

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ
ІНСТИТУТ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ТА АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА
на здобуття ступеня «Магістр»

на тему:

**«Діяльність трупі М. Л. Кропивницького в контексті збереження
культурно-історичних традицій української нації»**

Виконала студентка ІІ курсу
магістратури
групи МСМ-11-20з,
спеціальності 026
«Сценічне мистецтво»
Грабовська Власта Вікторівна

Науковий керівник:
Доктор мистецтвознавства, доцент
кафедри режисури та акторської
майстерності НАКККіМ,
Ян Ірина Миколаївна

Рецензент:
Доктор філософії, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
ректор КЗВО КОР «Академія мистецтв
імені Павла Чубинського»
Романчишин Василь Григорович

Допустити до захисту
протокол засідання кафедри
№ ____ від _____
Завідувачка кафедри режисури
та акторської майстерності
_____ проф. Хоралець Л. І.

Київ–2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА .7	
1.1. Генеза та шляхи становлення українського театру кінця XVIII – початку XIX століття.....	7
1.2. Історико-культурні передумови становлення першої української професійної трупи М. Л. Кропивницького	15
1.3. Створення театральної трупи М. Л. Кропивницького у контексті національного культуротворення в останній третині XIX ст.....	21
РОЗДІЛ 2. НАЦІЄТВОРЧІ ЗАСАДИ ДІЯЛЬНОСТІ ТРУПИ М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО	28
2.1. Вплив творчості Т. Шевченка на формування націєтворчих засад діяльності корифеїв українського професійного театру	28
2.2. Соціокультурний аспект формування української театральної драматургії.....	36
2.3. Феномен театральної трупи М. Л. Кропивницького у контексті культурно-історичних процесів останньої третини XIX ст.	40
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ПРОСВІТНИЦЬКА, ГАСТРОЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ТРУПИ М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ	46
3.1. Організаційно-творчий аспект діяльності театральної трупи М. Л. Кропивницького.....	46
3.2. Репертуар української трупи М. Л. Кропивницького.....	55
3.3. Роль художньо-просвітницької, гастрольної діяльності корифеїв українського театру у збереженні ідентичності української нації.....	63
ВИСНОВКИ	70
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	73
ДОДАТКИ	80

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У сучасних умовах збереження та популяризації національної культурної спадщини особливої актуальності набувають питання вивчення історії української культури. Український театр протягом багатьох століть був невід'ємною складовою національної культурно-історичної спадщини, невичерпним джерелом збереження та популяризації традицій українців.

Український професійний театр від початку свого становлення, з другої половини XIX ст., перебуваючи у складних умовах імперської доктрини, що ставила за мету тотальну русифікацію, асиміляцію української нації, виборював своє право на існування, власний розвиток, сповідував національні культурні цінності серед широкого поліетнічного загалу громадськості. Українська драматургія і українські вистави у той час були майже єдиною репрезентацією і свідченням того, життя української нації невинно триває, продовжуючи свою історію та традиції.

Проблематика становлення українського театрального мистецтва досліджувалась багатьма науковцями як вітчизняними так і зарубіжними. Зокрема, в радянські часи, у своїх працях науковці О. Волошин, П. Коваленко, І. Пільгук, І. Піскун, А. Плетньов, Б. Романицький, попри їх цінність, аналізували процес становлення та розвитку українського театру крізь призму ідеологічних нашарувань радянської тоталітарної політичної системи. Разом з тим, розвиток культурно-історичних традицій українців, залишився поза їхньою увагою.

Сучасні наукові праці Н. Корнієнко, О. Левченко, О. Наконечної, К. Станіславської, М. Черкашиної-Губаренко, І. Черничка, зорієнтовані на дослідження української театральної культури в контексті глобальних соціокультурних процесів.

Особливу цінність у дослідженні діяльності театральної трупи М. Л. Кропивницького становлять мистецтвознавчі праці В. Кісіна,

А. Новикова, Р. Пилипчука, Ю. Полякової та ін. Історико-культурологічний аспект проблеми охарактеризовано в працях С. Валуци, О. Красильникової, Т. Кінзерської, К. Соколовської та ін.

Таким чином, проблема становлення та функціонування українського театру досить широко представлена у працях зарубіжних та вітчизняних науковців. Проте, недостатньо вивченими залишаються питання дослідження націєтворчих аспектів художньо-просвітницької, гастрольної діяльності трупі М. Л. Кропивницького та її ролі у культурному поступі української нації. Це й обумовило вибір магістранткою теми дослідження **«Діяльність трупі М. Л. Кропивницького в контексті збереження культурно-історичних традицій української нації»**.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей діяльності театральної трупі М.Л. Кропивницького як культуротворчого феномену в контексті тогочасних суспільно-історичних процесів.

У відповідності до поставленої мети передбачено виконання таких **завдань**:

- встановити історико-культурні передумови становлення театральної трупі М.Л. Кропивницького;
- проаналізувати суспільно-історичні умови та їх вплив на формування націєтворчих, демократичних засад театральної діяльності української трупі;
- виявити вплив діяльності Т. Г. Шевченка на демократичні і націєтворчі погляди фундатора українського професійного театру М. Кропивницького;
- дослідити соціокультурний аспект формування української театральної драматургії;
- проаналізувати організаційно-творчий аспект діяльності театральної трупі М. Л. Кропивницького;

- розкрити особливості репертуарної політики труп М. Л. Кропивницького;
- з'ясувати роль художньо-просвітницької, гастрольної діяльності української трупи М. Кропивницького у збереженні ідентичності української нації.

Об'єктом дослідження є культуротворча діяльність театральної трупи М. Л. Кропивницького в контексті тогочасних суспільно-історичних процесів.

Предметом дослідження обрано художньо-просвітницьку, гастрольну діяльність трупи М. Л. Кропивницького в контексті збереження і популяризації національної культурної спадщини.

