський Г.
Григорович І. 334
Гриневецький І. 258, 259, 262–264, 327, 328, 330, 331, 333
Гриц Т. С. 150, 153
Грицай В. 280, 297, 300, 302, 306, 313
Грицай М. С. 75
Грінченко Б. 303, 304, 334
Гроза А. 187
Гротенко М. 298
Гудзій М. К. 82
Гулак-Артемівський С. (Артемівський) 175–179, 190, 194, 195, 210, 228, 243, 283, 298, 308, 327, 331
Гулякіна Є. 4
Гуневич І. 258
Гушалевич І. 219, 259, 283, 328
Гаватович Я. (Гаватович Я.) 81– 83
Галаган Г. 113
Галаган П. 271
Галагани Г. і К., подружжя 200
Галагани, родина 131
Ге Г. М. (Лядава Г.) 245
Давимука С. 4
Дамсе Ю. 185
Данилевський 158
Данилович І. (Коритянський І.) 236
Данилович І., дяк 113
Дашкевич М. (Дашкевич Н. П.) 28, 29, 46, 136
Дворниченко І. 297, 313
Дей О. І. 56
Делайрак Н. 220
Деннері А.-Ф. 219, 232
Денойє Ш.-Л.-Ф. 227
Дерев'янкін О. 204
Деркач 240
Деркач Г. 313
Дзик М. 79
Димет М. 256
Діброва В. 25
Дідицький Б. 221
Діль Й. 263
Дітковська С. (Тобілевич С.) 203, 281, 285, 286, 309
Дмитревський І. 119
Дмитренко Д. 13, 145, 149, 159, 162, 175, 183, 185, 187, 200, 202, 203, 215, 217, 243, 248, 278, 306
Довгалевський М. 96, 98, 103
Долле В. (Долле В.-Ж.-Ф.) 152
Домбровський Т. 147, 155, 162, 175, 187
Домжив-Люткович П. 76
Донаті О. 69

- Дондуков-Корсаков О. 268, 271, 272
Доніцетті Г. 217
Дорошенко Іван 187
Дорошенко Ілля 191, 200
Драгоманов М. 21, 70, 102, 202, 268
Драк А. 39, 323–325
Дрейсіг І. 142, 149, 162, 188
Дрентельн О. 281, 282, 301, 306
Дріон 183
Дружинін 270
Дубовецький 204
Дубровинський М. 203
Дунаєв 270
Дунін-Борковський А., граф, (Борковський Л.) 223–225
Дурдуківський В. 322
Дурново І. М. 253
Духнович О. 170, 171, 234, 235
Душинський М. *див.* Коралевич М.
Дюбуа Ж.-Б. 135
Дювер А. 226
Дювер'є Ш. 221
Дюков М. 276
Дюмануар Ф. (Дюмануар Ф.-Ф.) 216, 219, 220, 232
Дюпор Н. 226
- Евріпід 76
Енгельгардт 183, 184
Енгельгардт В. 183
Еркман–Шатріан 310
Ерчії В. 110
Есхіл 76, 96
- Євфиміан, сенатор 93
Єлизавета Петрівна, російська імператриця 102, 110, 115, 116
Єлизавета Федорівна, російська імператриця 288
Єрмолов М. 255
Єрмолова М. 255
Єрохін 143, 155, 158
Єфремов С. 10, 136, 322
- Жаркова Н. 275, 277, 278
Жевуський В. 120, 129
Желеховський Ю. 168
Желиборський Г. 73
Желиборський А. 78
Жем Е. 217
Живокіні В. 255
Жмійовський А. *див.* Змієвський А.
Жукова 246
Жулінський Л. О. 204
Жураховський Д. 141–143, 156, 162, 203, 206
- Заборовський Р. 99
Загорський І. В. 285, 305, 313
Загорський І. О. 301, 302
Задерака О. 181
Зайц Й. 327
Закржевська В. 233
Заньковецька М. К. (Адасовська М., за чоловіком – Хлистова М., Заньковецька М. К.) 12, 277–279, 283, 285, 286, 288, 291–294, 296, 301, 302, 305–309, 312–314, 316, 317, 319–322
Запаско Я. 74, 105
Запольська Г. 334
Зарницька Є. 301, 313
Засимович 184, 185
Затиркевич-Карпинська Г. 280, 285, 288, 301, 305, 312, 322
Захаренко В. 302, 303, 308, 313
Захарченко Й. 313
Звіржинський О. 227, 228
Зеленецький К. П. 156
Зелінський К. 140, 142, 162, 243
Земка Т. 76
Зиблікевич М. 225

