

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ІМЕНІ
НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ЛАРИСИ ХОРОЛЕЦЬ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

«Роль етноконсолідуючої діяльності театральної труп М. Л. Кропивницького у збереженні традицій української нації»

Виконала студентка II курсу магістратури
групи МСМ-11-20з,
спеціальності 026
«Сценічне мистецтво»
Шкуропата Вікторія Анатоліївна

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, доцент
кафедри режисури та акторської
майстерності імені народної артистки
України Лариси Хоралець,
Ян Ірина Миколаївна

Рецензент: кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного
мистецтва естради КЗВО КОР
«Академія мистецтв імені П. Чубинського»
Овсянніков Вячеслав Георгійович

Допустити до захисту
протокол засідання кафедри
№ ____ від _____
Завідувач кафедри режисури
та акторської майстерності
_____ проф. Гирич В. С.

Київ–2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.....	6
1.1 Генеза та становлення українського театру кінця XVIII – першої половини XIX століття.....	6
1.2 Роль фольклорної спадщини українців у формуванні націєтворчих засад діяльності українського театру	11
1.3 Націєтворча та етноконсолідуюча діяльність засновника першої української професійної трупи Марка Кропивницького.....	17
РОЗДІЛ 2. ЕТНОКОНСОЛІДУЮЧІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ТРУПИ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО У КОНТЕКСТІ СПІЛЬНОНАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ.....	22
2.1 Ідейно-естетичні засади діяльності першої української професійної трупи	22
2.2 Соціокультурний та націєтворчий контекст становлення української драматургії	31
2.3 Націєтворча сутність та специфіка режисури Марка Кропивницького	35
РОЗДІЛ 3. РОЛЬ ЕТНОКОНСОЛІДУЮЧОЇ, ТВОРЧОЇ, ХУДОЖНЬО- ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТРУПИ М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО У ЗБЕРЕЖЕННІ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ.....	40
3.1 Художньо-просвітницький та творчий аспект діяльності театральної трупи М. Л. Кропивницького.....	40
3.2 Етноконсолідуючі засади репертуару української театральної трупи	46
3.3 Зміст і напрями етноконсолідуючої гастрольної, художньо-естетичної, просвітницької діяльності української театральної трупи М. Л. Кропивницького	51
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62
ДОДАТКИ.....	69

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасному процесі націєтворення, в умовах збереження національних традицій актуалізуються питання вивчення національної театральної спадщини. Українське театральне мистецтво є яскравим феноменом української культури, джерелом збереження національних традицій, національних духовних цінностей.

Український театр з періоду свого професійного становлення в умовах надмірної колонізації національної культури в Російській імперії виборював своє право на існування, сталий розвиток, сповідував національні культурні цінності серед широких поліетнічних верств населення. Українські вистави у той час репрезентували українську націю, ментальність, автентичність історико-культурних традицій та сприяли усвідомленню етнокультурної ідентичності.

Питанням вивчення історичного процесу становлення українського театального мистецтва присвячені праці Д. Антоновича, М. Возняка, В. Василька, Р. Пилипчука, М. Черкашиної-Губаренко, Б. Романицького та ін. Специфіки режисерської та акторської майстерності театральної трупи М. Л. Кропивницького присвячено праці І. Мар'яненко, А. Новикова, І. Піскуна, Ю. Смолича, К. Соколовської, Ю. Станішевського та ін.

Таким чином, незважаючи на потужний доробок українських вчених, недостатньо висвітленими залишаються питання дослідження етноконсолідуючих, націєтворчих аспектів діяльності трупи М. Л. Кропивницького та її ролі у процесі творення нації. Це й обумовило вибір магістранткою теми дослідження **«Роль етноконсолідуючої діяльності театральної трупи М. Л. Кропивницького у збереженні традицій української нації»**.

Мета дослідження полягає у виявленні етноконсолідуючої ролі художньо-просвітницької, гастрольної діяльності театральної трупи М. Л. Кропивницького в контексті тогочасних історико-культурних процесів.

Відповідно до означеної мети передбачено виконання наступних **завдань**:

- з'ясувати історико-культурні передумови заснування театральної трупи М. Л. Кропивницького;
- розглянути суспільно-історичні умови та їх вплив на формування етнозахисних засад театральної діяльності української трупи;
- розкрити соціокультурний та націєтворчий контекст становлення української драматургії у процесі спільнонаціонального культуротворення;
- проаналізувати специфіку режисури Марка Кропивницького, її націєтворчі особливості;
- виявити етноконсолідуючі засади репертуару української театральної трупи;
- проаналізувати зміст і напрями етноконсолідуючої гастрольної, художньо-естетичної, просвітницької діяльності української трупи М. Кропивницького у збереженні національної ідентичності.

Об'єктом дослідження є націєтворча діяльність театральної трупи М. Л. Кропивницького у структурі суспільно-історичних процесів останньої третини XIX ст.

Предметом дослідження обрано етноконсолідуючу діяльність трупи М. Л. Кропивницького у процесі формування національної ідентичності в останній третині XIX ст.

Методологія дослідження визначається предметом та метою дипломної роботи. В процесі опрацювання проблематики були залучені методи наукового аналізу, порівняння, а також узагальнення. Системний метод був використаний для дослідження мистецтвознавчого аспекту проблеми. При аналізі історичних аспектів роботи був застосований історико-порівняльний, історико-генетичний методи; аналіз опрацьованої літератури був здійснений на основі методу системного аналізу. Метод узагальнення був застосований при формулюванні висновків до проведеного дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає у наступному:

- виявлено та проаналізовано особливості етноконсолідуючої діяльності театральної трупи М. Л. Кропивницького як націєтворчого феномену, що здійснює вплив на становлення національної ідентичності, формування світогляду українського суспільства;
- визначено та проаналізовано етноконсолідуючі аспекти творчої діяльності трупи М. Л. Кропивницького в умовах імперської колонізації української культури в останній третині ХІХ ст.;
- доведено, що трупа М. Л. Кропивницького через етноконсолідуючу спрямованість діяльності зробила значний внесок у репрезентацію культурно-мистецьких досягнень української нації у тогочасному вітчизняному та європейському просторі.

Практичне значення одержаних результатів. Теоретичні положення роботи можуть використовуватись у підготовці праць з історії української театральної культури, при розробці спецкурсів та інтегрованих курсів художньої культури та мистецтва в загальноосвітніх навчальних закладах.

1. Шкуропата В. А. Етноконсолідуючі засади репертуару української театральної трупи М. Л. Кропивницького // Формування сучасної науки: методика та практика: матеріали ІІ Міжнародної студентської наукової конференції, м. Вінниця, 4 листопада, 2022 р. ГО «Європейська наукова платформа». С. 298–299.
2. Шкуропата В. А. Роль художньо-просвітницької, гастрольної діяльності театральної трупи М. Л. Кропивницького у збереженні ідентичності української нації // Цифровізація науки та сучасні тренди її розвитку: матеріали ІІІ Міжнародної студентської наукової конференції, м. Ужгород, 11 листопада, 2022 р., ГО «Європейська наукова платформа». С. 405–406.

Структура магістерської роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів, дев'яти підрозділів, висновків, списку використаних джерел, додатків.

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

1.1. Генеза та становлення українського театру кінця XVIII – першої половини XIX століття

Виникнення театру насамперед пов'язано з формуванням нових взаємин, а саме грою і ритуалом, які притаманні як людині, так і світові. Після того, як гра стає експериментальним дослідженням світу, його випробуванням, з неї починають розвиватися форми театрального мистецтва. Ці ігрові елементи формуються в середині самих обрядів, як подальший розвиток та виокремлення театральних видовищ як самостійних форм творчості. Починаючи з давніх часів в Україні збереглися театральні елементи в народних обрядах та іграх, які поєднували собою пісню та танець. Початок театру відбувався не з обрядом та грою, а насамперед з естетичною функцією обрядового дійства, з драматичною грою та елементами обряду, різновидами ігор, що відтворювали образно-художню діяльність людини, а також стосунки між людьми.

Від початку зародження театрального дійства елементи театрального мистецтва були в українській різдвяно-новорічній, весільній, весняній, поховальній обрядовості [38, с. 3]. Якщо, ми розглянемо різдвяно-новорічну обрядовість, то одразу можна побачити, що у ній використовується народно-драматична творчість, перш за все колядування. Цікавим обрядовим дійством є «Маланка», яке відбувалося напередодні нового року, 31 грудня. У ньому брали участь такі дійові особи як циган, дід, Меланка, жид, лікар, козак, коза. З цього приводу Г. Чумаченко зазначає: «“Коза” є частиною зимового календарного обряду колядування, тому її треба розглядати у контексті всього святкового колядницького обходу і рядження» [76, с. 1].

Зазначене обрядове дійство відбувалось шляхом перевтілення в будь-яку істоту, за допомогою перевдягання та маскування. Прикметним було й те, що саме парубок переодягався у молодицю «Маланку» та пародіював жіночу

роботу, а дід з Меланкою танцювали й співали пісню “Ой під вишенькою, під черешенькою”, знану також з вистав вертепу.

Якщо, виділити цикл хороводів та ігор у весняній обрядовості, то можна зазначити, що він представляє народно-драматичну творчість. Пов’язано це з звичаєво-обрядовими піснями та іграми. На вулицях та за селом дівчата співали веснянки та гаївки. Ці ігри поділяються на два типи – хороводні ігри та драматичні. Зазначимо, що пісні не могли існувати поза грою, бо саме слово і дія органічно пов’язані між собою, являли одне цілісне дійство з елементами театральної обрядовості.

До обрядового дійства належить, звичайно ж українське весілля, яке містить в собі багато театральні елементи. Наприклад, гуцульське весілля, як зазначає І. Волицька, включає в себе елементи театральної обрядовості на всіх його рівнях: структурно-композиційному, образному, пісенному та словесному тощо. Найбільш театралізовані звичайно сватання, заручини та весілля. Це все переплітається ліричними картинами, жартівливими суперечками та жанровими сценками [4].

В поховальній обрядовості, також простежуються театральні елементи. Це пов’язано з тим, що народ вірив у необхідність «стерегти мерця» перед злими духами. До речі, серед цих забав були й такі ігри з персонажами святкового рядження, як Ведмідь, Коза, Смерть. Метою забав було намагання протистояти силі смерті та можливо саме в такий засіб заслужити допомогу від померлого.

Таким чином, ще з давніх часів в українських народних обрядах були присутні елементи театру, а також й більш розвинуті первісні театрі форми, що претендували на самостійне від обряду життя.

Починаючи від другої половини XIII – першої половини XIV ст., в українській культурі починає формуватися нове музично-драматичне явище скоморохів (лицедіїв-мімів, музикантів, співаків, танцюристів, фокусників та акробатів). У письмових пам’ятках, як уживається слово «скоморох», саме його етимологію остаточно не з’ясовано. Лише відомо, що це слово грецького походження, вперше зустрічається у «Хроніці», що написав візантійський автор

Іоанн Малали у першій половині VII ст. та зазначається як «майстер сміхотворства».

Прикметною характеристикою скоморохів є їх зовнішній вигляд, а саме, вони ходили зазвичай у короткому одязі, а також в гостроконечних шапках та до речі, вони були поділені на осілих та мандрівних. Осілі виступали під час княжих забав та на весіллях, а мандрівні об'єднувались у невеличкі групи та мандрували як на Україні так і поза її межами. Всі комедійні сцени розігрувались на майданчиках, посеред вулиць, на ярмарках, іноді скоморохи імпровізували, поряд були ширми, де вони переодягались та наносили грим. Звичайно, вони черпали енергію з народної творчості.

Скоморохи існували як виконавці і творці усної поезії, музичного і танцювального фольклору. Шкода, що не залишилось зразків їхнього репертуару, але точно можна визначити основний жанр скоморохів – це пародія та фарс. Вони у своїх пародійних музично-драматичних сценках висміювали загальнолюдські вади, світську знать в гостро сатиричній формі. Народ любив їх не тільки за відкритість та сценічну привабливість жанру, але й за демократичний зміст їх творчості. На жаль, внаслідок посилення церковних і світських репресій, спрямованих проти скоморохів на правобережній частині України, що ввійшла до складу Російської держави, скомороство поступово зникає.

Зі становленням науки про сценографію, те що оточувало акторів-аматорів, пізніше отримало назву «простір сцени». З першу це було лише як місце для гри – природне на майдані або пристосоване скажімо, у сільському приміщенні, і тільки згодом простір сцени почав набувати «статусу» місця дії. При чому місце дії такої п'єси могло бути не лише реальним, конкретним наприклад хата, але й узагальненим, скажімо небо. Уже на цьому, ще допрофесійному рівні театру, була показана спроможність втілювати символіку образів як усної, так і писемної творчості [29].

Наприклад, якщо говорити про костюм актора-аматора, то він був виготовлений не художником, а самим аматором, як насамперед засіб ігрового

втілення – рядження. Маска такою ж мірою як і костюм була засобом ігрового перевтілення маскуванню, як рядження, або форма гримування та засіб надання характеристики персонажу. Якщо розглянути предмети реквізиту актора-аматора, то сам виконавець на власний розсуд створював сценічні аксесуари, які слугували як об'єкт гри безпосередньо для актора, а також мали на сцені побутове призначення.

В сценічному мистецтві можна розрізнити три основні функції:

- ігрова (елементи – костюм, грим, маска);
- визначення місця дії (місце де відбуваються події вистави);
- персонажна (пластичний образ втілює той або інший конфлікт).

В обрядових іграх, хороводах, веснянках, на території України, завжди втілювались як побут, так і поетичне ставлення. Зародки акторського мистецтва містились в імітуванні, тобто «ілюструванні». Разом з тим, зародки сценографії були присутні у перевдяганні учасників хороводів. Найкращим зразком виступає те, що коли йдеться про рядження в українців, існували зооморфні образи (у цьому можемо спостерігати, що типологічна спільність тотемістичних уявлень міститься в усіх східних слов'ян), наприклад: Коза, Кобилка, Баран, Півень, Ведмідь та ін. Сутність означеної форми полягала у прагненні словами, магічними діями, забезпечити як найкращий урожай. В ході часу обрядова сутність ходіння з «козою» трансформувалася в суто театральну-ігрову, де виявилися всі чинники сценографії, включаючи перехід народних масок до стадії магічного ритуалу. Таким чином виявилася одна з найпервісних функцій сценографії – персонажна, а потім ігрова [38, с. 10–11].