Методологія дослідження обумовлена предметом і метою дипломної роботи. В опрацюванні теми були використані методи наукового аналізу, порівняння та узагальнення. Аналітичний та системний методи застосовувалися для вивчення мистецтвознавчого та культурологічного аспекту проблеми. При розгляді історичних аспектів дослідження застосовувались історичний, історико-порівняльний та історико-генетичний методи; аналіз літератури та архівних джерел зроблено на основі методу системного аналізу. Метод узагальнення був використаний у формулюванні висновків до розділів та загалом до всього проведеного дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в наступному:

- виявлено та узагальнено особливості націєтворчої діяльності театральної трупи М. Л. Кропивницького як культуротворчого феномену, що здійснює трансформаційний вплив на розвиток національно-культурної ідентичності в останній третині XIX ст.;
- визначено та проаналізовано націєтворчі аспекти художньо-просвітницької, гастрольної діяльності трупи М. Л. Кропивницького та їх внесок у репрезентацію культурних, історичних і духовних досягнень української нації;

- висвітлено, що труп М. Л. Кропивницького як органічна складова української культури через націєтворчу, етноконсолідуючу спрямованість діяльності впливає на формування національної самосвідомості, утвердження національної ідентичності.

Практичне значення одержаних результатів. Теоретичні положення роботи можуть бути використані у підготовці узагальнюючих праць з історії української культури, при розробці лекцій та спецкурсів з історії української культури, естетики, культурології, мистецтвознавства, театрознавства у закладах вищої освіти та інтегрованих курсів художньої культури та мистецтва у загальноосвітніх навчальних закладах.

Апробація результатів дослідження. Результати магістерського дослідження були апробовані на Міжнародних наукових конференціях, зокрема: II Міжнародній науковій конференції «Здобутки та досягнення прикладних та фундаментальних наук ХХ століття» (м. Рівне, листопад, 2021 р.); III Міжнародній студентській науковій конференції «Наука сьогодення: від досліджень до стратегічних рішень» (м. Рівне, листопад, 2021 р.).

Публікації:

1. Грабовська В. В. Роль художньо-просвітницької діяльності трупи М. Л. Кропивницького у збереженні традицій української нації // *Здобутки та досягнення прикладних та фундаментальних наук ХХ століття*: зб. тез за матеріалами II Міжнародної наукової конференції, 5 листопада, 2021 р. м. Рівне. С. 102–103.

2. Грабовська В. В. Гастрольно-просвітницька діяльність трупи М. Л. Кропивницького в контексті збереження традицій української нації // *Матеріали III Міжнародної студентської наукової конференції «Наука сьогодення: від досліджень до стратегічних рішень»*. Т.4. м. Рівне, 26 листопада, 2021 р., ГО «Європейська наукова платформа». С. 106–107.

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

РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ПРОФЕСІЙНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Генеза та шляхи становлення українського театру кінця XVIII –початку XIX століття

Перші зародки театрального мистецтва в Україні були ще під час візантійсько-романської доби при князівських дворах та народних святах. В народних обрядах та звичаях були присутні елементи гри, лицедійство, як елементи первісної драми. Різдвяно-новорічна обрядовість, весняна, поховальна і весільна це зародки театрального мистецтва минулих століть, які нерозривно пов'язані з грою. Нерідко в таких іграх були присутні костюми, елементи гриму, копіювання поведінки тварин або інших людей задля перетворення [40, с. 358–385].

Найпритаманніші різновиди народно-драматичної творчості були присутні у різдвяно-новорічній обрядовості. В першу чергу це колядування, тобто привітання і побажання, які виражались у пісенній формі групою колядників, здебільшого колядувала молодь. Цей обряд включав в себе поздоровлення, побажання здоров'я, багатства, благополуччя господарям, їх родинам та усім мешканцям населення, села. Під час колядування люди прибігали до маскуванню і переодягання, щоб перетворитись у якусь істоту. Використовували колядники елементи костюмів, реквізиту, гриму, і образні рухи, слова, манеру поводження [16, с. 36–37].

Рядження українців були схожими з народно-святковим ладом інших народів. Переодягання в тварин були пов'язані з тотемістичними поглядами давніх слов'ян. Як до прикладу, ходіння з «козою» – найрозповсюджена форма тогочасного рядження. Вона супроводжувалась хором співом і масовим виконанням магічних дійств. Подекуди водіння «кози» переросло у незалежне видовище, яке поєднувалось з театралізованим обрядом «Маланка». Інакше кажучи, почався процес перетворення обряду на видовищне дійство. Побутові

деталі почали збагачувати міфологічних і містичних персонажів, які поступово почали втрачати свій сакральний образ. Пісенна частина обряду плавно відходила на задній план, а драматична складова набувала самостійної театральної значущості. Театралізованість простежувалась і у розвитку діалогової форми, прогресі сюжетної складової обряду. Але насправді, на сьогоднішній час, досі не відомо, коли саме обрядова дія переросла у театральне видовище: у XIII-XVI століттях чи пізніше. Все це також стосується і обряду «Маланка», який відноситься до різдвяно-новорічного циклу.

31 грудня у день св. Меланії відбувався обряд «Маланка» («Миланка», «Меланка»). У цьому обряді вже були присутні конкретні ролі і персонажі: Василь (1 січня припадало на день св. Василя) і Маланка, баба і дід, циган і циганка, жид і жидівка. Ряджені «актори» виконували комедійні сценки. «Маланкою», за цим обрядом, був перевдягнутий хлопець, який невміло і неправильно показував жіночу роботу, роблячи все навпаки. Сюжет і його розвиток не були канонічними, все залежало від імпровізації виконавців, а також від фантазії і творчих здібностей учасників [16, с. 27].

Весняна обрядовість характеризується наявністю ігор та хороводів (танків), які репрезентують інший тип народно-драматичної творчості. Цей тип представлений обрядово-звичаєвими співами та іграми. Значущу магічну роль в давні часи виконували гаївки і веснянки. За їх допомогою, люди намагались вплинути на природу, в бажаному для них, напрямі. Веснянкові і гаївкові обряди класифікуються наступним чином: видовище, яке має музично-хореографічно-словесну форму – це хороводні ігри та видовище, яке обмежується словесно-пластичною формою – драматичні ігри. Учасники цих ігор перевтілюються у якісь образи, допоміжними засобами у цьому виступають словесні або пісенні діалоги. Слово і дія в ігрових піснях нероздільно пов'язані та взаємодоповняють один одного. Їх драматургічне втілення виключало виконання пісень поза грою. Форму, діалоги, відповідні

рухи, які образно демонстрували поведінку людини також мали хороводи побутового типу [12, с. 18].