- Зикова Н. 297
Зиморович Б. 57
Зініна О. 297
Зінов'єв Л. 297
Зленко Г. 13
Змієвський А. (Жмійовський А.) 127, 140, 149
Зотов Р. 176, 177, 183
Зубович Д. 162, 183
Зубров П. 119
Зудерман Г. 334
Зуппе Ф. 226, 227
- Ів. К. 194, 220
Іваненко С. 275
Іваницький 117
Івановський 256
Ігнат'єв Н. 272–274, 282
Ігнат'єв О. 301, 306
Ігнат'єва С. 306
Ієвлевич І. 105
Ізопольський Е. (Izopolski E.) 16, 19, 20, 22, 42, 45, 48, 83, 84, 111, 112
Ізотов Д. П. 252, 253, 262
Ільницький В. 256, 328
Ільяшенко 268
Ісаєвич Я. 48, 74, 105
Іфланд А. 128
- Йоасаф, патріарх 107
Йосипенко М. 242
Йосиф II, цар 164
- Кабрієль 245
Казимиров О. 3, 114, 201
Калиновський Ю. (Калиновський О.) 133, 134
Кальдерон 259
Камінський Я.-Н. 127, 128, 133, 141, 164, 165
Капнист В. В. 119
- Карат'єєв А. 155
Каратигін П. 182
Карпенки Г. і С., брати 148, 181
Карпенко Г. 146, 148, 181
Карпенко П. 285, 301, 302, 305
Карпенко С. (Паливода С., Паливода-Карпенко С.) 146, 148, 181, 220, 228
Карпенко-Карий І. К. (Тобілевич І. К., Карпенко-Карый И.) 12, 193, 202–207, 251, 269, 278, 280, 286, 292, 294, 295, 298, 302, 304, 305, 307, 309, 310–313, 318–322, 324, 330, 334
Карпінський А. 258
Касиненко Ю. 280, 297, 299, 313, 333, 334
Касте Н. 133
Катерина II, російська імператриця 19, 127
Кауфман Л. С. 177
Каханов М. 271
Кахнікевич В. (Лукасевич В.) 216, 217, 227, 228, 232, 233
Квітка Г. *див.* Квітка-Основ'яненко Г.
Квітка Л. 280, 285, 309
Квітка-Основ'яненко Г. 12, 29, 117, 119, 131, 133, 134, 138, 142–146, 149, 150, 153, 161–163, 167, 175, 182, 184–186, 197, 199, 202, 203, 204, 215, 217, 242, 243, 248, 249, 258, 259, 269, 278, 307, 329, 343, 346
Квітки, родина 131
Кельсієв В. 231
Кернер Т. 141
Керцеллі 118
Кивайголова І. *див.* Рудченко І.
Кисіль О. 9–11, 13, 31, 39, 45, 47, 51, 75, 80, 83, 322
Кіцький В. 74
Кічман А. 258
Клековкін О. 3–5
Клервіль Л. Ф. 217

- Климович К. 216, 219, 221, 227
Клітовська Т. 218, 227, 228
Клушин 205, 211
Княжнін Я. 118, 119, 176
Кобилянський Л. 250
Коблянський С. (Стефанів) 216
Ковальський В. 168
Коженювський А. 186
Коженювський Т.-Ю.-К. (Конрад Джо-
зеф) 186, 216, 217, 226, 259
Коженювський Ю. *див.* Коженюв-
ський Т.-Ю.-К.
Козак Б. М. 4, 10
Козачинський (Михайло) Мануїл (Коза-
чинскиї (Михаил) Мануил) 102, 110
Козлов І. 217
Козловська Б. 285, 302, 305
Коломенський К. *див.* Міхневич В.
Колосова В. П. 73
Кольчевський М. 200
Кольчицькі 204
Конашевич-Сагайдачний П. 75, 328
Кониський Г. 96, 100, 103, 132
Кониський О. 191, 199, 204, 223, 318
Коні Ф. 182, 183
Конрад Джозеф *див.* Коженювський
Т.-Ю.-К.
Константинов Т. 119, 127
Контецькі А. і М., сестри 216
Концевич О. 227, 228
Коралевич М. (Душинський М.) 256,
258, 259, 262, 264
Коритнянський І. *див.* Данилович І.
Корнієнко А. П. 204
Корнієнко Н. 6
Корсаков А. 135, 142
Косов (Косів) Сильвестр, митрополит
91
Косовська Г. 258
Косовцов В. 198
Костка С. 104
Костомаров М. 147, 193, 194, 231, 328
Костюк Ю. Г. 13, 48, 255
Костянтин, російський імператор 93
Костянтинович Д. *див.* Мороз Д.
Котляревський І. (Котляревский И. П.)
13, 32, 47, 132, 134–143, 145, 146, 149,
160–163, 167, 168, 175, 176, 182–185,
191, 193, 202–204, 214, 215, 243, 248,
258, 259, 269, 284, 307, 309, 329
Котляров П. 13, 145
Коцебу А. 128, 168, 216, 218, 226, 235
Кошиць О. 322
Кравченко 270
Кравченко А. 162, 183
Крамаренко 270
Красильников О. 3
Крашевський Ю.-І. 186
Крекотень В. І. 73, 88, 91
Крилов І. 120, 131
Кримський А. (Крымский А.) 30, 47
Крип'якевич І. 47
Кропивницький М. Л. (Кропивницкий
М. Л.) 12, 24, 25, 32, 46, 198, 202–206,
208, 239–249, 251–254, 259–262, 264,
269, 270, 273–290, 292–314, 317, 318,
321, 322, 324, 326, 329, 330
Куликов М. 226
Куліш П. А. (Кулиш П.) 140, 146, 149,
177, 178, 180, 181, 193, 194, 253
Курбас Л. 10, 13, 35, 323
Курбаси *див.* Яновичі
Курочкін О. 51–54
Курпінський К. 185
Кухаренко Я. 145, 163, 164, 193, 204,
205, 243, 249, 278, 279, 309, 310
Кучер А. 8, 32
Кучерова 188
Л. А. 208
Лабінський М. Г. 10
Лабіш Е. 226, 327