Персонажна функція виявлялася наприклад у обряді «Маланка», а зокрема Коза (Туриця) репрезентувалася тут насамперед сценографічними засобами. Разом з тим, голову кози робили з дерева. До її нижньої щелепи, що була рухомою, начіпляли борідку з кожушини, випікали ніздрі, а з білих гудзиків виробили очі. Голову прикріплювали до палиці, яку виконавець прив'язував до ременя. Потім його накривали вивернутим догори кожухом вовною чи клітчастим рядном. З іншого боку, до кінця палиці прив'язували хвіст.

Після того, як почали поширюватись в Україні обрядова, а згодом і народно-ігрова форми, коза на рівні «фольклорної цитати» почала неодноразово включатися у драматургічні твори М. Кропивницького «Вій» за М. Гоголем, а також М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю тай на вечорниці...», а отже, і в їх сценічні втілення. Відтак, коли йдеться про сценографічні аспекти народної драми, найцікавішим є втіленням місця дії [38, с. 14–15]. Підсумовуючи зазначимо, що актори-аматори виступали рушійною силою сценографії вистави, розвиваючи й удосконалюючи її функції (персонажну та ігрову), що блискучо проявили себе у всіх відомих народних драмах, насамперед – у народних обрядових іграх українців.

1.2. Роль фольклорної спадщини українців у формуванні націєтворчих засад діяльності українського театру

Українські братські школи засвоїли західноєвропейське театральне мистецтво – від найпростіших декламацій до найскладніших драм. Однак, слід зазначити, що театральне мистецтво в Україні поступово еволюціонувало в напрямі переходу від простішої форми до більш складнішої. Декламація, діалог, драми – всі ці форми були присутні в українській обрядовості, розвивалися в органічній єдності.

До речі, І. Франко відзначав, що основним осередком релігійної драми була Острозька академія заснована в 1576 році. Іншим, після Острога осередком релігійної драми І. Франко вважав Львівську братську школу засновану у 1586 році. Декламації та діалоги увійшли у театральну практику Київського колегіуму. Ці форми драматичної творчості були широко презентовані у практиці закладу кожного місяця, учні вивчали та розігрували в класах без будь-якої театральної обстановки, зважаючи на їх простоту, невеликий обсяг [76, с. 156]

Якщо розглядати XVII століття, то саме в цей період з'являються зразки української духовної драми – містерія. До нас дійшли уривки таких містерій, які знайдені у рукописних збірниках пізніших часів та було відкритим І. Франком «Слово о збуренню пекла». Оповідання, яке було написано народною мовою, – одне із ранніх прикладів старовинної української драми, на якому, як зазначав О. Білецький «...немає нальоту шкільної ученості і який справляє враження справжнього народного театру» [20, с. 25].

Найвищим досягненням давньої української драматургії визнано історичні драми. Це насамперед трагікомедія «Владимир» Феофана Прокоповича та «Милость Божія» (автор невідомий). П'єси з історичною тематикою писали писали Л. Горка, С. Полоцький, М. Козачинський та інші автори-драматурги. Історичні драми, що мали загальну ознаку, зокрема сполучення в одному просторі твору образів містерії та сюжетів з реальними історичними

персонажами і подіями. Відповідно до барокової поетики й авторського світосприйняття історичним драмам, котрим була властива як естетична так і дидактична функція. Було зрозуміло, що дидактично-виховна функція драми не так вплине на учнів, як на реципієнта в найширшому сенсі, так як у зазначеній драмі образний зміст минулого у напрямі барокового алегоризму визначали актуальні як для автора, так і для глядача культурно-мистецькі проблеми життя тогочасної України.

Одна з перших українських історичних драм, це трагікомедія «Володимир» Ф. Прокоповича ознаменувала новий історичний етап розвитку української шкільної драми. Оповідання було створено в 1705 р., поставлено третього липня цього ж року в Києво-Могилянській академії. За свідченням вітчизняних дослідників цього твору, автор мав у пріоритеті висвітлити старовинним сюжетом сучасну добу, з притаманними їй політичними та соціальними колізіями, виявами релігійного протистояння. Є той факт що Ф. Прокопович трагікомедію «Володимир» присвятив гетьманові Івану Мазепі. Оповідання має явний підтекст на окремі сторінки біографії Івана Мазепи, який стояв перед серйозним прийняттям рішення.

Приурочуючи «Володимира» І. Мазепі, Ф. Прокопович на прикладі історії київського князя демонстрував глядачам, як нелегко очільникам країни схвалювати важливі рішення. Ф. Прокопович звертається до гетьмана: «Дивися сам на себе у Володимирі, вдивляйся в виставу цю, немов у дзеркало, на свою хоробрість, свою славу, на союз твоєї любові з монаршим серцем, твоє справжнє боголюбство, твою щирю до православної апостольської єдиної церкви вселенської віри нашої ревність і запопадливість» – звертається, щоб переконати гетьмана у вірності ухвалених рішень та звеличити його патріотичні вчинки [9, с. 23]

Ф. Прокопович створив українську драму, що привернула увагу драматургів до української історії, її героїв, подвиги котрих не поступалися величиною та значенням вчинкам іноземних кесарів, королів чи античних героїв, –

трагікомедія «Володимир» протягом довгих років став взірцем, що відкривав перед українською драматургією нові естетичні й мистецькі горизонти.

Стосовно драми «Милість Божа ..» вітчизняні дослідники зазначають, що її автор невідомий. Авторами цієї драми вважали, то Ф. Прокоповича, то викладачів риторики й поезики І. Неруновича чи Ф. Трофимовича. Твір присвячено 80-річчю початку національно-визвольної війни. У драмі покладена місія на Б. Хмельницького – він звільнює свій народ від польського панування.

На початку XVIII ст. значим досягненням драматургії визначається українська історична драма. Її найкращі зразки свідчать про високий рівень давньої шкільної драми, яка вже з середини XVIII ст. припиняє шлях свого розвитку.

Шкільна драма відіграла позитивну роль в історії української літератури і театральної справи зокрема. О. Мишанич відзначав, що її особливе значення було в тому, що вона дала поштовх до розвитку демократичного літературного жанру, а саме інтермедії [38, с. 29–31].

Таким чином, разом із шкільною драмою в Україну прийшла інтермедія, що являє собою невеличкі комічні сценки, котрі ставилися у перервах між діями шкільної драми і мали переважно розважальний характер. Найдавніші тексти українських театральних п'єс, що збереглися і до нашого часу, це дві інтермедії Я. Гаватовича «Продав kota в мішку» та «Найкращий сон», одні з найперших драматичних творів українською мовою. Вони були надруковані латинкою як додаток до твору «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого» (Львів, 1619). Інтермедії були поставлені побіч складних за змістом і за драматургією п'єс, сценки могли подавати кардинально інші приклади – ішлося про щоденну поведінку звичайних українців. Також, інтермедії виводили на сцену українську мову, та водночас зберігали міцний взаємозв'язок із українським фольклором.

М. Гудзій додавав, що існує запис української байки на сюжет Климка і Стецька, як і сюжет другої інтермедії взагалі дуже поширені у світовій античній літературі. Проте дослідник відзначав: «Її використання не позбавляє твір

художньої самостійності, тому справа не в сюжеті, а в національному трактуванні сюжету та в тому, наскільки точно зображено життя тих чи інших людей. Обидві інтермедії до п'єс Гаватовича, відзначені всіма ознаками самобутності й самостійності українського народу в зображенні дійових осіб, їхніх діях, побутові сюжету, художніх деталях» [13, с. 7].

Порівнюючи інтермедію й шкільну п'єсу, М. Гудзій зауважував, що вона постає своєрідним протиставленням світогляду змісту основної частини, яку вони супроводжували. Шкільні драми завжди відображають християнський світогляд, мораль і етику героїв. Інтермедії неодноразово вказують на людські типи з точки зору націй, не завжди з найкращими риси.

За допомогою інтермедії як зазначав І. Франко та мав рацію, піднявши її на вищий рівень, стає зрозуміло, що саме цього не вистачало шкільній драмі в її драматичному зменшенні ситуації, що відображає дійсність XVII–XVIII ст. І все ж інтермедію не можливо відокремити від шкільної вистави. Слова, а не дії, формула українського перформансу була показана через мову, а не через дію, адже виконавці виходили на сцену «для обговорення», а не для вистави та все ж з набуттям часу та сценічного досвіду перемагає театральне видовище. Із залу ніби зникли «слухачі» і його заповнили «глядачі», на сцену вийшли не учні колегіумів, а актори [76].

Виявляється, є ще одна драма, вертеп, як і народна лялька, але з одного боку вона належить до історії світового лялькового мистецтва, а з іншого за своїм змістом вертеп є суто український витвір, пов'язаний за тематикою з старими шкільними драмами, особливо інтермедіями.

Виконавцями вертепу були мандрівні валуни, бурсаки, вихованці духовних шкіл, мандрівні дяки, студенти Київської академії. Вертеп асоціюється з різдвяними шкільними драмами та інтермедіями. На верхньому поверсі розміщувалися учасники різдвяного євангельського сюжету, зокрема Діва Марія, Йосип, Ісус і пастухи. Нижні поверхи відповідали земному ярму – Царю Іроду, воїну. Вертеп мав своєрідний просвітницький і виховний вплив, але передусім завдяки елементам свята й розваги, дії та різноголосими монологами, що

перепліталися з музичними інтермедіями. До речі, вертепною драмою захоплювалися і творчо засвоювали, також І. Багряний, А. Любченко, В. Стус та інші українські письменники.

Водевіль як явище української літератури початку ХІХ ст., цей своєрідний зразок комедійного драматичного твору, надав можливість акторові виявити найкращі сили його таланту й здобув значну популярність в Україні.

Наприкінці ХVІІІ ст. водевіль формується на театральній сцені як різновид одноактної п'єси. Водевіль як жанр легкої комедійної п'єси, у якій драматична дія поєднується з музикою, піснею-куплетом та танцювальним супроводом. Водевіль розвивається як комедійний жанр наприкінці ХVІІІ – у ХІХ столітті. Назва його виникла у Франції, але щодо її етимології існують дві версії. За першою з них, назва походить від “водевілів” – веселих пісень (куплетів з рефреном), які складав народний поет Нормандії Олів'є Баслен, що жив у долині річки Вір (Vau de Vire). За іншою версією, назва водевілю походить від міських пісень (voix de ville – міські голоси). Жанру водевілю притаманні певні риси, якими є: життєрадісність та гострий гумор. Так склалося історично: водевільні пісні виконували самодіяльні мандрівні народні співаки у виставах, які ставилися в ярмаркових театрах ще в ХVІІІ столітті. Відтоді пісні-водевілі швидко зайняли місце у п'єсі, а назва безпосередньо від пісні перейшла до самої п'єси, що і називається водевіль.

На думку багатьох дослідників, український водевіль походить від інтермедій та вертепів. Його характерними рисами є реалізм, широке використання українського фольклору. У п'єсах І. Котляревського «Москаль-чарівник», В. Гоголя «Простак», Г. Квітки-Основ'яненка, водевіль охоплює не лише родину, а й культурні (літературні, театральні) явища, важливі соціальні теми (соціальний статус героя, тобто його приналежність до того чи іншого соціального прошарку, статусу суспільстві загалом) як фактори, які можуть або не можуть сприяти долі головного героя [38].

Деталі українського водевілю прочитуються і в афоризмах, характерних для мови його героїв. Типи героїв також мають важливі дидактичні настанови у водевілях. Його специфіку забезпечують такі ключові риси, як наявність значного життєвого досвіду та збалансоване бачення життя. Саме таким є образ Тетяни у «Москалі-чарівнику» І. Котляревського, що надає можливість розкрити характерні риси української ментальності. Важливу роль у водевілі драматург відводить поезії та пісням акторів. Спів і куплети, що входять у водевіль, яскраво й емоційно відтворюють атмосферу сценічної дії, характеризують персонажів твору.

Український водевіль був невід'ємною частиною європейської культури ХІХ ст., виник і розвивався в контексті європейських мистецьких течій, але значною мірою сформувався на основі українських народних традицій.

Тематично-художня характеристика жанру базується на характерах українських водевілів із яскраво вираженими етнічними ознаками. Відзначаючись значним емоційним навантаженням, ці персонажі забезпечують неповторність та виразну самобутність українського водевілю.

Підсумовуючи зазначимо, що нове трактування системи образів сприяє поглибленню індивідуалізації характерів і висвітленню подієво-психологічних аспектів драматичних творів з їх філософських основ. Так у водевілях з'явилася нова «система координат», яка дала змогу оцінити художній зміст цього жанру та його роль в історії української літератури.

1.3. Націєтворча та етноконсолідуюча діяльність засновника першої української професійної трупи Марка Кропивницького

22 травня 2010 року виповнюється 170 років з дня народження видатного майстра української сцени Марка Лукича Кропивницького (1840–1910 рр.), видатного українського драматурга, режисера, актора, засновника українського професійного театру.

Марко Лукич Кропивницький народився 22 (10) травня 1840 року у с. Бежбайраки (тепер с. Кропивницьке) на Кіровоградщині в родині управителя маєтків поміщика Фундуклія Луки Івановича Кропивницького, що походив із збіднілих дворян і Капітолїни Іванівни Дубровинської – з роду біглого кріпака-музиканта. Протягом кількох років малий Марко був на становищі наймита у панів, до яких віддав його батько “у науку”. У дитинстві співав у церковному хорі, мав чудовий альт. Жив у Бобринці в будинку бабусі Уляни Дубровинської, де і навчився грати на музичних інструментах.

В юнацькі роки Марко захопився театром, згодом брав участь у виставах аматорського гуртка, що діяв у м. Бобринці. У 1856 році Марко закінчив школу Бобринецького повіту. Після цього, продовжив навчання в другій гімназії Києва, яку закінчив за три роки до випуску. З липня 1861 року знаходиться на державній службі. У 1862-1863 роках він робить спробу продовжити освіту і стає вільнослухачем Київського університету. З 1864 по 1871 рік Марко Кропивницький працює на канцелярських посадах державних установ міст Бобринця і Єлисаветграда. Після смерті батька М. Кропивницький залишив армію і пішов у відставку в 1871 році.

М. Кропивницький дуже любив сцену, і це стало причиною його відставки. З часом його інтерес до театру зростав, а його знання збільшувалися настільки, що Марко Лукич став керівником аматорської театральної трупи в м. Бобринецьку. Аматорська театральна трупа Г. Ашкаренка у Кременчуці на Полтавщині розпочала свою діяльність українською виставою. Про це зазначає Г. Ашкаренко у своїх спогадах: «Перший рік (сезон) була російська трупа, але

як кажуть, я мав вовче серце і помаленьку щось інше готував: шив українські жупани (весь гардероб, як в українській трупі, були навіть жінки). Вперше я спробував і поставив український водевіль «Москаль-чарівник», потім «Кум-мірошник», «Бувальщина». Побачивши, що навіть ці маленькі пісні були такими популярними в масах, я почав думати про те, де артисти, які їх співатимуть, і хто їх дістане» [68, с.14].