Елемент драми був присутній і у русальних піснях, піснях купальського циклу, що лунали під час свята Івана Купала. Ввечері напередодні святкування молодь організовувала ігри з вогнищами, хороводами і піснями. В іграх вже був наявний важливий елемент драми. Підготовка до свята починалась з виготовлення реквізиту: створення опудала, приготування їжі, збирання хмизу на багаття. Ще один значущий драматичний елемент – місце дії. Люди підготовлювали окреме місце для проведення «Купала» (галявина у лісі, центральний майдан у селі, берег річки тощо). Ці обрядові дійства і ритуали були наповнені театральними елементами драми.

Ще одне обрядове дійство, яке було більш насичене театральними елементами – весілля. Цей обряд розділявся на акти (святання, умовини, заручини, весілля, оглядання, попрій), мав дійові особи (молоді, батьки, свати, гості) та поєднував у собі суміш «жанрів»(сміху і жалю, жарту і журби). Також, у весіллі існував розподіл на хорову і словесну частини. Композиційно весілля можна було розподілити на основні складові: сватання – експозиція, заручини – зав'язка, весілля – кульмінація [12, с. 96].

Окрім весільної обрядовості, театральні елементи мали місце місце і в поховальних традиціях. Українці вірили, що мерця потрібно оберігати від злих духів. Виразалось це у іграх, де ряджені персонажі (Смерть, Ведмідь, Чорт, Коза) старалися протистояти смерті.

З другої половини XIII – першої половині XVII ст. починається етап скоморохів в українській культурі. З грецького походження «скоморох» означає – «майстер жарту». Скоморохи розділялись на осілих і мандрівних. Мандрівні, об'єднуючись у групи, виступали подорожуючи країнами, а осілі виступали здебільшого при дворі вельмож та на масових святах. Розважальні виступи, часто імпровізаційні, скоморохи давали переважно на вулицях. Вони користувались саморобними ширмами, за якими змінювали костюми і накладали грим. В основі їх виступів була народна творчість, музичний і

танцювальний фольклор, пародійний і фарсовий жанр. Народну любов скоморохи завойовували народноправним змістом їх виступів. Часто в сатиричній формі, артисти висміювали загальнолюдські вади, церковну і вельможну знать. Однак, це не сподобалось владним колам, репресії проти скоморохів посилювались, внаслідок чого скомороство зникає [27, с. 15].

Початок розвитку театру припадає на часи культурно-національного руху кінця XVI – початку XVII століть. Литва разом з українськими землями відходить до Польщі, що навздогін стає наслідком серйозних змін у стосунках соціальних класів в Україні. Українське панство, задля збереження свої прав, мало зречтись своїх національних приналежностей, а саме мови та релігії. Однак, українське міщанство і селянство почали свою наполегливу і довгу боротьбу проти цього. Міщанство швидко зрозуміло, що для успішної боротьби потрібно здобувати освіту. Православні братські школи були організовані міщанами, за зразком польських єзуїтських колегіумів, в яких розвивалась шкільна драма. Отже, і в наших школах почались шкільні релігійні вистави [27, с. 18].

Найстаріші, відомі нам тексти театральних творів XVII ст. це – «Розмишляне о муці Христа» Волковича, найвідоміший драматичний твір театального репертуару двох століть – «Слово о забуренні пекла..», «Успенська драма» Дмитра Ростовського [23].

Протягом XVII ст. після повстання І. Мазепи уряд Петра I спрямовує низку репресій на українців. Складна політична ситуація відбивала бажання у професорів влаштувати вистави, адже в той час прийнято було співати панегірики владі. Все це відбувалось аж доки влада не зробила деякі полегшення відносно української нації.

Вистави у школах були обов'язковими у деяких класах, на рівні з іншими предметами. П'єси складались з трьох дій, іноді деякі з них просто оповідались. Важливою постаттю у той період став – Феофан Прокопович, який значно удосконалив українську драму, був автором підручника піітики, в якому опрацював правила укладання драматичного твору. Також він створив

новий на той час вид драми «трагікомедію», як приклад його п'єса «Володимир» про життя князя Володимира. Теоретичні і практичні вчення Феофана Прокоповича стали реформою театральної творчості. Особливо відомою на той час стала трагікомедія «Милість Божія...», зіграна в Академії у 1728 році.

Артистами в Академії у виставах були спудеї (учні бурси та інших духовних навчальних закладів; назва учнів середніх і молодших класів Київської академії), які часто згуртовувались у мандрівні трупи, хори і оркестри для заробітку. Театральні дійства відбувались на сцені, розташованій вище за глядацьку залу. Разом з тим, зал і сцену відокремлювали завісою. Були присутні декорації, для зображення місця дії, а акторів підсвітлювали каганці (світильники, що працюють на основі згорання олії або лою). Також, для відображення різних персонажів використовувались маски на обличчя як реквізит і змінювались костюми, в залежності від п'єси і персонажу. В школах також використовували всі допоміжні засоби, але в залежності від її матеріальної бази. Так у провінційних школах не було такого реквізиту, як у Київській Академії [23].

Таким чином, можна зробити висновок, якщо виконавцями вистав були здебільшого школярі і спудеї, а авторами театральних творів часто були професори навчальних закладів то, театральне мистецтво розвивалось у найосвіченішій частини української нації.

Шкільна драма популяризувалась серед міщанства і селянства досить довгий час вихованцями Київської академії. Колишні учні, які через якісь причини не закінчили її, часто ставали пономарями, дяками та займали інші церковні посади при міських і сільських церквах. Таким чином, уривки зі шкільного театру розповсюджувались і сприяли утворенню народних вистав. Такі вистави відбувались в сільських школах або в заможних хатах селян чи міщан [11, с. 3–5].

Найцікавішим досягненням цієї доби був різдвяний ляльковий театр, що прийшов до України і загально розповсюдився під назвою «вертеп». Вистава

відбувалась у великій пересувній скрині, внизу якої були вирізані щілини. Завдяки ним, людина керувала ляльками, насадженими на дріт. Разом з актором у виставі приймали участь хор і музики. Вертепні п'єси того часу склалися з двох редакцій: духовна і світська. В духовній, зображується історія Різдва Христового: народження Христа, поклоніння трьох царів йому, вбивство немовлят Іродом, плач Рахилі та смерть Ірода, якого до пекла забирає чорт. В світській частині демонструється продовження першої частини: різні народи радіють і вихваляють народження Христа. Однак, це продовження більше умовне, адже далі слідує побутові сцени, де кожен персонаж знаходиться серед типових для нього обставин: дяк навідується до осель і збирає плату за навчання дітей, циган продає коней, єврей торгує горілкою і т. д. [14, с. 64].