- Лаборський *див.* Лихварчик М.
Лаврівська О. 270, 277
Лаврівський І. 219
Лаврівський Ю. 211–214, 219, 224, 228, 229, 231
Ламанський В. 231
Ламбер-Тібу П.-А.-О. 217
Лашко (Лашков) 240
Лашевський В. 99
Лебедев Н. (Морської М.) 289
Лебединцев П. 222
Лебединцев Ф. (Лебединцев Ф. Г.) 222, 223, 231
Левицький Орест 250
Левицький Остап 218, 219, 227
Левицький Ф. 301
Левшин В. 133
Лекок К. 330
Лемке М. К. 209
Ленкавський О. 140
Ленська О. 277
Ленський Д. 260
Лентовський М. 245
Леонова Д. 191, 195
Линдфорс *див.* Старицький М.
Липська Л. 250
Лисенко М. В. (Лысенко Н. В.) 12, 29, 201, 202, 245, 249–251, 253, 254, 260, 268, 279, 284, 298, 305, 306, 309, 310, 322, 327, 329, 331
Лисенко О. 249, 250, 253
Литвинович С., митрополит 222
Лихварчик М. (Лаборський) 171
Ліврі Ш. де 218
Лідер Д. 19
Лікофрон 76
Ліндфорс М. 249, 288
Ліндфорс М. і С., сестри 249, 250
Ліндфорс С. 249
Ліницька Л. 297, 301, 309
Лінська-Неметті В. 286, 287
Лобисевич О. (Лобисевич А. К.) 132
Лобода В. 199
Лобойко К. 218
Лодовіко Аріосто *див.* Арісто Лодовіко
Лозинський *див.* Рафальський Г.
Лозинський Й. 166
Лозовський Д. *див.* Свенціцький П.
Лопатинська Ф. 334
Лопатинський Л. 333, 334
Лорис-Меліков М., граф 267, 268, 270, 272, 274
Лотоцький О. 199, 269, 322, 323
Лужницький Г. 13, 32, 34, 39, 47, 51, 59
Лукасевич В. *див.* Кахникевич В.
Лукашевич 197
Лупул В. 111
Лучицька К. 13, 307
Лучицький Л. 313
Львов А. 249
Любомирський М.-Є., князь 129
Людкевич А. 258, 259, 264
Людкевичі А. і М., подружжя 328
Лютомська Т. *див.* Бачинська Т.
Лютомський 240
Лютостанський П. 185, 187, 197, 216, 240, 248
Лядава Г. *див.* Ге Г. М.
Лядовий 179
Ляйтнер А. 167, 169
Ляндвер Й. 191, 200
Ляновська І. *див.* Біберовичева І.
Лясковський К. 258, 264, 328
Ляскоронський С. 99

Мазепа І. 100, 114, 115
Макарова-Неслова Н. 117
Максимович А. 277, 285, 288, 301, 305
Максимович Ф. 116
Малала І. 61
Малина В. 310
Мальцевич І. 109, 110