Трупа Г. Ашкаренка, за ініціативою М. Кропивницького, надіслала телеграму, в якій містилося клопотання про дозвіл гастролей з українськими виставами. У 1881 р., після отримання дозволу на наявність кількох вистав, кременчуцька публіка побачила «Наталку Полтавку» І. Котляревського. Прем'єра була вельми успішною, зал зривався від овацій, акторів викликали на сцену багато разів. У подальшому репертуар трупи, незважаючи на заборони та утиски складався виключно із п'єс української драматургії. Широкому поліетничному колу глядачів були представлені сценічні твори: «Москаль-чарівник», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Сватання на Гончарівці», «Назар Стодоля», «Кум – мірошник», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Гаркуша».

З послабленням Емського указу, як зазначає Г. Ашкаренко були поставлені українські твори «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Назар Стодолю», «Їду в Німан», і «Шельменко-денщик», «Щира любов» та інші п'єси. Українська трупа мала жіночий склад: Литомська, Лавровська, Алексеєва, Крамаренко, Олексенко та ін. Чоловічий склад: Борисов, Крамаренко, Дунаєв, Погодін, Чернов, Кравченко, Дружинін і Ашкаренко. Навіть за згодою місцевого губернатора вистави в Україні поступово відроджувалися.

Постановка українських вистав аматорською трупою Г. Ашкаренка переконливо доводила, що всупереч заборон, українське мистецтво потрібно людям і має вагомий вплив. Таким чином, виступи трупи Г. Ашкаренка довели, що український театр важливий, що демократичні глядачі, і не тільки українці за етнічним походженням, мають потребу в українських виставах.

До речі, як згадував М. Кропивницький, українські вистави зустріли глядачі бурхливими оплесками і шумом, від якого, здавалося, заходився весь театр. Привітання переросло в оплески. Таким чином трупа програла місяць у Кременчуці, а слава про її успіх поширилася не лише на Полтавщині, а й на Харківщині та Київщині.

У 1882 році, коли трупа Г. Ашкаренка розпалась, Марко Кропивницький вирішив зібрати власну трупу, закладаючи від початку етноконсолідуючі засади діяльності. До трупи були запрошені актори російського театру К. Стоян-Максимович і І. Бурлака, недавні аматори з трупи Г. Ашкаренка – М. Садовський, О. Маркова, М. Заньковецька, Л. Манько, О. Вірина, А. Максимович. Більшість акторів не були старші за 25 років. Молодь, яка не встигла набратись акторських штампів, слідувала навчанням видатного драматурга, режисера і актора М. Кропивницького [73, с. 188].

У першій половині ХІХ ст. встановилась традиція віддавати шану основоположникам української драматургії Т. Шевченку і І. Котляревському, відкриваючи вистави саме їх творами. І першою, трупа обрала «Наталку Полтавку» І. Котляревського (1882 р. Єлисаветград). Другою була вистава – «Назар Стодоля» Т. Шевченка. До репертуару нової трупи входили вистави: комедії та водевілі – «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кум мірошник» В. Дмитренка, «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка»; соціально-побутові драми – «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького; героїко-романтичні – «Невольник» М. Кропивницького за Т. Шевченком, «Назар Стодоля» Т. Шевченко, «Гаркуша» О. Стороженка, «Чорноморці» М. Старицького.

Саме з цим українським репертуаром, всупереч імперських заборон, М. Кропивницький здійснив гастрольні подорожі всією Україною. Про блискучу постановку «Наталки-Полтавки» І. Котляревського Людмила Старицька-Черняхівська згадує: «Наталка Полтавка перший український етап у Марії Заньковецькій. Зустріч відбулася жваво: українські спектаклі ставали дедалі

популярнішими, але поки українські трупи зберігали там усі умови для свого існування, український театр не міг розпочати своє життя, ніколи б не відхилився від місцевого шаблон» [67, с. 195].

Соціальні мотиви були причиною, що спонукала М. Кропивницького до кропіткої драматургічної, режисерської та акторської праці. Тобто Марко Лукич прагнув викрити розшарування суспільства, сприяв розвитку та розповсюдженню українського національно-визвольного руху. Таким чином, театр М. Кропивницького є виразником демократичного прощарку українського суспільства, який вже давно, за висловом імперської цензури, обрав сцену як трибуну для просування націєтворчих поглядів.

Період від зародження нового реалістичного театру до середини 1990-х розквіт творчості Марка Лукича у XIX столітті. М. Кропивницький організував першу українську професійну трупу, до якої увійшли майбутні корифеї української сцени: М. Старицький, М. Садовський, І. Карпенко-Карій, П. Саксаганський, М. Заньковецька. Новий український театр здобув світове визнання.

З середини 1890-х років Марко Лукич став відходити від постійної роботи у театрі. Митець усвідомлював, що український театр має йти новим шляхом, спираючись на світові театральні інтенції. За майже 40 років роботи Марко Лукич виявив себе не лише як педагог та художник, а й як режисер, ставлячи музично-драматичні твори: оперети, водевілі. Через вимогливість М. Кропивницького до театральної справи не дивно, що його заслуги по створенню українського театру визнавали навіть шовіністично налаштовані кола суспільства, але після блискучих гастролів у Петербурзі, Марко Лукич з гордістю сказав: «Нас визнали».

Вистави безперервно доводили, що заборони на українське мистецтво і мову існують фактично, українські вистави потрібні людям і мають вагомий етноконсолідуючий зміст та вплив. На фоні побутових сюжетів, розкривались культурні і соціальні конфлікти. Мелодійна українська мова, яку не знала більшість глядацької аудиторії, після багаторічної заборони вражала своєю

проникливістю. Під час, коли на сцені лунала українська пісня глядачі, причаївшись, затримували подих, а після українського танцю стіни театру заходились від овацій, сцена вкривалась квітами і капелюхами. В цій українській атмосфері виховувались патріотичні почуття, усвідомлювались етнозахисні та етноконсолідуючі функції українського театру в умовах колонізації всього українського.

М. Л. Кропивницький посідає важливе місце в історії української культури. На це є відповідь, адже ще за життя сучасники шанобливо називали її «Батьком українського театру». Великий актор, режисер та драматург працював на сцені до пізніх років, створюючи реалістичний напрям у сценічному мистецтві в українському театрі, закладаючи його етнозахисні, націєтворчі, етноконсолідуючі засади діяльності. М. Кропивницький, як великий український актор виконав понад 500 ролей, як визначний драматург написав понад 40 різножанрових українських творів, збагативши українську драматургію та піднявши її на новий світовий рівень. Саме М. Кропивницький створив перший репертуар для юних глядачів [2, с. 183].

В. М. Кропивницький прагнув увічнити пам'ять про батька та його творчість. У різні роки працював в архівах зрізних профілів, досліджував періодику, відбирав усе, що публікувалося у пресі про сценічну та драматургічну діяльність батька.

Таким чином, цей фонд створено завдяки кропіткій праці В. М. Кропивницького. У 1967 році він передав цей матеріал до Українського літературного мистецького архіву національного збереження. Архівний фонд М. Л. Кропивницького складається з рукописних та машинописних копій документів видатного майстра української сцени, засновника українського театру Марка Лукича Кропивницького.

РОЗДІЛ 2. ЕТНОКОНСОЛІДУЮЧІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ ТРУПИ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО У КОНТЕКСТІ СПІЛЬНОНАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

2.1. Ідейно-естетичні засади діяльності першої української професійної трупи

У ХІХ ст. в умовах послаблення царської доктрини відбувається відродження українського національного визвольного руху. Як зазначав Т. Шевченко, вся трагедія українського народу, полягала у його поневолені, а також у тому, що він змирився з цією сумною долею, схиливши голову перед своїми карателями, забувши про своє патріотичне минуле. І саме з позицій цього історичного героїчного минулого митець закликав українців до боротьби за свою волю та національне визволення.

Саме цей патріотичний світогляд великого митця і був у основі ідеї національного визвольного руху. Отже, на початку 1840-х рр. українським центром українського визвольного руху став саме Київ. Студентська молодь, викладачі університету організували таємний гурток «Київська молода», що взяв за мету сприяння розвитку української нації, звільнення селян з кріпацтва. З часом, у (1846 р.) гурток поступово оформився як нелегальне товариство, що отримало назву Кирило-Мефодіївське братство. Патріотична діяльність членів братчиків була багатогранною, вони поширювали програмові організаційні документи, твори Тараса Шевченка, пропагували свої націєтворчі ідеї в університеті, училищах та інших навчальних закладах Києва.

Прагнучі служити та представляти інтереси українського народу, культурні діячі у 1859 р. створили першу культурно-освітню організацію «Громаду», котра ставила мету популяризувати національну ідею через видання та друк книжкової продукції, журналів, проведення україномовних вечорів, викладання у недільних школах.

Український рух національного відродження охопив як українців, так і частину молоді з польських шляхетських родин Правобережжя України, котрих мучило сумління усвідомлення того, що їх діди-прадіди упродовж багатьох століть гнобили українське селянство та які вирішили зблизитися та прислужити народу.

Культурно-освітні громади розпочали роботу у різних містах України (Київ, Чернігів, Катеринослав, Вінниця, Одеса, Харків, Полтава). Головним своїм завданням вони вважали запровадження народної освіти українською мовою (заснування шкіл, написання та друк підручників, підготовку педагогічних кадрів); здійснення наукових досліджень у галузі історії, етнографії, мовознавства; підготовку та видання популярних книжок українською мовою та ін. Саме це було в них на меті, а тобто вони займалися культурницькою діяльністю.

Перша культурницька громада розпочала діяльність у Петербурзі, де було багато демократичної української інтелігенції, що цікавилася та сприяла справі українського відродження. До її складу увійшли М. Костомаров, П. Куліш, Т. Шевченко, В. Білозерський та ін. Слід зазначити, що В. Білозерський, маючи за фінансову підтримку українських поміщиків В. Тарновського та Г. Галагана видавав літературно-науковий журнал «Основа» (1861 – 1862 рр.), що був потужним осередком українського національного руху. Громадівці розуміли, що саме неосвіченість народних мас була питомою перешкодою у пробудженні національної свідомості. Їх демократична діяльність спрямовувалась на проведення культурно-освітніх заходів. Саме у громадському середовищі виникла ідея створення недільних шкіл, яку палко та патріотично підтримала демократична українська інтелігенція [26].

Стрімке відродження українського національно-культурницького руху відразу викликало занепокоєння у царській владі і російській громадськості. Разом з тим, підготовка і вибух польського повстання (1863–1864 рр.), та вагомі побоювання, що українці за своєю культурницькою діяльністю будуть прагнути і до незалежності, призвело до видання 20 липня 1863 р. таємного Валуєвського

циркуляру. Цей документ забороняв вживання української мови у державних установах, шкільних закладах, церквах, недопустимим було друкування популярної та релігійної літератури, окрім художніх творів. Питання української мови пояснювалося фразою: «Ніякої окремої малоросійської мови не може бути». Відтак, не витримавши постійних переслідувань із боку царських органів, громади поступово самоліквідувалися та були офіційно заборонені.

Однак українські культурні діячі, віддані справі національного відродження України, все ж таки продовжили свою працю. Свою культурницьку діяльність вони сконцентрували у царині науки та освітній ниві. Проте, відсутність організації не надавала можливості й надалі безперешкодно розвивати український рух. Тільки наприкінці 1860-х рр, після послаблення режиму антиукраїнської політики, знову відроджуються громади, однак як нелегальні об'єднання. Їх нелегальний стан давав невеликий простір для культурницької діяльності, у зв'язку із цим українські культурники шукали можливості, форми для легалізації своєї праці.

Урочисте відкриття Київського відділу відбулось 13 лютого 1873 р. Керманічем було обрано Г. Галагана, людину високої освіти, популярного мецената, що дуже вболівав за виховання національної інтелігенції. Управителем справ було обрано Павла Чубинського. Неформальним органом цієї організації була також газета «Київський телеграф». До редакційного комітету увійшли провідні діячі-культурники М. Драгоманов, М. Лисенко, Ф. Вовк, М. Зібер, Ф. Вовк, П. Чубинський, П. Житецький. Газета постала на захист та популяризацію духовної та матеріальної культурної спадщини українського народу. До роботи відділу були залучені понад 76 осіб, серед них провідні діячі – В. Антонович, В. Лисенко і М. Лисенко, М. Драгоманов, М. Ушинський та ін.

Громадівці своїми дослідженнями з історії, етнографії, статистики, фольклористики, мовознавства статистики, довели, що українська нація має глибоке історичне коріння та автентичні особливості. Своєю діяльністю вони сприяли національному самоусвідомленню своєї ідентичності.

Всі ці зрушення знайшли своє відображення і у театральній справі. М. Кропивницький прагнув до розширення театального репертуару, включивши твори Тараса Шевченка. Драма «Назар Стодоля» була однією з найулюбленіших п'єс М. Кропивницького. Марко Лукич був майстерним виконавцем образів, створених Т. Шевченком. Улюблену роль – сотник Хома Кичатий, він грав до кінця його життя. І Мар'яненко у свої спогадах описує це так: «...зображав вольовою, сміливою людиною», але в той же час охопленою «жадобою до влади, що була в нього внутрішнім імпульсом... У розгортанні дії, роль окреслювалась широкими репінськими мазками. Соковитий голос, упевнена поведінка, тонкі, правдиві психологічні переходи характеризували гру видатного майстра». І у першому бенефісі Марка Кропивницького стала драма «Назар Стодоля», де він зіграв Назара.

У 1872 р. М. Кропивницький поставив поему «Невольник» Т. Шевченка. Основою п'єси стала сама поема, з її персонажами, мелодійною мовою та патріотичними поглядами. М. Кропивницький, відійшовши від тексту, додав свою думку, а також деякі сцени: з життя Запорізької Січі, битву з татарами, епізод втечі козаків із полону. У результаті український репертуар здобув п'єсу з Шевченківським духом. Прем'єра відбулася 2 лютого 1882 року у Києві, де у цей час гастролювала трупа.

Патріотичні діячі Наддніпрянщини та Галичини консолідували свої зусилля у справі відродження українського театру. У квітні 1875 року Т. Романович запросила до галицької трупи М. Кропивницького. До листопада того ж року М. Кропивницький відвідав з трупою Урашківців, Борщову, Снятина, Снятину, Чернівці, Кіцману, Заришок [77, с. 278].