Головною діючою особою виступає запорожець, пов'язані з ним сцени відображають характерні відносини різних соціальних груп на українських землях. Особливо це показує сцена зустрічі запорожця з польським паном, який хутко втікає, почувши козацьку пісню. Український народ симпатизував ляльковому театру так само, як і шкільним інтермедіям через те, що там відображалась непокора і незгода до панського свавілля. Вертепна драма дуже щільно пов'язана зі шкільною драмою, адже світська частина має яскраві ознаки інтермедій та інтерлюдій, а духовна – ознаки впливу шкільних різдвяних п'єс [14, с. 65–67].

У XVIII ст. український театр не був таким великим і масовим, як скажімо, середньовічний містеріальний театр, роль його була обмежена і невелика. Та попри це, шкільний театр дав поштовх для народного і лялькового театру. Задовольняючи інтереси інтелігентських верств населення, в той час це був запит на релігійні форми, шкільний театр сприяв духовному розвитку людства, прививаючи інтерес та повагу до освіти. Зазначимо, що освіта, дійсно на той час була популярна, порівняно з іншими слов'янськими землями, і заслуга в цьому безперечно належить шкільному театру.

У XVIII ст. козацька старшина одержала такі права, які мало російське дворянство, що включало в себе можливість мати власні землі та кріпаків [27, с. 47]. Ці права дали українським поміщиками можливість встановлювати наче власні правила і порядки, але на дії це було копіювання вподобань російських вельмож. Одним із найросповсюджених захоплень стає кріпацький театр. Про ці події П. Куліш зауважував: «То був безтурботний час для поміщиків, коли він мирно процвітав на своєму хуторі (що розрісся згодом у село). Знайомий порядок цивільного та суспільного життя, запроваджений у Росії і засвоєний українськими дворянами, досягнув тоді можливо-заспокійливої досконалості і здавався нормою, з якої виходити не було варто» [38, с. 19]. Далі П. Куліш наголошував: «Поміщики вели життя загалом веселе, і, поки розкіш ще не виснажила їхніх коштів, збільшених урядовими жалуваннями їхнім дідам, батькам і їм самим (як, наприклад, Троцинському), то в них вистачало засобів на всі витівки. Влаштувати домашній театр, завести власний оркестр у ті часи було справою доволы звичною і не викликало ні в кого Катонівського осуду» [38, с. 19–20].

Відомим на той час був театр Кирила Розумовського, останнього гетьмана війська Запорізького. Власний театр він утримував у 1751 році, до якого входило капела із сорока людей та оркестр. Керував трупкою відомий диригент і композитор А. Рачинський. К. Разумовський навіть підписував контракти про співпрацю у театрі з іноземними митцями, зокрема із С. Гайном фон Гайлінгтом, А. Тіц, Й. Ганауером та ін.

Також, знаменитими на той час були капела К. Адовського (батько Марії Заньковецької) і театру Д. Ширая, у складі якої було понад двісті кріпаків, найманих оперних виконавців, співаків, артистів балету й оркестр. Відомими були і театр графа Завадського, генерала Зорича та графа Волькенштейна, де вперше у 1805 році дебютував М. Щепкін.

Важливо згадати також і театр Д. Троцинського, в якому діяли театральна і балетно-опера трупки. Театр розпочав свою діяльність у 1812 р., до 1825 року трупкою керував В. Гоголь-Яновський, поміщик і секретар

Д. Трощинського. Він також брав участь у спектаклях і писав репертуарні п'єси. В репертуарі театру були також роботи І. Котляревського «Наталка-Полтавка», «Москаль-чарівник», а також п'єси комедійного жанру і водевілі за народними сюжетами [19, с. 30–31].

Репертуар кріпацьких театрів був дуже різножанровим. Виконувались водевілі, комедії, драматичні твори, балети і опери. На формування репертуару впливали популярні спектаклі столичних і європейських театрів. З плином часу в театрах змінювались акторське виконання, сценічне мовлення і загальна специфіка спектаклів. Хоч художнім оформленням вистав займались домашні мастаки, але їм вдавалось створювати дуже складні і вражаючі костюми та декорації. В кріпацькі театри запрошували іноземних педагогів, які навчали артистів і давали уроки з акторського мистецтва, вокалу, хореографії, вчили гри на музичних інструментах, викладали іноземні мови. Успішні театри мали незмінний акторський склад, а режисером, переважно, був власник театру.

Процвітання кріпацьких театрів відбувалось наприкінці XVIII–на початку XIX ст., коли аграрна діяльність в Україні досягла свого розквіту. Власники театрів, у яких не вистачало матеріальних можливостей для утримання своїх труп, починали розвивати їхню гастрольну діяльність і відправляти артистів у різні міста. Часто спектаклі давали на дворянських святах і подіях, а також на ярмарках. Так вчиняла, наприклад, трупа Д. Ширая, у якої вистави були «між іншим і українською мовою» [27, с. 49].

Про кріпацький театр і його вплив на розвиток українського театрального мистецтва висловлювався Д. Антонович: «...занесений із Московщини на Україну як річ чужа, він не міг відіграти тут визначальної ролі. На Україні світський український театр зародився не на селі, не в панському дворі, а у місті, де доживав віку старий шкільний театр і назрівала потреба переходу до театру світського» [2, с. 56]. І дійсно, кріпацький театр сприяв розвитку нових драматургічних жанрів, розповсюдженню української мови і культури, що стало вагомими фундаментом для діяльності професійного українського театру у другій половині XIX ст.

1.2. Історико-культурні передумови становлення першої української професійної трупи М. Л. Кропивницького

У другій половині XVIII ст. в Україні з'являються нові витoki театру, а саме театр кріпацький і дворянський професійний. В цей період відбувається прийняття «Жалуваної грамоти», козацьке командування тепер має права «благородного російського дворянства». Можливістю мати кріпаків, починають користуватись новоявлені українські вельможі. Переймаючи манери і устрій у російських поміщиків, «знатні» особи вбирали в себе мову, побутовий устрій та інші різноманітні петербурзькі тенденції. Однією з них, у той період, був дворянський театр. Російські поміщики були захоплені цією справою і активно влаштовували вистави у себе в домах, намагаючись вразити інших собі подібних поціновувачів театрального мистецтва. Не бажаючи відставати, українські пани також заводили у себе кріпацькі театри. Втілення вистав було не зовсім пишним, але й іноді мало масштабний розмах. Окрім п'єс на сцені кріпацького театру ставилися балет та опера [19 с. 28–36].