- Мамонтов Я. 25, 39
Манжоса І. 141
Маньківська М. 280, 297, 302, 313
Манько Л. 277, 297–299, 301, 302, 308, 313, 334
Марк-Мішель 226
Марков І. 297
Маркова О. 277, 285, 288
Маркович М. *див.* Вовчок Марко
Маркович О. 191, 200
Маркович Я. 116, 117
Марковичі О. та М., подружжя 191
Марковський С. М. 83, 109, 113
Марковський Л. 249
Мартинов О. 160, 161, 179
Мартінова 246
Марченко В. 302
Масен Я. 69
Маслов С. 46
Маслович В. 133
Матвєєв А. 250
Матусин О. 313
Матюк В. 262, 263
Махновець А. Є. 80
Медведєв П. 275
Межевич В. 150
Меженко Ю. 13, 270
Мезер 253
Мейерхольд 35
Меленський А. 127
Меллерова З. 334
Мельвіль 221
Мензенкамф 195
Менсдорф-Пуйлі А. 214, 215
Мерль Ж.-Т. 139
Мерунович К. 219
Метеля С. 227
Метлінський С. (Онука М.) 194
Мещерський П., князь 131
Межинський Ю. 121
Мидловський І. 262, 334
Мизко М. (Мізко М., Мизко Н.) 160–162, 192
Микола І, російський імператор 155, 179
Микола Миколайович, російський імператор 194
Миколаєнко Ю. 328
Миллер А. І. 209, 252
Милорадович С. І. 269
Милорадович О. М. 269
Милославський М. 196, 206, 245, 246
Мирний П. *див.* Рудченко П.
Миров-Бедюх П. 313
Мирославський К. 313
Мирославський-Винников К. 304
Миславський С. 111
Михайловський (Базаров) 239, 240
Мишанич О. 45, 48
Мізко М. *див.* Мизко М.
Мілашевський А. 186, 187
Мілевський Ю. 141, 142
Міллекер К. 330
Мінський Ю.-А. 130
Мінський Я.-К. 130
Міхневич В. (Коломенський К.) 289
Млотковська Л. (Острякова Л.) 142, 143, 162, 185
Млотковський Л. 140, 142, 143, 144, 145, 147, 155, 157, 158, 203, 206
Мнішек М.-Є. 130
Мнішек, графиня 129
Мова Д. 285, 288, 309
Мовчій М. *див.* Цисс О.
Могила П. (Mohila P.) 66, 76–78, 111
Могилянський А., митрополит 111
Мод... Шм... 216
Мозенталь С. 327
Мозер Г. 334
Моленцька О. *див.* Морельовська Ф.
Моленцький А. 218, 221, 227, 228, 232, 233, 255–257

- Молчановський Никандр (Н. М.) 120
 Мольєр (Мольєр) 116, 132, 144, 156, 168, 198, 263
 Мордовець Д. (Мордовцев Д.) 295
 Морельовська Ф. (Моленцька О.) 227, 228, 232, 233, 255
 Моркові І. та Д., графи 241, 245
 Мороз Д. (Костянтинівич Д.) 195, 226, 283
 Мороз І. 313
 Мороз Л. 181
 Морський О. 130
 Морської М. *див.* Лебедєв Н.
 Москвичов Д. 118
 Мох Р. 166, 168, 216, 219
 Моцарт 18
 Мячикови Є. і С., родина 204
- Н. Б.** *див.* Павлов Н. М.
 Н. М. *див.* Молчановський Никандр
 Наврозов А. 297
 Наливайко Д. 73
 Направников 291
 Наторський Л. 258–261
 Науменко В. 268, 271
 Науменко І. 302, 313
 Наумович І. 168, 219, 225, 230
 Невестюк Я. 334
 Недобильський А. (Недобыльский А.) 197
 Немченко О. 302
 Нерсесович Д. 105
 Нестор, літописець 61
 Нечаєв 240
 Нечай 240
 Нечуй-Левицький І. 245, 283
 Нижанківський А. 334
 Нижанківський Ю. 216, 227, 228, 232
 Николаєв Н. І. 184, 196
 Николєв М. 118
 Никон, патріарх 107
- Нікітін П. 205
 Нікуліна Н. 255
 Ніс С. 200
 Ніщинський П. І. 244, 251, 331
 Новицький 206
 Новицький В. 250
 Новицький П. 204
 Ноде К. 297
 Нордега І. (Стеценко І.) 193, 247
- О. Б-ич** 221
 О'Коннор М. 250
 Ободовський П. 249
 Огоновський О. 226, 328
 Одровонж-Мигалєвич І. 110
 Ож'є Г. 227
 Озаркевич І. 167, 169
 Окснер О. 297
 Олдрідж А. 206
 Олександр III, російський імператор 272–274, 287, 317
 Олександр II, російський імператор 179, 252, 267, 268, 272
 Олексенко 270
 Олексієнко О. 302
 Олексій Михайлович, російський імператор (Алексей Михайлович) 91, 105–108
 Олесницький Є. 330
 Ольховий Т. 333
 Ольшанський М. 328, 333, 334
 Онука М. *див.* Метлинський С.
 Орлик У. 297
 Орлова П. 179
 Осиповичі О. та А., подружжя 328
 Осовський Г. 208
 Островерхий 206, 207
 Островський О. 147, 199, 204, 241, 259, 263, 294, 299, 330
 Острозький О. 73
 Острякова Л. *див.* Млотковська Л.
 Оффенбах Ж. 227, 330