М. Кропивницький, виступивши у ролі возного Тетерваковського («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Шельменка та Стецька («Шельменко-денщик»), «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненко), Назара та Хоми Кичатого («Назар Стодоля» Тараса Шевченка), Гаркуші («Гаркуша» Олександра Стороженка), Кабиці («Чорноморці» Михайла Старицького – М. Лисенка), показав галичанам блискучі зразки реалістичної акторської гри.

М. Возняк згадує: «Це стояв перед нами оригінальний українець, перший, якого ми бачили втілення української літератури й мистецтва в одній особі. Ми слухали його із запертим видихом і старалися не поминути й одного слова, одного звука, а вже найбільшим щастям для нас було, як кілька з нас мали нагоду познайомитися особисто з батьком українського театру. Ми були у нього в його помешканні, і він говорив з нами широко про відносини в закордонній Україні, про літературу й мистецтво, давав нам книжки і ноти» [11, с. 151].

М. Кропивницький, великий режисер зміг зробити свій внесок та піднести український театр на високий рівень. Поряд з власними драматургічними перекладами творів М. Кропивницький поставив на галицькій сцені свої перші оригінальні п'єси.

Після трирічного поневіряння губерніями, наприкінці листопада 1876 року до Львова приїхав Державний російський театр. Місцеві жителі та критики поставилися до нього неоднозначно. Засудили театр реакціонери з газети «Слово» та різних польських шовіністичних видань. Їх дратувало, що театр має чітко український характер. Народовці, як і раніше, не всім були задоволені, особливо репертуаром, але взяли театр під свій захист. На сторінках їх органу-журналу «Правда» з'являється критична замітка, яка справедливо критикує наявність у репертуарі слабких і неякісних редакцій.

Використовуючи часткові поступки уряду щодо передачі права на дозвіл окремих українських вистав після повної заборони органами місцевого самоврядування, М. Кропивницький створив нову, кардинально іншу українську трупу.

При формуванні акторського колективу М. Кропивницький шукав освічених людей із уродженим сценічним талантом. Він орієнтувався переважно на талановиту молодь, учасників художньої самодіяльності. Він розумів, що для того, щоб бути пристойним актором, треба бути освіченим. Актор жив на сцені життям героїв вистави.

Українські спектаклі трупи М. Кропивницького вирізнялися на театральному фоні того часу як за змістом, так і за виконанням. Режисер

М. Кропивницький прагнув ідейно-художньої цілісності, гармонійного поєднання акторської, художньої, музично-співочої та танцювальної складових. Розвиваючи молодих акторів, Марко Лукич вимагав від них досконалої техніки, осмисленого досвіду ролі, обов'язкової взаємної координації у діях. І це, за свідченням тогочасної преси, відчувалося вистави. У тогочасній періодиці зазначалося: «...Говорячи про спектакль 27 жовтня («Наталка Полтавка»), сказати не можна, хто саме власне грав найкраще, тому що М. Кропивницький (виборний), М. Заньковецька (Наталка), Жаркова (Терпелиха), Светлов (Петро), Садовський (Микола) і наче злилися духом з метою, зробити загальне враження. Та це враження було громадне. Ми побачили, що митець тоді великий, коли у картині, зображеній ним, не можна сказати, що і хто краще. Такі артисти є ансамблем. Визнання ансамблю стає суттєвим в оцінці виступу трупи Кропивницького. Під гаслом ансамблю відбувається формування режисури, як самостійний вид мистецтва в українських театрах» [73].

Отже, за період функціонування трупи у ній були закладені етноконсолідуючі основи, необхідні для подальшого розвитку українського театрального мистецтва. Поряд з популяризацією національної драматургії, до репертуару увійшли твори великого мистецького та соціально-громадського значення, у яких непохитно бився пульс сучасності. Українська трупа являла собою єдиний творчий організм, майстерна складова частина якого-неперевершені українські актори виховувались у єдиній національній мистецькій школі реалізму.

У серпні 1883 р. директором трупи М. Кропивницького став М. Старицький. М. Кропивницький був головним режисером та актором. Об'єднання видатних діячів українського театру позначилося на зміцненні і творчому зростанні трупи. Організатори української професійної трупи М. Старицький та М. Кропивницький поставили собі мету, що була спрямована на кропітку роботу з постійним складом акторів, виховання їх на основі єдиної художньої системи. Закінчивши сезон 1882 – 1883 р., трупа зберегла своє творче ядро – М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, А. Максимович,

О. Вірина, Л. Манько, а до кінця 1883 р. поповнилась ще такими талановитими акторами, як М. Садовська-Барілотті, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська, І. Карпенко-Карий (актор і драматург), Ю. Косиненко, В. Грицай, М. Маньківська, Ю. Косиненко, Л. Квітка та ін. До складу трупи увійшло до 100 осіб (акторів – 32, оркестру – 25, решта, допоміжні працівники). Робота колективу проходила за умов суворої творчої дисципліни, повсякденного життя всіх учасників, щоденного опрацювання ролей на репетиціях.

Наприкінці XIX ст. українське театральне мистецтво набуває все більшої професійної популярності. Змінилося ставлення до художнього оформлення вистави. Унікальний пейзаж, який відповідає тій чи іншій епосі, регіону та змісту тієї чи іншої вистави, щоб не використовувати випадкові чи «універсальні» пейзажі місцевих театрів, які потрібно було ставити, було створено реквізити та костюми [43, с. 13].

Художник займався декоративним оформленням сценічного простору. Замість того, щоб покладатися виключно на свої знання, досвід та художнє чуття, М. Старицький консультувався з питань дизайну з фахівцями з історії та етнографії. Проте внутрішньому оформленню резиденції приділялося менше уваги. Декорації та аксесуари іноді уявлялися без належного позначення соціально-етнографічного характеру. Точніше, інтер'єр було представлено з кінця вісімдесятих років XIX століття. Багато в чому це пов'язано з подальшим розвитком соціальної та побутової драми, дедалі більше локалізованої арени дії.

Музика стала органічною частиною вистави, а її роль раніше зводилася майже до ілюстрованої вставки. Хоча безпосереднє навчання музичним та вокальним силам трупи здійснював композитор М. Лисенко. Разом із хористами та оркестрантами він вивчив не лише партитуру та виконавські характеристики кожного мюзиклу та пісні, а й зміст п'єс, використаних у постановці. М. Лисенко також читав лекції з теорії та історії музики, дбаючи про музичну освіченість, хористи мали знати ноти. Музика й співи не повинні були звучати окремо від дії, при цьому хор виступав у ролі учасника масової сцени, а кожен хорист у ролі актора.

У творчості трупі основна увага приділяється літературно-режисерській діяльності М. Старицького, творчості М. Лисенка, а тому яскраво зображено особливості музичних жанрів, таких як музична драма, музична комедія та опера. Щосезону трупа М. Кропивницького значно поповнювалася.

Зрештою, це призвело до того, розподілення трупі на два окремих колективу, як за кількістю, так і за розподілом ролей у її акторському репертуарі на той момент. Відтак, після зимового сезону 1884 року трупа була поділена на дві частини – під керівництвом М. Кропивницького та під керівництвом М. Старицького.

Діяльність трупі М. Старицького в зазначений період відзначалась зміцненням і дальшим розвитком організаційно-творчих засад, запроваджених у трупі М. Кропивницького в попередні сезони. Репертуар трупі складався з найкращих творів класичної та сучасної драматургії. На цій основі завдяки подальшим удосконаленням та органічному поєднанню акторського, сценографічного, декоративно-мистецького та музичного мистецтва було досягнуто більш високого рівня художньої виразності та реальної достовірності вистави.

До складу трупі увійшли М. Кропивницький, М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, А. Максимович, І. В. Загорський. Безперервно в трупі працювали такі відомі актори, як Д. Мова, А. Переверзева, П. Карпенко, О. Маркова, Л. Квітка, Б. Козловська, О. Полянська та ін. Разом вони склали сильне творче ядро, об'єднане спільним художнім переконанням та роками творчої співпраці.

Протягом сезону роботи трупа відновила вистави, поставлені у попередні роки. З частковою зміною акторського складу часто розподіляли ролі, здійснювалася кропітка репетиційна робота, результатом якої було вдосконалення акторської техніки, злагодження ансамблевої гри.

Таким чином, організована з аматорського колективу українська театральна трупа М. Л. Кропивницького мала етноконсолідуючі засади

діяльності та за порівняно короткий час стала одною з провідних, спираючись на ідейно-естетичні засади українського національно-визвольного руху, що сприяв збереженню та популяризації української культури, мови, національної ідентичності, культурно-історичних традицій української нації.

2.2. Соціокультурний та націєтворчий контекст становлення української драматургії

Розвиток українського театру та театрального мистецтва загалом тісно пов'язані з розвитком української класичної літератури, особливо з драматургічною творчістю І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка та ін.

Звісно, розвиток українського театру йшов недостатньо інтенсивно, але на те були причини, а саме: заборона української мови та українського театру, а також, відбувався значний тиск російськомовних театрів на українські п'єси, які були шовіністично налаштовані на мистецтво нашого народу десятиліттями.

У першій половині XIX ст. було помітно, що саме цей шовіністичний наратив негативного впливав на розвиток україномовної драматургії. І драматург, що написав п'єсу по-українськи, добре знав: якщо його витвір якимись дивами «протягне» крізь цензурні перешкоди (для цього треба було, щоб п'єса мала, як мінімум, водевільно легкий і суто розважальний характер - ніяких соціальних або, ще гірше, політичних протиріч), то автору довелося би знаходити таку трупку, яка була б не проти поставити цей твір на сцені.

Тим не менш, особливі зусилля та прагнення найбільш прогресивних та цивільно налаштованих українських драматургів, поетів та прозаїків свідчать про прагнення глядачів почути на сцені рідну мову та побачити себе на власні очі з боку, виходячи з потреби, давали позитивний результат. Саме українська драматургія розвивалася, цей розвиток був особливо інтенсивним та невблаганним.

На основі аналізу літературної та епістолярної спадщини М. Кропивницького, низки наукових та критичних джерел більшість тем, які митець став вести у своїх п'єсах, це стало головним для української драматургії. Його головною метою було показати боротьбу за збереження національної ідентичності українців, а також за розвиток рідної мови [66].

Закономірним наслідком колосальної роботи драматурга на ниві вітчизняної культури стало заснування восени 1882 року театрального товариства, відомого як перша трупа українських видатних діячів, яка за своїм художнім рівнем була найкращою в країні на той час і зустрічала всі ознаки групи, яку нині прийнято називати класикою.

Створений М. Л. Кропивницьким професійний театр упродовж багатьох років був основним джерелом культурного життя української нації, особливо якщо зауважити на тому, що більшість частина українців у той час була неписьменною та не мала, у зв'язку із цим, змоги читати прекрасні поезії та твори Т. Шевченка, Івана Франка, М. Вовчка та багатьох інших українських письменників.

Думки, виражені у драмах М. Кропивницького та М. Старицького, містили ідейно-патріотичний зміст, який став основою національно-визвольного руху. У 70-ті роки XIX століття український народницький рух набув особливо розмаху на території країни. У цей час тисячі освічених юнаків та дівчат, у тому числі багато студентів, переодягнувшись у селянський одяг, вирушили у села та селища. Перебуваючи серед людей, він працював учителем, лікарем, фельдшером, поширював демократичні ідеї [73, с. 201].

Вітчизняна інтелігенція, причетна до цієї події, ставила собі за мету не лише нести світло знань у ці часи, а й збудити суспільну свідомість і поширювати її рідною мовою серед селян «Кобзар» Т. Шевченка та інші українські твори. Важливе питання, пов'язане з етапом відродження національної культури, порушує М. Кропивницький у драмі «Скрутна доба». Особливу увагу приділено тут організації сільських шкіл та бібліотек. М. Кропивницький та інші драматурги розглядали створення та функціонування селянських спілок як складову національного відродження України та захист стану українського селянства після реформ 1861 року.

Особлива увага у драмі «Скрутна доба» приділяється мові гри. У ній немає помітних особистісно-стилістичних характеристик персонажів та конкретних слів (як у Наталці Полтавці). Якщо взяти п'єсу «Назар Стодоля», то вона

докорінно відрізняється від мови творів-попередників Т. Шевченка. Бо навіть у сучасному сприйнятті воно винятково вибіркове та приписуване.

Вистава «Назар Стодоля» Т. Шевченка є важливим етапом розвитку української драматургії. У ній автор звертається до давніх традицій та звичаїв народу, особливо козаків, для постановки та вирішення проблеми. Новий, вищий порядок: як і якими нормами повинні керуватися люди у своїх повсякденних справах, вчинках та громадських справах, щирими почуттями, та звичайно справедливістю та порядністю [47, с. 2].

І відповіді на всі ці питання драматург не шукає у покірності пана, мудрості та винахідливості народу і навіть розсудливості його селян, а саме його місце у суспільстві. Т. Шевченко відкрито закликає до протесту, щоб народ не лише не бажав панської милості, а й не втратив неосвічену жорстокість.

І. Котляревський пройшов на той час життєвий шлях і, ще написавши перший твір ново-української літератури – «Енеїду», взяв участь у роботі в галузі драматургії. Пропрацювавши лише кілька місяців директором Полтавського театру, І. Котляревський відчув велику потребу в українському репертуарі, який був присутнім не лише в душі акторів, а й особливо в душі українського глядача. Жодна п'єса не задовольнила ні театрів, ні глядачів, тому що не було тематичного, проблемного та ідейного змісту.

Потрібен був принципово новий твір, тому драматург, за кілька місяців написав таку п'єсу, яка стала не тільки першим класичним твором нової української драматургії, не тільки гордістю всієї української літератури, а й одним з кращих досягнень світової літератури для сценічного втілення. Це - «Наталка Полтавка» (1819).

А мова «Наталки Полтавки» це не просто жива розмовна мова українського народу, якою ми звикли писати й говорити. Перш за все треба усвідомити, що узагальнені поняття «народ» і «мова народу» мають об'ємні значення. В тому й справа, що в «Наталці Полтавці» майже кожен персонаж говорить своєю природною, властивою для певної ; соціальної групи мовою.

Принципово новими у драматургії І. Котляревського виглядають мотиви зародження і розвитку соціально-побутового поєдинку п'єси, компромісне розв'язання помітно антагоністичного конфлікту, художньо переосмислений характер обрядових сцен і обрядових дійств, змішування та протиставлення мовних стилів; широке вживання в мові персонажів народних порівнянь, прислів'їв та приказок.

Г. Квітка-Основ'яненко майже повністю відмовився від прийомів творення комічних сюжетів у п'єсах за рахунок перекручування українських слів на російський лад чи навпаки. Мова діючих осіб досить добірна і максимально наближена до нормативної і російської літературної і народно-пісенної української мови.