Українських кріпаків переважно згуртовували в оперні трупи. Акторів відправляли на гастролі у Петербург та Москву, але сценічне життя акторів не виключало важкої участі поза театром. Часто за не належне, на погляд панства, виконання ролі, кріпака наказували. Процвітання кріпацького театру переплітається із зростанням аграрного капіталу в Україні, коли деяким поміщикам ставало тяжче утримувати трупу, вони відправляли артистів подорожувати по містах. Переважно трупи виступали на масових святах і ярмарках.

Криза кріпосної системи, що відбулась на початку XIX ст., закономірно, призвела до поступового зникнення кріпацьких труп. Натомість почали з'являтися і збільшуватись професійні подорожуючі театральні колективи, до яких деякі колишні кріпаки почали приєднуватись [27, с. 47–50].

Наприкінці XVIII ст. в Україні вперше з'являються професійні трупи. Завдяки розвитку торгівлі, приїзду торговців з Московщини, українські міста

наповнюються організаторськими установами, що призвело до з'їзду дуже заможних поміщиків. Театральні вистави переважно відбувались випадково і тоді, коли безробітні актори-кочівники потрапляли у міста. Завдяки місцевим жителям акторам вдавалось зібрати невелику трупу. Театральні колективи, яким вдавалось існувати більш тривалий час, зазвичай, збирав антрепренер (приватний театральний підприємець). Виключно українських труп не було. Були польські, адже польського панства ще було вдосталь на українських землях, були російські і змішані [27, с. 51–52].

В основному, трупи організовувались на Україні і складали трупи переважно українці. Це було зумовлено тим, що антрепренерам було вигідніше таким чином піднімати свої фінансові можливості. Іноді через це ставили українські п'єси, щоб ширший глядацький контингент відвідував вистави. Найбільш відомі трупи на українських землях на початку ХІХ ст.: російська трупа Йосипа (Осипа) Калиновського (1813 р.), братів Барсових (1816 р.), Йогана (Іван) Штейна (1818–1819 рр.), Михайла Щепкіна (1821 р.), українсько-польська трупа О. Ленкавського (1823 р.) та ін.

Значну роль у розвитку нового українського театру в ХІХ ст. відіграють події у Харкові та Полтаві. Зокрема, Ю. Камінський, актор польської трупи, після гастролей в Одесі переїжджає до Харкова. Пізніше німець Й. Штейн стає співвласником цієї трупи, до якої приєднуються актори курського театру, серед яких був прекрасний актор, який пізніше став визначною особою як в російському, так і в українському театрі, Михайло Щепкін.

В цей період набувають популярності питання розвитку української мови і літератури. В драматургії з'являються перші двомовні партії, де українською мовою висловлюються окремі персонажі. Трупа І. Штейна привернула увагу М. Рєпіна, який на той час був очільником Чергівської та Полтавської губерній. За його пропозицією трупа переїжджає до Полтави, де директором призначається І. Котляревський, на той період вже відомий український поет і автор «Енеїди». Поряд с виставами російською, почали давати вистави українською мовою саме в полтавському театрі.

Невдала спроба політичного об'єднання активістів з української інтелігенції, що призвела до розгрому Кирило-Мефодіївського братства, і репресивне царювання Миколи I особливо потужно спрямували культурну діяльність. Український аматорський театр стає прихистом свідомої частини молоді й засобом пропаганди ідей національного відродження.

У 60-х р. XIX ст. в різних містах України створюються аматорські вистави, організаторами яких, є колишні кирило-мефодіївські братчики. Відтак, на Херсонщині утворився аматорський колектив, учасниками якого були Марко Кропивницький, Іван Тобілевич (І. Карпенко-Карий) та ін. Не зважаючи на те, що вистави ставились при лійових свічках у сараї, колектив користувався успіхом серед місцевого населення. Актори трансливали новаторські демократичні ідеї українського національно-визвольного руху. Цікавою була думка популяризувати український театр не тільки серед інтелігентної частини населення, а зробити українські вистави доступними для народницьких верств населення. Новаторство полягало у тому, що вистави йшли не тільки у вечірній час, а й зранку. Ціна ставала дешевшою, а попит виростав. Всі ранішні вистави збирали повний зал глядачів. Діяльність гуртка сягала кількох років, пізніше до нього приєднувались провідні культурні діячі: Ю. Дараган, М. Федоровський, Розов, Микола і Панас Тобілевичі, пізніше приєдналися М. Садовський і П. Саксаганський [25].

У 1872 р. в Києві розпочало свою діяльність інше аматорське театральне об'єднання на чолі з М. Старицьким і М. Лисенком. До колективу увійшли П. Чубинський, О. Русов, І. Левицький, сестри М. і С. Ліндфорс, Липська та ін. Спочатку вистави ставились вдома у Ліндфорсів, а потім у міському театрі. Для цього об'єднання М. Старицький написав водевіль «Як ковбаса та чарка, то минеться сварка», М. Лисенко створив оперу «Різдвяна ніч» [31, с. 474–478].

Національно налаштований глядач приймав вистави абсолютно прихильно. Успіх і любов публіки заохочували колектив продовжувати створювати й надалі українські твори. Однак, у 1876 році вистави українською мовою забороняються царською владою і робота аматорського колективу

зупиняється. Однак аматорський театр заклав міцну націєтворчу основу для заснування професійного українського театру. Їх праця була спрямована на творення національного театру з національним ідейним репертуаром. Значущий внесок аматорських колективів полягав і у тому, що український культурницький рух з українською мовою виходить у широкі маси та сприяє національному ствердженню.

18 травня 1876 року Олександр II підписав Ємський указ про заборону української писемності. Він мав на меті витіснення української мови з культурної сфери, в тому числі і сценічні вистави українською мовою. Від репресій українського театру влада перейшла до абсолютної його заборони. Українські народні пісні співали французькою мовою, а аматори, які незаконно виконували у домах уривки з п'єс, вимушені були ставити вартових на вулиці, на про всякий випадок. Навіть начальники губерній, які були відповідальні за виконання вимог указу, і ті виступали за його скасування.