- Павло І, російський імператор 127
Павлов Н. М. (Н. Б., Бицын Н.) 255
Падлевська Л. 258, 259
Паливода Г. 200
Паливода С. *див.* Карпенко С.
Паливода-Карпенко С. *див.* Карпенко С.
Пальчинський А. 276, 277
Панкович С. 236
Партицький О. 256
Паумгартен Ф. 218
Пашкевич В. 118
Пекарський Я. 197
Переверзева А. 285, 305
Перетц В. 9, 11, 13, 17, 20, 21, 26, 39, 43, 45, 46
Переходовець О. *див.* Кониський О.
Перро Ш. 133
Петі Поль 152
Петренко (Петренков) 240
Петро І, російський імператор 115
Петро ІІ, російський імператор 110
Петров М. (Петров Н., Петров Н. І.) 28, 29, 32, 46, 74, 102, 132
Петров О. 141
Петровський В. 186, 213
Петровський-Ситнянович Симеон (Самуїл) (Полоцький С., Полоцкий С.) 105–108
Петрушевич С. 166
Пивинська О. 305
Пилипчук Р. 3–27, 33–48, 72, 211
Пильчиков Д. 199
Писаревський С. (Шерепер'я С.) 145, 167, 185
Писемський О. 308
Пиунова-Шмидтгоф Е. Б. 189
Підвисоцький К. 297, 333, 334
Підвисоцький С. 328
Підвисоцькі К. та Е., подружжя 328
Піду Л.-М. 104, 105
Піон М. 182, 183, 185
Піскун І. 39
Пиунова К. 189, 190
Плавт (Плавий) 69, 96, 132
Планкетт Р. 330
Плошевський В. 258, 263
Плошевський В.-К. 328
Побєдоносцев К. 272
Погодін 270
Погребняк Ф. 7, 44
Пожаковський Ієронім (Іван) 216
Позняченко. К. 305
Поліщук О. 333
Половцов А. 268, 271, 272
Полоцкий К. 106
Полоцький (Полоцкий) С. *див.* Петровський-Ситнянович С.
Полтавцев П. 116
Полумеркович С. 76
Поль Петі 152
Полякова Ю. Ю. 10
Полянська О. 285, 305
Полянський М. 217, 256
Полянський Т., єпископ 222
Пономаренко М. 302, 313
Понтан Я. 69
Понятовський С. А., король 130
Попович М. 235, 236
Попович-Гученський П. 88
Портогаллі М.-А. 118
Португалов Й. 313
Потапенко В. (Безбрежний В.) 298, 313
Потехін О. 299, 330
Потоцький А., граф 223, 225
Потоцький Б., граф 191
Потоцький Станіслав-Щенний 120, 127, 130
Потоцький Францішек-Салезій 129
Почаський С. 78, 111
Преторський К. 116
Прокопович Ф. 96, 100, 101
Пушкін О. 255, 284

Пчілка О. 251, 253, 254, 299

Радзивіл М-Х. 74

Радишевський Р. 16, 45

Раїч Й. 110

Райський І. 305

Ратмирова О. 305, 313

Раупах Г. 118

Рафальський Г. (Лозинський) 302

Ревуцький В. 13

Рекановський П. 140, 162, 182

Решетников Г. 309

Резанов В. (Резанов В.) 17, 20, 21, 39, 73, 74, 93–96, 98, 100, 110

Рєпнін М. 134

Рибаков 188

Рильський М. 322

Римов *див.* Баримов А.

Ріпаєв А. 227

Рішельє А.-Е., Плессі, дн. 128

Рогоза М. 22, 72

Розмазовський *див.* Юрчакевич М.

Розсудов-Кулябко В. 297

Розумовський К. 116, 134

Романович М. 258, 259, 264

Романович Т. 232, 233, 256, 258–260, 262–264

Ромашкевич П. 193

Ростовський Д. *див.* Туптало Д.

Рубчак І. 334, (367)

Рубчакова К. 334, (351)

Рубчановський С. 110

Руданський С. 198

Руднев Ф. 226

Рудченко І. (Кивайголова І.) 200

Рудченко П. (Мирний П.) 198, 298, 308, 310, 330

Рулін П. 9, 13, 17, 20, 25, 30, 31, 33, 39, 47, 322

Русов О. 196, 250, 254

Руссо Ж.-Ж. 117

Рутницький 197

Рутський Й. В., митрополит 75

Рымов *див.* Баримов А.