Як зазначають вітчизняні дослідники, драматургія Г. Квітки-Основ'яненка це надзвичайно складне, багатогранне явище. Вона свідчить, що драматург йшов своїм неповторним шляхом і вийшов на новий етап заглиблення в соціально-правові і морально-побутові проблеми суспільних прошарків тодішньої України. В кращих своїх п'єсах він досяг максимального і гармонійного поєднання народного лицедійства і взагалі народної словесно-пісенної творчості з літературою для професійної сцени.

Таким чином, протягом десятків років українська драматургія, творчо, природно і гармонійно злившись із народною драматургією і з народним театром, набула ще більш неповторного, яскраво вираженого національного характеру, націєтворчої суті. Вона кращими своїми творами досягла значних вершин майстерності і правдивості, реалістичності завоювала популярність і повне визнання як в Україні так і поза її межами [18, с. 37].

Отже, українські драматурги, найбільш відверто й гостро ставлячи перед читачами і глядачами найактуальніші і найболючіші питання часу колонізації української культури і виступаючи на боці знедолених селян, також реалістично оцінювали і відображали українську дійсність, постали захисниками української нації, виразниками її ідейно-естетичних та духовних запитів.

2.3 Націєтворча сутність та специфіка режисури Марка Кропивницького

Синкретичне сценічне дійство «великого» стилю, у якому органічно взаємодіють та взаємозбагачуються просторово-часові мистецтва, серед яких домінують є слово, музика, спів, танець, оздоблені яскравою просторовою театральністю та насиченими етнографічно-фольклорними барвами і є український театр як автентичне естетичне явище, націєтворчий феномен української культури.

М. Кропивницький скориставшись окремими тимчасовими поступками царського уряду, розгорнув активну діяльність щодо створення національного музично-драматичного театру, приділяючи велику увагу постановкам оперних і опереткових спектаклів. Знаменно, що театральна трупа М. Кропивницького розпочала своє творче життя у жовтні 1882 р. саме постановкою «Наталки Полтавки». Та при цьому Марко Лукич продовжував сценічні традиції М. Щепкіна.

Основний процес формування націєтворчих, художньо-естетичних засад проходив, насамперед, у театральному колективі М. Кропивницького Український класичний театр, театр корифеїв, явище складне, багатогранне, яскраво самобутнє, мистецькі риси і принципи якого зросли на ґрунті попереднього сценічного досвіду.

Якщо розглядати поглиблено націєтворчий зміст режисерської діяльності М. Кропивницького, це постійний пошук та еволюція творчих принципів. Режисер зосереджував свою увагу на реалістичному розкритті людських типів, характерів. Разом з тим у процесі еволюції режисерських принципів відбувався перехід театру від побутово-етнографічної достовірності до театру психологічної та поетичної правди.

Театральна творчість української трупи М. Кропивницького ознаменувала початок нового історичного етапу у формуванні ідейно-естетичних засад українського сценічного мистецтва, утвердження реалістичних художніх принципів режисури та вокально-акторського виконавства. У режисерських

пошуках М. Кропивницького об'єдналися і були своєрідно узагальнені багаторічний досвід та досягнення їх попередників, зокрема, так звана авторська режисура, і так звана режисура акторська, символізована іменами М. Щепкіна та К. Соленика.

Також у своїх перших режисерських спробах М. Кропивницький включив до репертуару оперні й опереткові вистави, які успішно розвинули національні традиції. Великого значення набувало соціально-психологічне розкриття образів та сам акторський ансамбль для режисера, тому вони ніколи не перетворювали вокальні й танцювальні епізоди на розважальні дивертисменти.

М. Кропивницький був майстром музичної режисури, то часто постановки соціально-психологічних драм здійснювались з музичним оформленням. Одним із фахових завдань, що ставив перед собою режисер – збагатити репертуар української трупи, удосконалювати роботу з акторами, а саме провести ретельну роботу над достовірним розкриттям характерів персонажів [43, с. 13].

Видатний український режисер М. Кропивницький виховував акторів, так щоб для них було притаманно все: досконало володіти рідною мовою, поглиблено знати народні пісні, а також на сцені переконливо та правдиво передавати людські почуття. Такими першокласними акторами, для яких спів і танок ставали природним засобом розкриття образу героя, були М. Кропивницький і його талановиті учні М. Заньковецька, М. Садовська-Барілотті, П. Саксаганський та багато інших, хто однаково неперевершено грали і у драмі, опері та опереті. Українські вистави йшли на високому професійному рівні, над підготовкою вокальних епізодів з акторами працював М. Лисенко.

У театральній трупі М. Кропивницького робота режисера з акторами проводилась дуже ретельно, акторська майстерність постійно удосконалювалась, з явною очевидністю і переконливістю. М. Кропивницький вважав, що для майстерної акторської гри безпосередньо сам актор має зануритись у зміст ролі, розкрити образ персонажу, має фахово бути підготовлений до цього. Оскільки ж українське акторство того часу не мало спеціальних шкіл, воно мусило вчитися насамперед у самого життя. Марко

Кропивницький, сам навчаючись у життя, створював театральну школу. Тому митець наполегливо радив і домагався, щоб актори його трупи вчилися на досвіді старшого покоління акторів, були спостережливими та вміли вбирати в себе життєві враження. Через них актор збагачував свою артистичну культуру і творчу уяву, розширював свій світогляд.

Творчість Марка Лукича виростала з його акторської індивідуальності, він завжди був першим актором, корифеєм «заспівувачем» своєї театральної трупи. Та всі свої вистави ставив через мистецтво актора, розкриваючи характер персонажів. Розуміння Марком Лукичем Кропивницьким завдань режисера і керманіча в українському театрі того часу виходило далеко за межі творчої організації вистави як такої.

З поняттям акторського ансамблю у М. Кропивницького органічно пов'язувались і режисерські принципи, спрямовані на виховання та об'єднання кращих сил українського театру. У цьому він бачив засіб творчого зростання і удосконалення акторського та режисерського мистецтва, а також запоруку розвитку української театральної культури, якої царський уряд позбавляв український народ.

Творчі погляди М. Кропивницького на творче співробітництво в одній трупі різних силою таланту і навіть однакових щодо амплуа акторів. Завжди прагнучі до вдосконалення результатів своєї творчої праці, невтомно шукаючи нового і глибшого проникнення в образ, М. Кропивницький розумів, що це можливо тільки із збагаченням артистичної культури виконавця. А це в свою чергу вимагало широкого обміну творчим досвідом [25, с. 158–159].

Відомий тогочасний критик С. Дурилін писав: «...ставлячи вечорниці в «Назарі Стодолі», М. Кропивницький, давав виконавцям загальне дійове завдання: слухати пісню кобзаря, спілкування з партнером...Марко Лукич: домагатися безперервного спілкування з партнерами як неодмінної умови життєвості на сцені» [9, с. 158].

З великим успіхом були поставлені вистави: «Дві сім'ї», «Зайдиголова», «Глитай або ж павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького,

«Безталанна», «Понад Дніпром», «Бондарівна» І. Карпенка-Карого, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Чорноморці» Я. Кухаренка та ін.

Талант музичного режисера розкрився також у сценічній інтерпретації опери М. Аркаса «Катерина». Музикальність і піднесена поетичність, близькі умовній природі оперного театру, природно поєднувалися з глибокою правдою життя і народного побуту навіть у найменших сценічних деталях. Режисер ретельно розробив усі побутові деталі від сільського пейзажу до ефектного розташування хористів.

Доречно було б наголосити, що саме акторський ансамбль завжди був визначальною рисою постановок М. Кропивницького. Також, М. Кропивницький залучив до співпраці у національному театрі провідного балетмейстера Х. Ніжинського. Блискучою була постановка танцю «Козак» у сценічній інтерпретації опери М. Аркаса «Катерина» (за мотивами поеми Т. Шевченка). М. Кропивницький з цього приводу зазначав: «Спочатку, з перших тактів, один парубок бокаса підтанцьовує до дівчини, але в другий момент його відкида і хапа ту дівчину і йде з нею в кружала; за ним слідком ще три пари, потім Іван з Катрею і другий москаль, і кожна пара танцює щось своє... далі вискакує сам Ніжинський і жарить соло. У нього два чорти сидять в ногах. Перша дія танцем і кінчається» [15, с. 48].

Важливою складовою у популяризації українського театру було яскраве музичне оформлення, яке створювало виняткову атмосферу. Учасники трупи були не тільки фантастичними драматичними акторами, а й прекрасними співаками. Сам М. Кропивницький добре володів майстерністю гри на бандурі і виконував пісні під власний акомпанемент [33, с. 99–102].

Утверджуючи своєрідну естетику народного і реалістичного українського музично-драматичного театру, режисер не руйнував поетичну умовність, а прагнув поєднати її з правдою і поезією життя, не зловживаючи натуралістичними та етнографічно-побутовими деталями.

Таким чином, націєтворчі художньо-естетичні засади українського театру, його режисури та виконавства формувалися у театральних постановках

української трупи М. Кропивницького та заклали міцний фундамент для його сталого розквіту у XX столітті.

РОЗДІЛ 3. РОЛЬ ЕТНОКОНСОЛІДУЮЧОЇ, ТВОРЧОЇ, ХУДОЖНЬО-ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТРУПИ М. КРОПИВНИЦЬКОГО У ЗБЕРЕЖЕННІ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ

3.1 Художньо-просвітницький та творчий аспект діяльності театральної трупи М. Кропивницького

Із самого початку своєї діяльності театральна трупа Марка Кропивницького проводила інтенсивну художньо-просвітницьку та творчу діяльність. Актори трупи з просвітницькою метою брали участь у україномовних вечорах, різноманітних театральних просвітницьких заходах, урочистих заходах присвячених видатним митцям України. Зокрема, М. Кропивницький протягом всього свого життя брав участь у вечорах присвячених пам'яті Великого Кобзаря, що влаштовувались з нагоди вшанування у різних містах України.

М. Кропивницький був незрівняним майстром художнього слова, чудовим читцем-декламатором. У читання шевченківської поезії він вкладав всю душу актора. Марко Лукич “читав серцем” і справляв велике враження на глядача, який захоплювався його розповіддю [68, с. 24].

М. Кропивницький пропагував Шевченківське слово для широких кіл поліетнічної аудиторії. Про це міститься інформація у листі 18 лютого 1910 року митця до Ф. Нікітіна: «Оце тільки вранці повернувся я із Саратова, де замість шістьох зіграв сім спектаклів: останній спектакль, що був 25-го, ми чествували пам'ять Тараса Григоровича, 49 роковин – «Назаром Стодолею» і дивертисментом. Народу було багато що аж душно зробилось у театрі» [37]. Також, Ф. Нікітін, сучасник тих подій згадував, що М. Кропивницький виступав у Єлисаветграді 16 березня 1910 р. з концертом, присвяченим пам'яті Т. Г. Шевченка. Захід пройшов з великим успіхом, зал стоячи аплодував митцю, із великим захопленням.

Про спілкування з Марком Лукичем, актор Йосип Маяк згадував: «Я слухав його, дуже уважно і з великим зацікавленням... тому, що він оповідав якось інтригуючи, як я ніколи ще не чув... Якраз у той час мене дуже цікавила українська література, з якою я тільки починав обізнаватись. Отож йому й довелося розказувати мені все з початку: і про Україну, і про Шевченка... Я слухав його, як заворожений, і незчувся як пролетіли три години» [38, с. 98–99].

Виступи театральної трупи Марка Лукича Кропивницького збирали повний зал людей у містах України: Києві, Харкові, Полтаві, Одесі, Чернігові, Єлисаветграді. Під час гастрольної діяльності глядачі мали змогу познайомитися з творами українських драматургів та акторами, які популяризували національну культуру та сприяли розвитку національної самосвідомості та національної гідності.

Київські вистави трупи М. Кропивницького показали великі можливості відродженого в Російській імперії в умовах цензурних утисків українського театру. У цей час, М. Кропивницький перевіз трупу з Києва до Чернігова, але про представлений тут репертуар відомо лише те, що у Чернігові він був уперше. На чернігівській сцені було поставлено лише дві драми М. Кропивницького «Глитай, або ж Павук» та «Доки сонце зійде роса очі виїсть». Також відомо, що в Харкові у 1883 році М. Кропивницький виставляє отриману в Києві від М. Старицького й М. Лисенка оперету «Чорноморці», а також у Чернігові відбулась прем'єра драматичного етюд М. Кропивницького «По ревізії».

На початку червня М. Кропивницький затримується в Харкові для зустрічі з М. Старицького, який приїжджає, щоб обговорити спроби об'єднання зусиль для створення справжньої матеріально та художньо оснащеної трупи.

Після вистав у Полтаві, Новочеркаську М. Кропивницький зі своєю трупою приїжджає до Одеси. Саме тут відбулося історичне злиття найвідоміших українських театральних діячів того часу з метою створення представницької української театральної трупи, де М. Старицький очолив справу та вклав значні кошти, щоб забезпечити трупу, а М. Кропивницький став його художнім керівником. З цього приводу Софія Тобілевич згадує: «Михайло Старицький,

відомий громадський діяч і драматург, став на чолі цього колективу, як головний адміністратор і керівник. Його адміністративна діяльність і грошова допомога, якою він забезпечив усі матеріальні потреби трупи, усуваючи перешкоди, відкрили для українського театру вільні шляхи для подальшої творчої праці і розквіту сценічного мистецтва» [43, с. 19–20].

Репертуар залишився попередній, але склад трупи був поповнений хором і оркестром. До речі, під час виступів у Миколаєві 9-29 вересня 1883 р. до неї вступив наймолодший із братів Тобілевича – Панас Карпович, котрий прибрав собі сценічний псевдонім – Саксаганський, а в Єлисаветграді до трупи приєднався Іван Карпович, відомий під сценічним псевдонімом – Карпенко-Карий та до колективу долучилась Марія Карпівна під псевдонімом – Садовська.

Стосовно щоденних репетицій колективу, то тут було впроваджено трудовий режим. «Старицький своїм творчим ентузіазмом так запалив усіх нас – згадувала на той час хористка Софія Дітковська, – що ми ставились до виконання своїх обов'язків як до святого. При цьому М. Кропивницький залишився центральною постаттю в театрі як його мистецький керівник. Якщо говорити про репертуар для попередньої трупи був збережений в оновленій» [38]. Саме цей репертуар трупа показала в Києві, виступаючи упродовж місяця.

Саме ці київські гастролі викликали захоплення у глядачів, які були вражені високомистецькими номерами, пройнятими ідеєю українського патріотизму. Глядачі буквально несли артистів на руках до транспорту після кожного виступу.