У 1881 році генерали-губернатори Київської, Полтавської, Волинської і Харківської губерній надіслали записки до міністерства внутрішніх справ. В першій йшлося про те, що указ викликає обурення не тільки в українців, «а й взагалі людей, які не співчують принципу безпідставних утисків, особливо при заборонах виконання на малоруському нарідччч сценічних вистав і музики» [49, с. 195–196] та підкреслювалось ще й те, що цей указ не був оголошений у пресі, а значить, визначається як самоправство місцевої влади. Інша записка наголошувала на тому, що заборона українського театру «прямо сприяла посиленню авторитету українофільської партії, надавши їй вимогу вказувати на утиски навіть таких безвинних проявів народного духу і творчості» [77, с.135].

16 жовтня 1881 р. генералам-губернаторам були розіслані пояснення. Вчасності, ставився акцент на ретельному виконанні третього пункту. В записці зазначалося, що українські п'єси, сцени і пісні можуть втілюватись на сцені, пройшовши цензуру, а також допуск до постановки сцени залежав від дозволів генерал-губернаторів. І в фіналі цього роз'яснення йшлося про те, що

категорично забороняється формування театрів і труп, які здійснюють постановку п'єс виключно українською мовою.

І якщо складність раніше складалась у тому, що потрібно було пройти цензурний комітет, а далі вистава могла бути втілена будь-де, то тепер український театр залежав від місцевої влади. Без змін залишались і цензурні засади, які обмежували тематику української драми. Можна було діяти в межах тем селянського побуду, любові, але в жодному випадку не торкатись соціальних проблем. Під заборonoю були і історичні події українського народу, які могли б зобразити жагу до незалежності. Неприпустимо було і те, щоб персонаж, який являється представником влади або знаті, розмовляв українською мовою, так герої мусили розмовляти виключно російською. Забороненою для сцени також була і перекладна драматургія.

Про це пізніше у своїй «Записці» І Всеросійському з'їзду сценічних діячів (1897 р.) І. Карпенко-Карий і П. Саксаганський зазначали: «Сучасний стан театральної справи в Росії – жалюгідний, бо: по-перше, немає доброго репертуару, а по-друге, в провінції немає театрів і вистави даються в поганих, холодних, з протягами, без усяких вигод для публіки сараях, швидше придатних для пристойної стайні, ніж для театру. Легковажний, одноманітно-шаблонний, жартівливий репертуар, без усяких інтересів, що захоплюють суспільне життя даного часу, не задовольняє слухача, який чекає від театру вражень вищого порядку. За останній час не з'явилося на сцені нічого такого, що хоча б скільки-небудь змальовувало наше дійсне життя з усіма його смутками, гальмами, вадами. Дійсного життя немає на сцені, і сцена не може служити тим цілям, для яких вона існує: вона не зачіпає ні єдиним штрихом того, що зачіпали свого часу «Ревизор», «Горе от ума», «Доходное место», «Бедность не порок» та інші п'єси» [77, с. 259–276].

Далі у «Записці» уточнювалось, що причина такої ситуації, якраз, у вкрай суровій цензурі, яка змушує авторів підкорюватись її вимогам, звужувати вибір тем, вертатись у «вузьких рамках шаблонних компіляцій любовних інтриг» [77, с. 269–276]. І аж ніяк не у відсутності талановитих

драматургів. Також у цьому документі проголошувалося, що «цього пригнічення зазнає драматична література взагалі; коли ж візьмемо зокрема народну, південноруську, так звану малоруську сцену, то до загальних обмежень треба додати спеціально установлені, ніби на- вмисне, щоб знищити народний театр. Перекладати з іноземних мов для малоруської сцени – забороняється. Слова «Запорожець», «козак», «рідний край» – жупел для цензури, і якщо п'єса більш-менш пристойно скомпонована та має ці слова, то краще не посилати її до цензури – все одно не дозволять. Тому всі малоросійські п'єси мають темою одноманітне кохання, зовсім не цікаве для народу, і прикрашаються танцями та співами» [77, с. 259–276].

Таким чином, зазначимо, що цей документ (як і доповіді М. Старицького, М. Заньковецької на з'їзді) ще раз наявно демонструє цензурні умови та утиски, в яких існувало українське театральне мистецтво.

Репресії та цензурні утиски сприяли розвитку «шароварщини», імітації під народне та спекуляції на народній творчості і етнографії. Театральна труппа М. Л. Кропивницького репрезентувала через художні образи ідеї народовладдя, що сприяло більшому розумінню націєтворчої ідеології звичайними людьми. Діяльність корифеїв української сцени порушувала злободенні питання сучасності. У їх виставах, за винятком кількох історичних, переважно розкривались теми сьогодення. Саме цим вони підкорювали глядачів, і саме тому царська влада так прискіпливо огороджували їх від висловлення своєї думки зі сцени. Простий народ йшов до українського театру, щоб почути гру талановитих акторів, щоб подивитись на справжнє життя тих, хто знаходиться разом з ними у глядацькій залі.

Імперська влада, вбачаючи взаєморозуміння публіки і театру, відчувала небезпеку для політичного ладу в Російській імперії, і тому робила все спроможне, аби тільки театр не знаходив такої підтримки від людей. Щоразу винаходились нові механізми репресій та утиску на демократичний театр. Цензура примушували авторів відмовлятися від цікавих для них тем, по декілька разів переписувати сценарій, прибирати соціальні ідеї,

загальмовувала п'єсу перед тим, як дати дозвіл на її втілення. І нарешті, нормальному сприйняттю дозволеної української вистави перешкоджало те, що трупа була вимушена поряд з українською п'єсою, цього вечора давати таку ж російську.

Отже, національне пригнічення і репресивні цензурні утиски українського театру навіювались не тільки через те, що театр був українським. Основною причиною було те, що цей театр віддзеркалював реальне життя українців в дійсності, виражав через театральну дію демократичні і революційні ідеї для прогресивних людей тогочасної Росії. У п'єсах М. Кропивницького, М. Старицького, І. Франка, І. Карпенко-Карого з'являлись нові кути зору на збереження і розвиток гідності української нації. Митці багнули надати образному зображенню існування рішучих політичних упереджень, направлених на розкриття соціальних протиріч суспільства. Їх драматургія вирізнялась реалістичністю театрального мистецтва, і саме за нею йшов український театр другої половини XIX ст.