Сабов К. 235, 236

Савченко Ф. 252

Сагайдачний *див.* Конашевич-Сагайдачний П.

Садовська М. К. (за чоловіком – Садовська-Барілотті М. К., Тобілевич Марія Карпівна) 280, 283, 285, 309

Садовський М. К. (Тобілевич Микола Карпович) 9, 10, 12, 44, 273–278, 285–288, 294, 296–298, 300–302, 305–309, 311–314, 321, 322, 324

Садовський П. 255

Сазонова Л. И. 92, 93

Сакович І. 75

Сакович К. 75

Саксаганський П. К. (Тобілевич Панас Карпович, Саксаганський А.) 12, 280, 285, 288, 294, 296, 298, 302, 305, 307, 309–314, 319, 320, 322, 324

Самійленко В. 304

Самсонов Л. 241

Сангушко, князь 130

Санковський *див.* Сероїчковський І.

Сарду В. 263, 330

Сарнецький 141

Свенціцький П. (Лозовський Д., R.N.) 198, 217, 218, 226, 228, 229

Светлов (Стоян) К. 278, 279

Свидницький А. 200

Святополк-Мирський Д. 277

Святослав, князь київський 61

Селін А. 201

Семенов П. 135, 142

Сенека 69, 96

Сен-Жорж Ж. 217

Сероїчковський І. (Санковський) 216, 219, 229

- Сечкар'ов Є. (Січкарь) 116
Симеон, цар 61
Сінкевич Д. 231
Сінкевич Т. 327
Січкарь *див.* Сечкар'ов Є.
Скалігер Ю. Ц. 69
Скарбек С., граф 165, 212–214, 230
Сковорода Г. 99
Скорбинський Й. 313
Скоропадський І. 269
Скоропадський П. 269
Скріб Е. (Скріб О.-Е.) 227, 263, 330
Скульський А. 76, 77
Слободівна М. 334
Смогожевський Я., митрополит 130
Смолинська К. 218, 227, 228
Собеські, родина 90
Соболеві І. та М. (брат і сестра) 203, 204
Соболев І. 203
Соболева М. 203
Соколов 199
Соколов А. 277
Соленик К. Т. 12, 29, 142, 143, 155, 156, 158–162, 192, 248, 322
Соловцов М. 325
Сомов О. 139
Сосницький І. 179
Софронова Л. О. (Софронова Л. А.) 121
Спринь М. 218
Спроден П. 219
Срезневський І. (Срезневский И.) 62, 136
Ставровецький К.-Т. 79
Стадник Й. 334
Станішевський Ю. 6, 39
Станкевич О. (Щепкіна О., невістка Щепкіна М., Щепкіна А. В.) 156, 157
Старикова Л. 115
Старицька-Черняхівська Л. 276, 278, 279, 304
Старицький Д. 195
Старицький М. П. (Линдфорс, Старицький М. П.) 12, 23, 46, 201, 202, 206, 245, 249–251, 253, 254, 260, 268, 275, 278–281, 283–288, 295–300, 304–314, 316, 318–322, 324, 327, 329, 330, 331
Стафієвський М. 195, 196, 197
Сташинський-другий 197
Стефанів *див.* Коблянський С.
Стефурак С. 258, 264, 328
Стефураки С. та І., подружжя 328
Стефуракова І. 258, 328
Стеценко І. *див.* Нордега І.
Стечинська Е. 328
Стечинський А. 232, 233, 255, 264, 328, 333
Стечинські А. та Е., подружжя 328
Стешенко І. (Стешенко И.) 29, 30, 32, 47
Стороженко А. 147
Стороженко З. 297
Стороженко О. 193, 202, 217, 243, 260, 269, 278, 297, 298, 306, 329
Стоян *див.* Светлов К.
Страшкевич В. 322
Стрельський 246
Стрельченков Г. 116
Строгов 240
Суворін О. (Суворин А.) 289–294, 311, 312
Судовщиков Н. 135, 142
Сулима М. М. 3, 88
Сумароков О. 118
Сумцов М. 29
Сур В. 241, 245
Суслов О. 301, 313
Суслова У. 309
Сухова-Кобилін О. 263, 306
Суходольський О. 313
Сушкевич К. 256