Це були такі блискучі виступи що просили виступити на біс. Поки трупа виступала в Житомирі та Одесі, викликаючи захоплення у глядачів, у Петербурзі було підготовлене розпорядження Головного управління у справах друку № 5091, пункт циркуляра, в якому було зазначено, що заборонялося утворювати окремі українські театри з виконанням тільки українських п'єс і висовувалась пропозиція, що дозволяти українські вистави лише за умови, що у театральній програмі поряд з українською виставою будуть російськомовні п'єси з такою самою кількістю актів.

За цей час труппа М. Кропивницького збільшувала свій потенціал і завойовувала дедалі ширшого глядача. В Одесі її репертуар збагатився драмою І. Гушалевича «Підгоряни», комедією М. Старицького «За двома зайцями» та драмою «Був кінь, да з'їздився» Д. Константиновича.

Упродовж двох з половиною місяців театральна труппа М. Кропивницького вражала харківську публіку своїм високим артистизмом. Широкому колу глядачів були представлені вистави: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Бувальщина» М. Кропивницького, «Як ковбаса і чарка, то минеться сварка» М. Старицького, «Гаркуша» О. Стороженка та ін. Також, тут була поставлена опера М. Лисенка «Утоплена» на лібрето М. Старицького за повістю М. Гоголя «Майська ніч» та «Москаль-чарівник» І. Котляревського.

На той час труппа настільки розрослася, що їй довелося використати резервний склад акторів, але скромні фінансові можливості М. Старицького, який уже витратив чималі гроші на утримання акторів та постановку вистав, не мало гарантії матеріального забезпечення нової структури, що стало причиною розколу.

Таким чином, з квітня 1885 року функціонували дві окремі «російсько-малоросійські театральні труппи» М. Кропивницького та М. Старицького. Марко Кропивницький першим в історії українського театру провів професійну оцінку ідейно-історичного змісту п'єси, художньо-драматургічного характеру її колізій, корисних для акторської майстерності [48, с. 11–12].

Грунтовний розгляд ролей із погляду ідейно-творчої точки зору характеристик персонажів свідчить про чудове знання режисером законів сцени. Саме таких рис образу режисерське та акторське мистецтво українського театру не знало.

З Єлисаветграда М. Кропивницький їде до Галичини на запрошення директора театру Т. Романович. Творча діяльність М. Кропивницького в західноукраїнському театрі відіграло суттєве значення для розвитку

реалістичного спрямування на сцені, про що свідчать численні відгуки діячів культури та науки.

У статті «В єднанні з народом Наддніпрянщини» М. Возняк, спираючись на спогади Є. Олесницького, відзначає художньо-просвітницьку, творчу діяльність Марка Лукича в Галичині. «Це стояв перед нами, – згадує він, – оригінальний українець, перший, якого ми бачили, втілення української літератури й мистецтва в одній особі. Ми слухали його з запертим віддихом і старалися не поминути й одного слова, одного звука, а вже найбільшим щастям для нас було, як кілька з нас мали нагоду познайомитися особисто з батьком українського театру. Ми були у нього в його мешканні, і він говорив з нами широко про відносини в закордонній Україні, про літературу й мистецтво, давав нам книжки і ноти» [3].

У своєму автобіографічному нарисі «За тридцять п'ять літ», М. Кропивницький розповідає про перебування в Тернополі, Львові, Чернівцях, Снятині та ін. Він наголошує на відсталості українського театру в регіоні. У галицькому репертуарі М. Кропивницькому сподобалась лише одна п'єса І. Гушалевича «Підгоряни». Виступаючи в п'єсах «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Чорноморці» Я. Кухаренка, «Гаркуша» О. Стороженка, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, Марко Лукич навів приклади реалістичної інтерпретації сценічних образів.

Непересічне значення в аналізованій період для популяризації української культури, українського театру його етнокультурних засад діяльності серед широких кіл поліетнічної громади мали публікації провідних діячів-культурників у національних друкованих виданнях. З цього приводу Н. Пазюра відзначає, що часопис «Київська старовина», заснований у час жорсткої цензури, заборони української мови, відіграв вагомий етноконсолідуючий роль як потужний центр наукового та культурного життя українського суспільства [58]. Проблематика журналу порушувала актуальні питання соціальної, економічної та політичної вітчизняної історії на різних суспільно-історичних етапах, значна її частина була присвячена висвітленню соціально-економічної та політичної

історії Гетьманщини. Цей напрямок розроблявся у студіях видатних українських вчених В. Антоновича, Д. Багалія, І. Каманіна, О. Лазаревського, О. Левицького, І. Лучицького, В. Модзалевського, А. Скальковського, А. та М. Стороженків та ін. До передплатників журналу увійшли різноманітні особи за соціальним складом: дворяни, поміщики, духовенство, службовці, селяни, вчителі, священики, професори, студентство, лікарі, земські діячі, моряки, військові, нотаріуси, що цікавилися змістом та запропонованими у часописі матеріалами з історії та культури українців/

У контексті спільнонаціонального культуротворення театр Марка Лукича Кропивницького мав націєтворчий характер та етноконсолідуючу спрямованість. За формою та змістом його п'єс він мав особливе націєтворче значення. Загалом український театр на той час відіграв величезну роль у національному відродженні. Він першим познайомив широкі кола поліетнічної аудиторії з українським побутом, піснями, танцями та звичаями. Театр свідчив про те, що український народ – це незалежна країна з самобутньою та автентичною культурою та традиціями.

3.2. Етноконсолідуючі засади репертуару української театральної трупи

М. Кропивницький постійно удосконалював принципи та методи роботи з акторським складом трупи, зміцнював та розширював жанрово-стильовий, етноконсолідуючий репертуар колективу. У 1882–1883 рр. творче ядро трупи становили видатні українські актори – М. Заньковецька, М. Садовський, М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, О. Вірина, Л. Манько, А. Максимович. Згодом до трупи долучились талановиті актори – В. Грицай, Б. Козловська, Є. Боярська, П. Карпенко, М. Маньківська, О. Пивинська, Д. Шевченко-Гамалій, О. Ратмирова, О. Полянська та ін. [73, с. 194].

Етноконсолідуючий репертуар трупи становили п'єси української драматургії: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Глитай, або ж Павук», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Бувальщина», «По ревізії», «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Наймичка», «Розумний і дурень», «Бондарівна» І. Карпенка-Карого, «За двома зайцями», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького та ін. Вистави колективу художньо майстерно відшліфовувались. Музична складова була невід'ємною частиною драматургічної палітри. Вже для першої музично-драматична вистави «Наталки Полтавки», де важливою складовою стала музика М. Лисенка була притаманна художність, прекрасний акторський ансамбль, достовірне втілення сценічних образів.

В грудні 1884 р. за участю авторів була поставлена опера «Утоплена» – М. Старицького (за М. Гоголем «Майська ніч»), музика М. Лисенка. У репертуарі колективу була і оперета М. Лисенка «Чорноморці». Слід зазначити, що у трупі із шістьох нових постановок було чотири оперні та музично-драматичні вистави. Трупа М. Л. Кропивницького мала акторів-співаків М. Заньковецьку, В. Грицаю, М. Садовську-Барілотті та ін.

Починаючи з 1884 р. М. Кропивницький продовжував розширювати свій репертуар. До нього увійшли сценічні твори «Підгоряни» І. Гушалевича, комедія «Чмир» («Чумазий») М. Кропивницького, відбулась інсценізація поеми Т. Шевченка «Титарівна» під назвою «Глум і помста», а також була поставлена «Вергілієва Енеїда» за І. Котляревським.

На початку 1880-х рр. з послабленням цензурних утисків, триває боротьба за створення національного демократичного театру. Недивно, що в цей період театральні діячі вели рішучу боротьбу за національний, драматичний, реалістичний театр з справді народним репертуаром.

П. Саксаганський зазначав, що цей період в історії театру характеризувався фривольністю, одноманітністю малюнків, гумористичним репертуаром та відсутністю інтересу до зйомки суспільного життя того чи іншого часу. На сцені не було справжнього життя, і сцена не торкалася актуальних соціальних проблем. П. Саксаганський відзначав, що це було не через відсутність талановитих драматургів, а через цензурні надмірності, які змушували письменників того часу «крутитися» у вузьких рамках шаблонного складання сценічного сюжету [64].

М. Кропивницький також стверджував, що здатність українського театрального мистецтва задовольняти запити демократичної та прогресивної частини суспільства могло відповідати тільки за наявності відповідного репертуару.

Дослідження українського театру другої половини ХІХ-початку ХХ століття, одного з найяскравіших явищ вітчизняної культури та навіть нині це є актуальною проблемою сьогодення. У зазначений період українське театральне мистецтво набуло широкого визнання не лише в Україні, а й закордоном.

Скороминуща лібералізація суспільно-політичного життя на початку 1860-х років підвищила суспільний інтерес до театру та призвела до виникнення аматорських театральних гуртків, що не могло залишити байдужими шанувальників півдня України. У 1864 році було засновано аматорську театральну трупу, де й робили свої перші кроки творці українського театру.

Блискучий актор, режисер, драматург, композитор та художник сцени Марк Кропивницький, фундатор театру нового покоління і як драматург продовжує традиції так званої «народної драми» - «Доки сонце не зійде, роса очі не з'їсть», «Дві сім'ї», «Олеся».

Великою популярністю серед широких кіл поліетнічної публіки користувався український театр, тісно пов'язаний із народною культурою, українським фольклором, культурно-історичними традиціями. Великий внесок у національне гастрольне життя зробила українська трупа, широка поліетнічна аудиторія отримала можливість познайомитися з іменами багатьох українських драматургів та акторів, чиї таланти прославили українську культуру та сприяли розвитку національної самосвідомості та відродженню національного духу українського народу. Окрасою репертуару стали сценічні твори «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Глитай, або ж Павук», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Бувальщина», «Невольник», «По ревізії», «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Бондарівна», «Розумний і дурень», «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Ніч під Івана Купала», «За двома зайцями», «Крути, та не перекручуй» М. Старицького, «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Червоні черевики» О. Захаренко, «Гаркуша» О. Стороженка, «Світова річ» О. Пчілки, «Підгоряне» І. Гушалевича, «Загублений рай» І. Тогобочного та ін. [73].

Як зазначає Н. Крижанівська, загалом діяльність українських музичних колективів з її найвидатнішими представниками замінила український оперний театр. Драма-фесрія, драма-казка та драма-опера в яких закладались національні оперні традиції мали особливу популярність серед глядачів.

Театральна трупа М. Кропивницького представляла великий репертуар для привернення уваги місцевої публіки. У спектаклях її героями здебільшого були звичайні, прості люди. Тематичне розмаїття репертуару, що мав широку палітру від етнографічних, романтичних драм до п'єс із загостренням соціальних конфліктів, дотримувалося головного принципу українського театру – народне

реальне життя. Це був театр, що має своїм корінням інтермедії, у якому органічно поєднувався український фольклор, народні ігри, слово, музика, танок. Український театр характеризується народними обрядами (сватання, заручини, весілля), обрядовими піснями (колядками, щедрівками), текстами народних пісень, народною хореографією (стрибки, дрібниці, повзання), що були майстерно введені у драматичну дію та мали великий успіх у публіки [21, с. 100].

Блискуче музичне оформлення є невід'ємною частиною національного театру, що надавало неповторну атмосферу та сприяло поширенню українських вистав. Українські актори були неперевершеними драматичними акторами та чудовими співаками. М. Кропивницький прекрасно грав на бандурі, чудово співав під власний акомпанемент. Так само, М. Кропивницький є автором музики до вистав. Він написав музику до сценічних творів «Пісні в лицах», «Невольниця» Т. Шевченка, «Вії» М. Гоголя, підтримував творчі стосунки з М. Лисенко, М. Аркасом та ін.

Прекрасний голос мав П. Саксаганський, чудово співав М. Садовський а його сестру М. Садовську-Барілотті називали «українським соловейком». П. Ніщинський зауважував, що ніколи не чув, як можна так відтворювати та виконувати українські пісні. Про акторку М. Заньковецьку І. Мар'яненко зазначав, що вона мала чудовий голос, великого діапазону, яким майстерно відтіняла всю неперевершену красу української пісні, особливо весільні пісні в її виконанні звучали як справжній шедевр [34].

З приводу бенефісу М. Заньковецької під час гастролей української трупи М. Кропивницького театральна критика відзначала: «Марія Константинівна ... Природа наділила вас дивним талантом; праця і спостереження над його плодами допомогли переконати нас у доцільності і необхідності справи, котрій присвятили ви себе; любовь освятила і переконала, і додала сили перенести тяжкий труд... все разом дало вам можливість переконати нас, що ідеальна мета, позначена генієм відбиття природи театру, досягнена. В особі вас видимо ми високохудожнє, достовірне відображення життя» [68, с.198].

На увагу заслуговують виступи театральної трупи М. Старицького. Талановитий драматург віддавав перевагу у репертуарі водевільним та мелодраматичним жанрам з їх ефектними монологами, народним колоритом, музичним оформленням що, завоювало симпатії публіки. До складу трупи увійшло 40 осіб акторів та оркестру. Серед акторів трупи були талановиті співаки та прекрасні диригенти. Усі театральні трупи, вони комплектувалися так, що в колективі, завжди був присутній хор. До складу виконавців входили талановиті співаки, кваліфіковані диригенти І. Дворниченко, М. Черняхівський, О. Олексієнко-Домерщиков та ін.

У 1887 р. хор трупи М. Старицького налічував 65 чоловік, приблизно стільки у своєму складі має хор сучасного оперного театру. У репертуарі колективу були народно-пісенний фольклор, щедрівки та колядки, музичні номери з п'єс М. Старицького «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Не судилось», «Розбите серце» [22, с. 102].

Таким чином, діяльність провідних театральних митців сприяла утворенню поважного відношення до українського народу та його культури. Для російськомовних міст театральне мистецтво постало джерелом інформації для вивчення української історії, його автентичності, театральних традицій та української літератури.

3.3. Зміст і напрями етноконсолідуючої гастрольної, художньо-естетичної, просвітницької діяльності української театральної трупи М. Кропивницького

У другій половині XIX – на початку XX століття українська культура та населення знаходились під потужним імперським тиском, в умовах, спрямованих на пригнічення будь-якого вияву національної культури, однак український театр незважаючи на потужну колонізацію українського етносу прагнув до розвитку та репрезентації українських цінностей та традицій.

Наприкінці XIX ст. цензура значно звузила театральний репертуар Марка Кропивницького та зробила все, щоб обмежити гастрольну, художньо-естетичну, просвітницьку діяльність колективу. Театр був самофінансованим і не мав державної підтримки від самого початку заснування. З діяльності української професійної театральної трупи розпочався новий етап у розвитку реалістичного українського театрального мистецтва. Цей злагоджений та потужний колектив розпочав свою діяльність у Єлисаветграді і вже за місяць вирушив на гастролі до Києва, Чернігова, Харкова, Одеси, Полтави та ін.