1.3. Створення театральної трупи М. Л. Кропивницького у контексті національного культуротворення в останній третині XIX ст.

У другій половині XIX ст. в невеликому провінціальному місті Бобринець розпочали свою творчу діяльність Марко Кропивницький і члени сім'ї Тобілевичів (І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський та М. Садовська-Барілотті). Молоді талановиті люди обирають своїм дозвіллям постановку аматорських вистав. У 1856 р. восени відбуваються перші вистави за участі шістнадцятирічного М. Кропивницького. Спектаклі відбуваються вдома у матері Марка, яка активно бере участь у театральних постановках свого родича М. Дубровинського [57, с. 27–30].

Через певний час театральні початківці винаймають велике приміщення. Протягом деяких років, будівлю впорядковують і ставлять там ряд вистав: «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці»,

«Шельменка-денщика» Г. Квітка-Основ'яненка та ін. Наприкінці 50-х рр. до управління гуртком приєднується місцевий урядник ратуші Голубовський, в минулому актор трупи Людвиг Млотковського. Він починає навчати акторів на творчих методах М. Щепкіна. З часом гурток аматорів скоро стає важливим мистецьким середовищем, до якого притягувалась прогресивна молодь та інтелігенція.

Вже у 1863 році гурток очолює М. Кропивницький, який поступив на службу до місцевої ратуші. Саме на цій сцені він втілює свою першу виставу за власним драматичним твором «Микита Старостенко». Пізніше цю п'єсу він переробив у драму «Дай серцю волю, заведе в неволю». Аматори, захоплені своєю роботою, працювали дуже плідно, даючи, майже, кожної неділі прем'єру. Природжений хист до мистецтва і талант до перевтілення, ось що було запорукою успіху. А головне, всі учасники були переповнені бажанням надати соціального розголоса своїм виступам за допомогою національної драматургії і кращих творів російської класики. В репертуарі були п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, О. Островського, А. Янковського та ін. Аналізуючи редакцію глядача на виставу «Наталка Полтавка» І. Котляревського, М. Кропивницький разом з І. Тобілевичем, визначили, що вплив сценічної дії на публіку, можна розглядати з точки зору громадської діяльності.

На початку 1876 р. через перенесення повітового центру з Бобринця до Єлисаветграду, туди переїжджає велика частина урядовців разом із І. Тобілевичем. Великі шанувальники, вступають у національне театральне об'єднання «Артистичне товариство». Громада колективно обирає керівником І. Тобілевича, чим відкриває новий етап в розвитку аматорського мистецтва. І. Тобілевич спрямовує політику товариства, як і бобринецького театального гуртка, на популяризацію націєтворчих цінностей. Колектив прагне за допомогою театральних засобів боротись за справедливість, за національний репертуар, в якому присутня мораль і співчуття до проблем звичайної людини. До цього колективу незабаром приєднався і Марко Кропивницький. Йому

належить честь першого сценічного читання «Назара Стодолі» Тараса Григоровича Шевченка. Пізніше П. Ніщанський створив свою музичну картину «Вечорниці» (1875 р.). І цей музично-драматичний твір пізніше став невід'ємною частиною «Назара Стодолі», як в Україні, так і за кордоном. На сцені елисаветградських аматорів вперше була виконана опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського [65, с. 28–33].

Аматорська творчість 70-х років XIX ст. у Єлисаветграді була оригінальною, демократичною течією театральної творчості. Аматорський театр мав великий потенціал перерости у професійний. Однак, репресії 1867 року призупинили реалізацію цієї ідеї.

Пізніше, використавши відносну поступку уряду, який надавав право дозволу окремих вистав генерал-губернаторам, М. Кропивницький заснував професійну українську трупу.

Поштовхом для створення власної трупи стала співпраця М. Кропивницького з колективом Г. Ашкаренка (сезон 1881–1882 рр.). Це була проста, мандруюча трупа, російська за змістом і репертуаром, але до її складу увійшли артисти, які не дотримувались царських заборон і брали участь у постановці українських п'єс.

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 викликала фурор у глядачів, акторам доводилось співати пісні по кілька разів, буря овацій накрила трупу. В подальшому репертуар трупи складався тільки з українських п'єс, всупереч указу влади. Кременчуцьким глядачам 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», «За Неман іду», «Гаркуша» [32].

На кожній виставі у глядацькій залі не було вільного місця, демократична публіка виражала колосальний інтерес до українського сценічного мистецтва. Гастролі тривали у Харкові, Полтаві і Києві. Окрім глядачів, громадсько-політичні настрої і враження виражала преса ліберального типу. Газети друкували підтримуючі рецензії на вистави, дякували за правдиве зображення народного побуту і життя, виражали захоплення до майстерності перетворення М. Кропивницького і органічного життя на сцені М. Садовського.

Вистави безперервно доводили, що заборони на українське мистецтво і мову існують лиш тому, що вони потрібні людям і мають вагомий вплив. На фоні побутових сюжетів, розкривались культурні і соціальні конфлікти. Мелодійна мова, яку не чув глядач після багаторічної заборони вражала своєю проникливістю. Під час пісні глядачі, причаївшись затримували подих, а після танцю стіни театру здригались від овацій, сцена вкривалась квітами і капелюхами. В цій атмосфері зливались патріотичні почуття акторів і глядачів з розчуленням і співчуттям прогресивних росіян.

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.

Проте, у трупи були і свої внутрішні проблеми. Акторський склад щосезону змінювався, і це впливало на різницю і у рівні майстерності, і у рівні виконання. Не було злагодженості, яка з'являється в результат тривалої творчої взаємодії. Хор і танці часто не були частиною вистави, а складали скоріш його органічну концертну частину. Сценографія часто не співпадала, адже трупа користувалась тими, що могла взяти в місцевих театрах.

Саме тому, у 1882 році, коли трупа Г. Ашкаренка розпалась, Марко Кропивницький вирішив зібрати власну трупу. Формуючи свій театральний колектив, геніальний митець шукав освічених людей, з природньою сценічною харизмою, переважно молодь, учасників аматорських вистав.

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 (див. дод. А). Більшість акторів не були старші за 25 років. Молодь, яка не встигла набратись акторських штампів, слідувала навчанню видатного драматурга, режисера і актора М. Кропивницького [77, с. 188–200].

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, тай 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.