- Танський І. 132, 168
Тарковська Н. 207
Тарнавська 206
Тарнавський М. 206, 207
Тарновський А. 194
Тарновський Г. 302
Тарновський К. 226
Теплов В. 116
Теплов Г. 116
Теплов О. 119
Теренцій 69, 96
Тимофєєв Ф. 208
Тихонравов М. (Тихонравов Н.) 17, 29, 101
Тімасєва Г. 246, 305
Тімашев А. 252
Тобілевич І. К. *див.* Карпенко-Карий І. К.
Тобілевич Марія Карпівна *див.* Садовська М. К.
Тобілевич Микола Карпович *див.* Садовський М. К.
Тобілевич Михайло 203, 204
Тобілевич Михалина Купріянівна (Гаврилова М.) 204
Тобілевич Панас Карпович *див.* Саксганський П. К.
Тобілевич Петро 204
Тобілевич С. *див.* Дітковська С.
Тобілевичі, брати 312
Тогобочний І. 303, 308
Томон Т., де 128
Тополинський *див.* Тополя К.
Тополя К. (Тополинський) 145
Тоскані К. Й. 121
Трещаківський Л. 169, 192
Трошинський Д. 131, 139, 163
Трубецької Ю. П. 92, 93
Трусколяські А. і Т. 121
Туманенко Ф. (Туманов Ф.) 302
Туптало Д. (Ростовський Д.) 30, 88, 94, 109, 110
Турбін С. 226
Тургенєв І. 255
Уваров М. 43
Українець П. 313
Українка Леся 304
Уманов П. 116
Устиянович К. 262, 263, 328
Утчицький Ф. 105
Ф. І. К. 220
Фабіянська О. 205
Фамищын А. С. 61
Федас І. Ю. 83
Федецький К. 182, 183
Федотова Г. 255
Федченко П. М. 149
Федькович Ю. 262, 263
Феодосій, ігумен 61
Фердинанд І, австрійський імператор 165, 212
Филонов 274
Філідор Ф.-А. 133
Фіцнерівна М. 334
Флек Л. 7
Флеров С. (Васильєв С.) 295
Фомін С. 118
Фонвізін Д. 118
Фортунатов І. 128
Франко І. 7–11, 13, 16–17, 19–23, 25, 28, 29, 33, 38, 39, 41, 44–47, 71, 80, 83, 90, 104, 126, 166, 252, 320, 321, 323, 327–329, 331–333
Француз К. 298
Фраполі 128
Фредро А. 227
Хашин 246
Херасков М. 118
Хлистова М. *див.* Заньковецька М. К.
Хлібцевич Є. С. 3, 279, 289

- Хмарний І. 110
Хмельницький Б. 95, 101
Ходот-Загорська М. 201
Ходотівни, сестри 201
Хорвати В. та І. 132
Хоткевич Г. 13
- Ц**
Цвітковська О. 254
Цеглинський Г. (Григорієвич Г.) 329
Целевич Ю. 256
Целлер К. 334
Цисс О. (Мовчій М.) 195
- Ч**
Чаговець В. 13
Чарнецький С. 7, 13, 32, 39, 47, 258
Чарновська Н. 302
Чарторизький А.-К. 130
Чацький *див.* Бучацький Антон (Володимир)
Чернишов М. 241, 243, 245, 260
Чернов 270
Черняєв М. 10, 13
Черняхівський М. 297
Чертков В. 117
Чертков М. 268, 271, 272
Чижинський С. 108
Чикаленко Є. 10
Чичорський Р. 309
Чмирьов М. 254
Чубинський П. 168, 191, 200, 217, 250, 251, 268
Чургович І. 170
- Ш**
Шабельська О. 298
Шакула Ю. 297
Шаповал К. (Шохін П.) 193, 198
Шатковський О. 297
Шаховський О. 135, 136, 139, 141, 142, 149, 159, 178, 198, 243
Шашкевич В. 219
Шашкевич М. 166
- Шевченко О. 309
Шевченко Т. 15, 26, 38, 146–148, 160, 162–164, 181, 183, 189, 190, 193, 198, 205, 207, 215, 217, 219, 242, 243, 245, 249, 251, 254, 255, 259, 278, 287, 295, 305–307, 310, 329
Шевчук В. О. 82, 114, 115
Шекспір В. 128, 193, 253, 294
Шепелєв Д. 217
Шеремета А. 334
Шерепер'я С. *див.* Писаревський С.
Шиллер Ф. 156, 259, 263, 264, 294, 330
Шиловський К. 306
Ширай Д. 131
Шкловський В. 27
Шлегель А. В. 29
Шмідт Е. 8
Шмідтс В. 214
Шніцлер А. 334
Шостаківська Ю. 297, 301, 302, 313
Шохін П. *див.* Шаповал К.
Шраг І. 314, 320
Шрамченко О. 200
Шредер Л. 128
Штейн І. Ф. (Штейн Й.) 133, 134, 138, 141–144, 155, 157, 158
Штраус Й. 330
Шумський С. 154
Шумський Я. 115
- Щ**
Щепкина А. В. *див.* Станкевич О.
Щепкін М. С. (Щепкин М. С.) 12, 131, 133–135, 138, 141, 143, 147, 150–160, 175, 176, 179, 189, 190, 192, 195, 290, 300, 322
Щепкіна Олександра (дочка Щепкіна М.) 156
Щепкіна Олександра (невістка Щепкіна М.) *див.* Станкевич О.
Щербаківський Д. (А. Щ.) 112
Щербацький Г. (Щербацкий Г.) 102