У 1882 р. М. Кропивницьким була написана драма «Глитай, або ж Павук». Серед усіх його драматичних творів ця п'єса займає чільне місце. Твір вражав гостротою втілення ідеї соціальної нерівності, був справжнім відображенням соціальних протиріч пореформеного українського сільського життя, типовою характеристикою сільської дійсності.

Великий внесок М. Кропивницького в українську літературу, і особливо у драматургію, полягає в тому, що він першим помітив та зобразив ознаки класового розшарування селян у результаті швидкого зростання грошової влади.

Постановка цієї вистави викликала багато відгуків у діячів про український театр того часу. Також у періодиці міститься дуже багато відгуків про гру М. Кропивницького. Роль, яку він виконував, була подібною до героя з комедії французького драматурга Мольєра.

Вслід за цією виставою, у 1883 році відбулася прем'єра «Доки сонце зійде, роса очі виїсть». Глядачі також оцінили гру молодій актриси М. Заньковецької у виставі «Глитай, або ж Павук». Постанова отримала багато схвальних відгуків, звісно успіх спектаклю не можна було уявити без виступу М. Кропивницького та М. Заньковецької.

Під час першого виступу української трупи у Харкові (січень-лютий 1883 р.) відбулась прем'єра сатиричного нарису М. Кропивницького «По ревізії». Як згадував М. Садовський, водевіль був написаний наприкінці 1882 р., з великим ентузіазмом. Цим твором автор зарекомендував себе як блискучий майстер так званого «народного живопису». Це жанрова драматична сценка була із живої сільської дійсності того часу. Водевіль мав значний успіх [72]. З приводу виступів М. Кропивницького, М. Заньковецької, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського періодика одностайно стверджувала, що про майстерну гру українських акторів і говорити можна тільки одне – вона просто неперевершена.

Знаковим для першої української професійної трупи була поїздка до Петербургу. З 11 листопада 1886 року трупа М. Кропивницького протягом трьох зимових місяців виступала на петербурзькій сцені. Серед культурних мас Петербурга були і ті, хто щиро підтримав талант українських акторів у театральних та літературних колах. Це були представники, які не поділяли політику царського уряду стосовно України. Насамперед, видатні актори олександрійської сцени В. Давидов, К. Варламов, М. Савіна. Виступи української трупи М. Кропивницького відвідали вчений І. Павлов, критик В. Стасов, журналіст та перекладач шевченківських творів П. Гайдебуров.

М. Кропивницький ретельно підготувався до цих гастролей. До Петербургу він привіз плеяду блискучих українських акторів, хор у складі 40 чоловік, оркестр, у складі 26 музикантів на чолі з диригентом М. Васильєвим-Святошенком. Глядачеві, українська трупа репрезентувала вистави національної драматургії: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Глитай, або ж Павук», «Дай серцю волю, заведе в неволю»,

«Бувальщина», «По ревізії», «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Наймичка», «Розумний і дурень», «Бондарівна» І. Карпенка-Карого, «За двома зайцями», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького та ін. [52]

У своїх «Театральних згадках» М. Садовський відзначав, що слава української трупи у Петербурзі росла з кожним днем. Квитки на спектаклі розпродувалися за тиждень, а зала в театрі наповнювалася людьми всіх верств суспільства. Слава поширилася аж до царського двору [63, с. 18].

У результаті виступів трупи в Михайлівському та Маріїнському театрах, Олександр III захотів познайомитися з українськими талановитими артистами. У спогадах М. Кропивницького, особливо М. Садовського, ми знаходимо цікаві рядки, повні гумору та гіркоти. Звичайно, людям, які сиділи в залі, було байдуже все, що відбувалося на сцені, до болю і страждань героїв, до їхнього прагнення до кращої долі, до їхнього протесту проти несправедливості і мороку.

Великий успіх, мав бенефіс М. Заньковецької на столичній сцені, про що міститься багато відгуків та рецензій. Як приклад, одна з рецензій у якій зазначається: «Бенефіс довів, що примадонна малоросійської трупи М. Заньковецька міцно, по заслугах, зайняла положення улюблениці петербурзької публіки.

Незважаючи на те, що заради бенефісу, значно збільшені, і без того, як відомо, не маленькі ціни, зал глядачів був, в буквальному сенсі слова, битком набитий. Всі звичайні місця розкуплені за кілька днів до бенефісу. Увечері довелося влаштовувати приставні місця і в проходах, і в оркестрі; запізнілі відвідувачі охоче платили по кілька рублів за право хоча постояти біля стіни або в проході. Про гарячий прийом, наданий публікою бенефіціантці, годі й говорити. Захоплення глядачів, виклики та оплески йшли *crescendo* з кожним актом» [68, с. 58].

Загалом, у становленні таланту знаменитої актриси незамінну роль відіграв виданий М. Кропивницький. Саме тоді трупа М. Кропивницького перетворилася на чудовий колектив талановитих акторів, чиї виступи стали результатом

творчості талановитого керманіча та режисера. Саме п'єси М. Кропивницького досягли небувалого театрального успіху.

Важливим було встановлення творчих зв'язків Марка Лукича Кропивницького з Миколою Віталійовичем Лисенко у 1879 році в Києві. З того часу між визначними митцями встановилися дружні творчі стосунки. За час свого перебування у Києві М. Кропивницький кілька разів бував у затишній квартирі М. Лисенка, коли там перебував розмови були нескінченими про кращу долю української демократичної культури.

Після перших петербурзьких гастролей, натхненний пристрасною симпатією демократичних поліетнічних кіл публіки до українських акторів, М. Кропивницький кілька разів возив трупу до Петербургу. Як завжди, гастролям 1890-1897 років передувала серйозна творча робота. Завжди уважний до зміцнення народної основи українського театру та подальшого збагачення його репертуару, М. Кропивницький продовжує писати нові п'єси та ставити найкращі твори українських драматургів.

М. Кропивницький вбирав досвід, здобутий в українському театрі та вивчав прийоми художників минулого. Через сценічні образи він розкривав нові життєві явища і привертав увагу глядачів як своїми високими акторськими здібностями, так й розкриттям соціальної сутності явищ, визначальних вчинків головних героїв. Його акторське мистецтво відповідає високим принципам громадського служіння українському народу.

Гастролі трупи М. Кропивницького в Петербурзі тривали три місяці (11 листопада 1886-15 лютого 1887). Зал Кононова, один із найпопулярніших приватних залів столиці, що орендувався В. Лінською-Неметті, від першої вистави до останньої щодня наповнювався публікою від самих бідних до вищого стану. 4 січня 1887 року Олександр III відвідав українські спектаклі «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького.

Той факт, що під час гастролей у Санкт-Петербурзі найвидатніші актори трупи М. Кропивницький та М. Заньковецька були запрошені на службу до

Імператорського Олександрійського театру, багато про що говорить. Однак, не бажаючи залишати українську сцену, українські митці відхилили цю пропозицію.

Під час гастролей відбувся бенефіс Марії Заньковецької. М. Садовський з приводу цієї події відзначав: «Особливо цей вияв симпатій захопив увесь Петербург після постанови п'єси "Наймичка", коли виступала М. К. Заньковецька. Щось невимовно дивне, неописане трапилось. Це був такий триумф українського слова, якого більше ніколи воно не зазнавало. М. К. Заньковецька, цей велетень і талант, розгорнула перед публікою такі дивні риси простоти й мистецтва, в яких ця столична публіка, звикла до штучного і через те блискучого виконання імператорських артистів, потонула в тій божественній, художній простоті гри артистки» [62, с. 20].

5 січня 1887 року в Маріїнському театрі відбулася українська вистава для царської родини. Петербурзька преса продовжувала публікувати на своїх сторінках високу професійну оцінку виступам трупі М. Кропивницького. Водночас, було зроблено різні й часом суперечливі висновки про перспективи українського театру та української культури загалом.

Театральний критик Коломенський відверто вказував на художню цінність постановок та їх неймовірну чарівність, але категорично заперечував майбутнє театру: «...З того часу, як народний побут під впливом цивілізації зміниться, театр цей стане анахронізмом».

Випускник Херсонської гімназії П. Гайдебуров вірив у розквіт та розвиток українського театру та українців. Після цих гастролей відмітив, що в театральній трупі М. Кропивницького не тільки талант і мистецтво, а й присутнє глибоке знання, що засноване на його близькості до народу, на знанні їхнього побуту, характеру та звичок.

Петербурзький, популярний у той час критик О. Суворін не бачив успіх українського театру та вважав, що він дуже швидко мине, він є достатньо тимчасовим, не вірив взагалі у розвиток та особливо в існування українського театру.

Однак О. Суворін, щодо театральної постанови «Наталка Полтавка» (21 листопада 1886 р.) зазначив: «Це стара п'єса, – їй майже сто років. Вона дуже наївна і в літературному, і в музичному відношеннях. Але подивіться, як вона реалізується, з яким ансамблем, тактом і майстерністю. Пан Кропивницький – актор мав неабиякий талант; 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 Щепкіна, і сміливо скажу, що М. Кропивницький нітрохи не нижчий за знаменитого артиста» [73, с. 198].

Також, критик зазначав у своїх відгуках талант М. Заньковецької: «...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».

Восени 1887 р., трупа М. Кропивницького вдруге приїздить на гастролі до Петербургу та О. Суворін знову відзначає неймовірний талант М. Заньковецької: «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 виростало ще минулого року»/

У 80–90-х роках XIX ст. трупу М. Кропивницького у Петербурзі називали «наші мейнінгенці», за асоціацією до вистав німецького театру з міста Мейнінгена, що прославився утвердженням на сцені ансамблевості. Театральна трупа вражала всіх своїм високим художнім виконанням, дотриманням принципів історичної та етнографічної достовірності.

Підбиваючи підсумки гастролей трупи М. Кропивницького, тогочасні критики відзначали, що вони досягли шаленого успіху. Всі настільки були захоплені грою корифеїв українського театру, що навіть столична преса назвала М. Кропивницького не тільки не зрівняним артистом, а й таким же не зрівняним

режисером. Сам М. Кропивницький, підсумовуючи перебіг українських гастролей зазначав: «Кожен бачить уже, що український театр пустив і парості, і коріння, і це дійсний факт, ... і показало його вартість, і живучість, і впливність, і користь» [25, с. 11–12].

У 1896 р. з нагоди 25-річчя творчої діяльності М. Л. Кропивницького петербурзькі прихильники його таланту надіслали вітання українською мовою, до якої художник Ілля Рєпін написав картину посеред моря, де зображено човен, що впевнено пливе хвилями під керуванням рульового, що стоїть твердо. Написана в образній формі картина передала думку, що М. Л. Кропивницький був видатним режисером, актором та драматургом. А також, міцно тримається біля керма українського театру [68, с. 18–19].

Весь творчий шлях актора М. Кропивницького є ні з чим не порівняним прикладом натхненної праці. Видатний майстер сцени вирощував молоді таланти з великою турботою. Відбираючи з народу талановитих людей, він прагнув розвивати їхні творчі здібності. Через такі школи пройшло кілька поколінь українських акторів.

Одним із найглибших переконань М. Кропивницького, його ключовим творчим принципом було прагнення до природності та достовірності, ніколи не фальсифікувати смак публіки. В акторській практиці він намагався зображати життя в театрі, але не копіював і не повторював його на сцені.

В історії світової театральної культури діяльність М. Кропивницького як режисера, актора та драматурга одночасно як фундатора та керманіча першої української професійної театральної трупи визначна.

Україні дуже пощастило з М. Кропивницьким. Важко навіть уявити, скільки було б втрачено національною культурою, якби ця енергійна, надзвичайно талановита і надзвичайно патріотична людина не взялася в цей час за організацію українського театру. Зрозуміло, що на це була Божа воля. Марко Кропивницький прийшов у цей світ, щоб виконати свою велику місію.

Це була перша успішна презентація української культури, яка мала велике значення не лише для національного театального мистецтва, а зрештою, для

подальшого розвитку української нації. Саме своєю самовідданою етноконсолідуючою, гастрольною, художньо-естетичною, просвітницькою діяльністю видатні артисти сприяли розвитку української культури, українського театру а також торувати шлях до їх світового визнання.

ВИСНОВКИ

Проведене магістерське дослідження особливостей етноконсолідуючої діяльності театральної трупі М. Кропивницького у контексті суспільно-історичних процесів того часу дозволило зробити висновки відповідно до поставлених завдань:

1. Обґрунтовано, що передумовами становлення українського театру пов'язані з виникненням старовинних ігор і обрядів, з яких драматична дія починала свій розвиток. Народні обряди, веснянні, різдвяно-новорічні, весільні мали елементи театральності, а в сценічній дії існувала драматургія (художні образи, діалоги та рухи). Розглянуто зародження та розвиток українського водевілю, завдяки розквіту саме українських народних традицій. Тому, коли з'явився водевіль за ним одразу витікає нова система координат, що дозволила визнати сам зміст цього жанру та роль української літератури.

2. Доведено, що імена і п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка та багатьох інших драматургів роками не сходили з афіш найвідоміших театрів, постійно були присутні. Найважливішими досягненнями українських драматургів першої половини ХІХ ст. було написання діалогізованих творів нового типу: віднайдено цілий ряд нових і для українського театру ХVІІІ – початку ХІХ ст. найбільш відповідних форм. Проаналізовано особливості формування української драматургії, ґрунтуючись на літературній спадщині М. Кропивницького, аналізі багатьох наукових джерел виявлено, що проблематикою тогочасної драматургії був показ боротьби українців за збереження своєї національної ідентичності та рідної мови.

3. Виявлено, що націєтворча та етноконсолідуюча діяльність засновника першої української професійної трупі Марка Кропивницького зробила великий внесок для розвитку українського театру, вітчизняної драматургії у соціально-історичних умовах на той час. Проаналізовано, що через репертуарну кризу, відсутність нових українських творів, вітчизняні драматурги починають створювати нові різножанрові п'єси. Новації драматургів продовжували боротьбу за духовний та культурний розвиток української держави в умовах

жорсткої цензури, порушували актуальні, соціальні питання та були темою лейтмотивів усіх спектаклів.

4. Проаналізовано, що М. Кропивницький ретельно та плідно працював над підвищенням професійно-творчого рівня колективу. Щоденною працюваністю й майстерною фаховою роботою кристалізувалися ті автентичні риси української трупи, на яких наголошували як вітчизняні так і зарубіжні театральні критики того часу. Адже саме через колективну творчість вдавалося донести ідейно-виховні, етноконсолідуючі ідеї до широких поліетнічних верств населення, розкрити їх ідейно-психологічний зміст. М. Кропивницький заклав міцну основу для неухильного, потужного розквіту українського театру, саме завдяки формуванню художньо-естетичних, етноконсолідуючих засад діяльності, які були направлені на збереження традицій нації та захисту рідної мови.

5. Додедено, що саме українська драматургія в органіці з народною творчістю набула національного характеру і саме завдяки їй найкращих зразків досягла високої майстерності, завоювавши визнання та популярність. На формування націєтворчих засад діяльності українського театру вплинув великий внесок українських драматургів. Саме в цей період відбувся розквіт української драматургії та до цього періоду належать постановки на українській сцені визначних творів: «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченко, «Глитай, або ж Павук», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Бувальщина», «Олеся», «По ревізії» М. Кропивницького та ін.

6. Проаналізовано специфіку видатного режисера М. Кропивницького, ставилось на меті збагатити репертуар української трупи, удосконалити акторську майстерність. Ретельна робота над акторською майстерністю режисером проходила над тим, щоб гарно володіти рідною мовою, збагатити свої знання народними піснями та незрівнянно вміти передати на сцені емоції, характер персонажів, їх духовний світ. Саме за наявності етноконсолідуючого репертуару залежить доля театру та його успіх і визнання.

7. Встановлено, що етноконсолідуєча гастрольна, художньо-естетична, просвітницька діяльність театральної трупи М. Л. Кропивницького демонструвала справжнє життя, пропагувала традиції, національні ідеї. Театральна трупа мала значний успіх, гастролуючи на Україні та поза її межами, пропагуючи менталітет, мову та традиції українців, розвіюючи негативні стереотипи про все національне серед широких верств поліетнічного населення. Отже, етноконсолідуєча гастрольна, художньо-естетична, просвітницька діяльність театральної трупи М. Л. Кропивницького зробила величезний внесок у відродження, репрезентацію культурно-історичних традицій української нації, сприяла захисту і збереженню мови і національної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с. Антонович Д. Український театр: конспективний історичний нарис. Прага; Берлін: Нова Україна, 1923. 14 с.
2. Аксьом, А. А. Батько українського театру: [до 170-річчя від дня народження видат. драматурга, актора і реж. Марка Кропивницького] // Архіви України. 2010. № 5. С. 181–187.
3. Возняк М. В єднанні з народом Наддністрянщини // М. Л. Кропивницький: зб. ст. спогадів і матеріалів. Київ: Мистецтво, 1955. С. 144–169.
4. Волицька І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ–початку ХХ ст.: монографія. Київ: Наук. думка, 1992. 139 с.
5. Злобін Ю. В. Кріпацькі театри на Полтавщині кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2018. Вип. 1. С. 28–36.
6. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: підруч. для вищ. навч. закл. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
7. Іванишин В. Мова і нація. Дрогобич: Відродження, 1994. 218 с.
8. Історія міст і сіл Української РСР. Миколаївська область. К., 1971. С. 284–285.
9. Історія українського мистецтва. У 6 т. Т. 4. Кн. 2. Мистецтво другої половини ХІХ–ХХ ст. / Ю. П. Нельговський, Л. П. Калениченко, М. І. Марченко; під ред. М. П. Бажана. Київ: АН УРСР, 1970. 472 с.
10. Історія України: нове бачення. У 2 т. Т. 1 / О. І. Гуржій та ін. ; під ред. В. А. Смолія. Київ : Україна, 1995. 350 с.
11. Історія українського театру: у 3 т. 1900–1945. / редкол.: Г. А. Скрипник та ін. Київ, 2009. Т. 2. С. 15–184.

12. Історія української культури. У 5 т. Т. 4. Кн. 2. Українська культура другої половини ХІХ століття / М. П. Бондар та ін.; голов. ред. Г. А. Патон. Київ: Наук. думка, 2005. 1296 с.
13. Казимиров О. А. Український аматорський театр (дожовтневий період). Київ : Мистецтво, 1967. 130 с.
14. Кауфман Л. С. М. Т. Васильєв. Київ: Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1962. 140 с.
15. Кисіль О. Український театр. К., 1925. 68 с.
16. Кінзерська Т. П. Єфросинія Зарницька: життєвий шлях та світоглядно-естетичні погляди. Київ : Укр. центр духов. культури, 2005. 256 с.
17. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія. Життя. Актор. Образ : Із творчої спадщини. Київ: КМ Academia, 1999. 268 с.
18. Козлов А. В., Козлов Р. А. Зародження і розвиток української драматургії: Книга для вчителя. Навчально-методичний посібник. К.: Освіта, 1998. 134 с.
19. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
20. Кошиць О. Спогади про Миколу Віталійовича Лисенка // М. В. Лисенко у спогадах сучасників / упоряд. О. Лисенка, ред. та комент. Р. Пилипчука. Київ, 1968. С. 474–478.
21. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
22. Крижановська Н. Є. Феномен Театру корифеїв в культурному житті Південноукраїнського регіону //Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О. Сухомлинського. Історичні науки. 2013. №. 35. С. 99–105.
23. Кримський С. Б. Універсалії української культури // Ранкові роздуми: зб. ст. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. С. 108–120.
24. Крип'якевич І. П. Історія України. Львів: Світ, 1990. 520 с.

25. Кропивницький М. Автобіографія (За 65 років) // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів / Укл.: П. Долина, П. Перепелиця. К.: Мистецтво. 1955. 527 с.
26. Кропивницький М. Твори: В 6 т. / редкол.: О. Білецький, О. Засенко [та ін.]. К.: ДВХЛ, 1960. Т. 6. 671 с.
27. Куліш П. Несколько предварительных слов / В. А. Гоголь. Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом. Основа. 1862. № 2. С. 19–43.
28. Куп'янський Й. Я. Літопис життя і творчості Михайла Коцюбинського. К., 1965.
29. Курочкін О. В. З історії українських скоморохів. URL: <http://janina-book.com/skomorohy.html>
30. Кучерюк Д. Ю. Культура слов'ян. Україна в контексті культурно-історичних доль слов'янства // Історія світової культури. Культурні регіони: навч. посіб. 3-є вид., випр. і допов. Київ: Либідь, 2000. С. 395–443.
31. Лазурская Н. З моїх зустрічей // Спогади про Марка Кропивницького. К., 1990. С. 133–136.
32. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. К.: Музична Україна, 1973. 326 с.
33. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія. Одеса: Астроспринт, 2006. 352 с.
34. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру: зустрічі, творча праця. К.: Мистецтво, 1953. 182 с.
35. Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. К.: Мистецтво, 1964. 291 с.
36. Мар'яненко І. Зустрічі, творча праця. Київ, 1954. 174 с.
37. Мартич Ю. Повість про народного артиста. К.: Радянський письменник. 1954. 328 с.
38. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття / редкол.: Р. Пилипчук (відповід. ред.) М. Сулима, О. Шевчук, О. Красильникова. Київ: Вид-во ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2016. 280 с.

39. Микитчук С. Розвиток етнографії в Наддніпрянській Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття (історичний аспект) // Народна творчість та етнографія. 2009. № 4/5. С. 119–125.
40. Микола Лисенко у спогадах сучасників. У 2 т. Т. 1. Київ: Муз. Україна, 2003. 344 с.
41. Наконечна О. В. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві: монографія. Одеса : Астропринт, 2006. 248 с.
42. Національна ідентичність і громадянське суспільство: монографія / Є. Бистрицький та ін. Київ : Дух і Літера, 2015. 450 с.
43. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Редкол.:В. Сидоренко (голова) та ін. — Київ: Інтер технологія, 2006. — 1054с.
44. Наулко В. І. Формування української народності й нації // Культура і побут населення України: навч. посіб. для вузів. / Вид. друге, доп. і перероб. Київ : Либідь, 1993. С. 14–24.
45. Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси / упоряд. С. Бронза. 2-е вид., випр. і допов. Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2012. 576 с.
46. Нечуй-Левицький І. С. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. 2-е вид. Київ : Обереги, 2003. 143 с.
47. Нечуй-Левицький І. С. Вибрані твори. Том 1. К.: видавництво “ЦУЛ”. 400 с.
48. Никитин В. З останніх днів життя М. Л. Кропивницького // За сто літ. 1928. Кн. 3. С. 293–294.
49. Новиков А. О. Марко Кропивницький і українська драматургія другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: авт. дис... докт. філол. наук. Харків, 2006. 43 с.
50. Новиков А. О. Марко Кропивницький і Харківщина. Розвідки, гіпотези, документи. Харків: Майдан, 2000. 184 с.
51. Новиков А. О. Театр світової слави. До 120 річчя від часу заснування М. Кропивницьким першої трупи українських корифеїв //Культурна спадщина

Слобожанщини. Культура і мистецтво. Збірка науково-популярних статей. Харків: Курсор, 2004. № 2. С. 66–77.

52. Новиков А. О. Художній універсум Марка Кропивницького: монографія. Харків: Майдан, 2006. 352 с.

53. Обушний М. І. Етнонаціональна ідентичність в контексті формування української нації: автореф. дис. ... д-ра політ. наук : спец. 23.00.05 / НАН України, Ін-т політ. і етнонац. дослідж. Київ, 1999. 34 с.

54. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Українська культура / упоряд. М. Тимошик, ред. Н. Мусієнко. Київ : Наша культура і наука, 2002. 344 с.

55. Паві П. Словник театру. Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.

56. Пазюра Н. Антикварна програма козацько-гетьманських старожитностей на сторінках “Киевской старины”: (до проблеми формування старого укр. консерватизму) // Історіографічні дослідження в Україні. 2016. Вип. 26. С. 33–48.

57. Пільгук І. І. Іван Карпенко-Карий (Тобілевич). Київ : Молодь, 1976. 295 с.

58. Пільчук І. Традиції Шевченка в українській літературі. К., 1963. 295 с.

59. Піскун І. Р. М. Кропивницький – організатор, режисер, актор українського театру. Київ : Кн. палата України, 2000. 165 с.

60. Потапенко В. Спогади про український театр // Спогади про Марка Кропивницького; упорядкування П. П. Перепелиці і В. П. Яроша. К. : Мистецтво, 1990.

61. Романицький Б. В. Український театр в минулому і тепер. Київ: Держполітвидав УРСР, 1950. 63 с.

62. Садовський М. К. Мої театральні згадки: 1881–1917. Харків; Київ: Держ. вид-во України, 1930. 120 с.

63. Саксаганський П. К. По шляху життя: мемуари. Харків; Київ: Держлітвидав, 1935. 231 с.

64. Саксаганський П. К. Думки про театр. Київ: Мистецтво, 1955. 231 с.
65. Соколовська К. М. Театральне життя Єлисаветградщини: історико-культурологічний аспект: монографія. Кіровоград : Обл. упр. по пресі, 2001. 110 с.
66. Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. Київ: Мистецтво, 1990. 245 с.
67. Старицька-Черняхівська Л. М. Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. Київ : Наук. думка, 2000. 842 с.
68. Театр і Марко Кропивницький // Наукові записки, вип.16, 2014. Б. Г. Кокуленко. Кіровоградський обласний краєзнавчий музей. 22 с.
69. Тобілевич С. В. Мої стежки і зустрічі. К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1957. 475 с.
70. Тобілевич С. В. Корифеї українського театру: портрети, спогади / ред., передм. та прим. О. Борщаговського. Київ, 1947. 112 с.
71. Українська культура: зб. лекцій / за ред. Д. Антоновича. Подєбради, 1934. 248 с.
72. Українське акторське мистецтво: традиції і сучасність / відп. ред. Ю. О. Станішевський. Київ: Наук. думка, 1986. 164 с.
73. Український драматичний театр. У 2 т. Т. 1. Дожовтневий період : нариси історії / відп. ред. М. Т. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1967. 518 с.
74. Український драматичний театр. У 2 т. Т. 2. / відп. ред. М. Т. Рильський. Київ : Вид-во АН УРСР, 1967. 567 с.
75. Федас Й. Фольклорний театр та обряд. // Етнічна історія народів Європи. 2001. Вип. 8. С. 14–17.
76. Франко І. Я. Про театр і драматургію: вибр. ст., рец. та висловлювання / упоряд. М. Нечиталюк. Київ : АН УРСР, 1957. 240 с.
77. Шкода Н.А. Український драматичний театр Наддніпрянщини як чинник національно-культурного відродження в другій половині XIX на початку XX ст. 280 с.

78. Шурапов В. Тернистими шляхами: етюди про корифеїв українського театру. Кіровоград : Видавець Лисенко В. Ф., 2013. 96 с.

79. Ян І. М. Жанрово-стильові особливості української театральної драматургії: кінець XIX – початок XX ст. // Культура і сучасність. 2016. № 2. С. 77–82.

80. Ян І. М. Специфіка театрально-глядацької взаємодії в українському музично-драматичному театрі (остання третина XIX – початок XX століття) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 40. С. 253–260.

ДОДАТКИ



Рис. 1. На фото: Фундатор першої української професійної трупи
М. Л. Кропивницький. 1887 р.



Рис. 2. На фото: Марк Кропивницький та Михайло Старицький



Рис. 3. На фото: перша українська трупа М. Л. Кропивницького. 1882 р.



Рис. 4. На фото: Марко Лукич Кропивницький у ролі Карася, вистава «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського

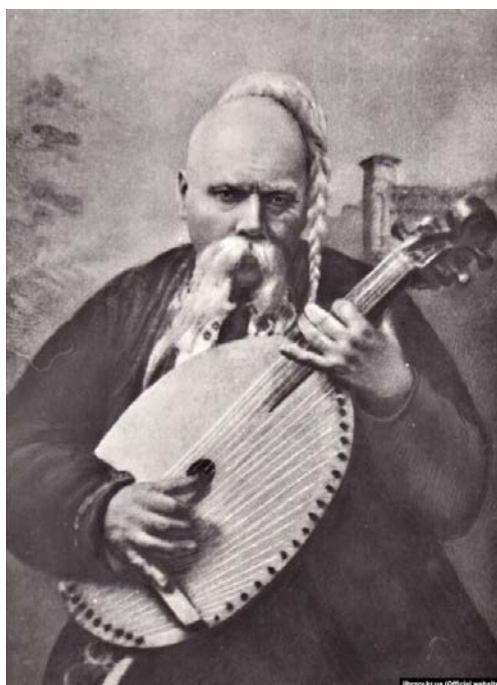


Рис. 5. На фото: Марко Кропивницький у ролі Коваля у виставі «Невольник» за п'єсою М. Кропивницького (твір написано за мотивами однойменної поеми Тараса Шевченка)



Рис. 6. На фото: Група М. Кропивницького у 1890-роках