Щербина І. О. 189, 190

Щербина М. 305

Юзефович М. В. 252

Юльченко-Здановська М. 305

Юнк А., фон 196

Юрчак В. 334

Юрчакевич М. (Розмазовський) 216, 227

Юшков Н. Ф. 189

Яблоновський А. 256, 263, 328

Яблочкіна О. 296

Яворський С. 100, 109

Якимович Г. 219, 226

Яковенко Н. 45

Янковський А. 184, 195, 197, 215, 217, 219, 253

Янковський-молодший Й. 186

Янович С. 333, 334

Яновичі (Курбаси) С. і В., подружжя 328

Янов-Степняк 297

Янчук М. 298, 308, 330, 334

Яременко В. В. 82

Ярошенко М. 313

Ясинський В. 100

Izopolski E. *див.* Ізопольський Е.

Komorowski J. 186, 187

Mohiła P. *див.* Могила П.

Okoń J. 70

Popłatek J. 70

R. N. *див.* Свенціцький П.

Raszewski Z. 70

ЗМІСТ

<i>Від упорядників</i>	3
<i>Олександр Клековкін. Історія театру у третьому вимірі</i>	5

Розділ І

ЗАРОДКИ ТЕАТРУ:

ІГРИ ТА ОБРЯДИ, СКОМОРОХИ, ЛІТУРГІЙНЕ ДІЙСТВО

Театральні елементи в іграх та обрядах	51
Скоморохи	61
Літургійне дійство.	64

Розділ ІІ

ТЕАТР: ТЕКСТ І ДІЙСТВО

(Кінець XVI – перша половина XVII ст.)

Шкільний і народно-містеріальний театр.	69
Шкільні декламації	71
Містерія	80
Ярмаркові вистави. Інтермедії. Фарс	80
Вертеп	83

Розділ ІІІ

ТЕАТР В УКРАЇНІ

(Друга половина XVII – XVIII ст.)

Декламації і діалоги	87
Шкільна драма.	92

Інтермедії	102
Іншомовна драма в Україні	104
Вплив українського шкільного театру на становлення білоруського, російського, сербського і молдавського театрів. . .	105
Вертеп	111
Балаган	113
Спроба створення гетьманського придворного театру	114
Російський театр в Україні.	116
Польський і австрійський німецькомовний театр в Україні.	120

Розділ IV

ПОЧАТКИ НОВОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ – ПРОФЕСІОНАЛЬНОГО Й АМАТОРСЬКОГО

(Перша половина XIX ст.)

Російські й польські професіональні трупи і палацово- поміщицькі театри на Лівобережній і Правобережній Україні . .	125
Російсько-українські та польсько-російсько-українські професіональні трупи. Українські вистави на сценах імператорських театрів у Москві та Петербурзі.	
Виникнення українського професіонального театру.	136
Аматорський театр на західноукраїнських землях	164

Розділ V

НА ШЛЯХУ ДО ОКРЕМОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОФЕСІОНАЛЬНОЇ ТРУПИ

(50–60-ті роки XIX ст.)

Український професіональний і аматорський театр у межах Російської імперії.	175
Театр на західноукраїнських землях. Створення одномовного професіонального театру – Руського народного театру	211
Аматорський театр на Закарпатті	234

Розділ VI

ЕПОХА АДМІНІСТРАТИВНОЇ ЗАБОРОНИ, АБО ПІД ЗНАКОМ ЕМСЬКОГО АКТА (70-ті роки XIX ст.)

Український професіональний і аматорський театр на східноукраїнських землях	239
Український професіональний театр на західноукраїнських землях	255

Розділ VII

ЗОЛОТА ДОБА УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ (80–90-ті роки XIX ст.)

Український театр у межах Російської імперії	267
Театр на західноукраїнських землях	327
Іменний показчик	337

Наукове видання

Ростислав ПИЛИПЧУК

**ІСТОРІЯ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
(Від витоків до кінця XIX ст.)**

Ідея видання, керівник проекту:
академік НАМ України, професор **Богдан Козак**

Вступна стаття:
доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМ України,
професор **Олександр Клековкін**

Упорядкування, підготовка текстів до друку:
кандидат філологічних наук **Мирослава Циганик,**
Роман Лаврентій

Іменний покажчик
Ірина Патрон

Дизайн та верстка
Інна Шкльода

Формат 60×84 $\frac{1}{16}$,
Друк офсетний. Папір офсетний.
Фіз. друк. арк. 24,25. Умовн. друк. арк. 26.