За останній десять років в українській драматургії майже не з'явилося жодної значної п'єси, через посилення цензурування і утисків, що могло призупинити розвиток національного театру. Тому, М. Кропивницький поповнює його власними п'єсам «Глитай, або ж Павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» та етюдом «По ревізії».

Перша п'єса М. Кропивницького «Дай серцю волю, заведе в неволю», поставлена ще в трупі Г. Ашкаренка, своїм правдивим транслюванням дійсності і реалістичним відображенням життя українського народу на сцені, привернула величезну увагу як критиків так і глядачів. П'єса вважалась першою спробою ввести в виставу сучасне життя. Достовірне зображення побуту і народних звичаїв у пореформеному селі окреслило подальший напрям соціального розвитку театру українського театру [57, с. 217–220].

П'єса «Глистай, або ж Павук» вперше зіграна у 1883 р. в Чернігові, також заявила про себе з великим резонансом у публіки. Гніт, зростання куркульства, капіталізація села – це те, з чим стикались люди, навіть в день вистави. Правдивість зображення шокувала. Перевтілення акторів вражали глядачів і змушували не дивитись виставу, а підглядати за своїми односельчанами, аналізуючи їх вчинки, що створювало абсолютне враження реальності. Марко Кропивницький надає театру суспільно-соціальну вагу в очах глядачів.

Наступною прем'єрою стає вистава «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (1883 р., м. Чернігів). П'єса також відтворює сучасність, піднімаючи соціальний конфлікт класової нерівності між інтелігенцією і народом. У тому ж році виходить ще один гостросоціальний твір – етюд «По ревізії». Колюча сатира на сільську владу також завоювала досягла високого ступеня сценічного реалізму.

М. Кропивницький режисер постійно працював над цілісністю всієї вистави, прагнув щоб кожен елемент поєднувався один між одним: сценографія, музика, співи, танці акторська гра. Навчаючи акторів, М. Кропивницький прагнув від них глибокого осмислення мотивації персонажа, переживання ролі, і точної техніки. Завдяки такому прискіпливому підходу вистави трупи М. Л. Кропивницького різко відділялись як за змістом, так і за виконанням [52, с. 75–77].

І якщо для зрощування акторських талантів М. Кропивницькому вистачало власних внутрішніх ресурсів і досвіду, то організаційні питання (знаходження відповідних декорації і костюмів, реквізиту, збільшення хору чи оркестру та ін.) давались йому дуже важко. Фінансовою частиною М. Кропивницький також не займався. Гроші трупа отримувала лише з виручки каси, після вирахування витрат на колективні потреби. Власного приміщення трупа також не мала, через тиранію Російської влади. Тому у колективу не було вибору, як тільки мандрувати з гастроллями.

Отже, під час створення першої професійної української трупи, в ній формували націєтворчі ідеї і принципи, необхідні для подальшого розвитку

незалежного українського театального мистецтва. Труппа, не забуваючи, про популяризацію фундаментального класичного репертуару, популяризує нові драматургічні твори, збагачені громадською позицією відносно подій сучасності. Актори, постійно працюють над тим, щоб бути цілісним взаємодоповнюючим ансамблем, а головною рушійною силою є – режисер, ідеологічний лідер, педагог школи реалізму, творець і організатор вистави. М. Кропивницький зі своєю труппою зробив реформу у театральній творчості, яка започаткувала новий етап історії національного театального мистецтва.

РОЗДІЛ 2. НАЦІЄТВОРЧІ ЗАСАДИ ДІЯЛЬНОСТІ ТРУПИ М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО

2.1. Вплив творчості Т. Шевченка на формування націєтворчих засад діяльності корифеїв українського професійного театру

Відомо, що розвитком світової культури є не тільки послідовне надбання нових цінностей, а й їхнє поповнення духовними і моральними здобутками, створеними людьми у попередніх епохах. І для українців таким скарбом є видатний Тарас Григорович Шевченко.

У своїх спогадах «Мої стежки і зустрічі» Софія Тобілевич зазначала: «Важко оцінити той вплив, який гнівна муза Шевченка робила на різні верстви громадянства шістдесятих років (XIX ст.), починаючи від бідної хатини кріпака аж до затишного кабінету інтелігента, вченого-народолюбця» [75,75].

Творчість Тараса Григоровича Шевченка заповняла голови і погляди українців, була прикладом людяності і народноправності, навювала патріотичні ідеї в мистецькій доскональності. Через це традиції творчості Т. Шевченка набували унікального значення, на різних етапах її розвитку. В ній збирались національні, духовні і культурні надбання нашого народу, які нелегко виборювались і зберігались протягом століть. Творча спадщина Т. Шевченка, в умовах цензурних заборон, політичних репресій та утисків української культури і нації, відіграла надзвичайну роль у розвитку театрального мистецтва другої половини XIX ст. У цей час, вона і життя геніального митця стали взірцем для наслідування. І тому у драматургії з'явилась органічна тенденція у популяризації Шевченківських творів.

Жодні вилучення з бібліотек і книгарень, заборона публікацій, не заважали розповсюдженню в народі «Кобзаря». Слова Шевченка починало проникати і в драматургію. Спершу обачно, як у «Оксусь і Леся, або розумна дядькова голова» А. Тарновського чи в «Був кінь та з'ївся» Д. Мороза. А потім уривками чи цілими поезіями, як у п'єсі А. Янковського «Покійний Опанас»,

де повністю цитується вірш «Тяжко, важко в світі жити сироті без роду» чи у п'єсі В. Александрова «За Немань іду», де використовується великий уривок з поеми «Гайдамаки».

Творчість Т. Шевченка ще більше привертала увагу українських драматургів, посилюючи в них прагнення пропагувати демократичні ідеї. Аматорські трупи та колективи інсценізували більше двадцяти творів Тараса Григоровича, серед яких «Катерина», «Гайдамаки», «Сотник», «Іван Підкова», «Тополя» та інші. У другій половині XIX ст. ці п'єси користувались неабияким успіхом у публіки. Від книжкових сторінок і усного переказу, слово Т. Шевченка прийшло у нову театральну форму. Воно стало взірцем та направленням для драматургів пореформеної доби.

І вже у 70-ті роки XIX ст. український театр розвивався не тільки в наслідуванні п'єс І. Котляревського, І. Квітки-Основ'янка, а й під вагою впливу поезії і «Назара Стодолі» Тараса Григоровича Шевченка. Геній слова проростив в українській драматургії демократично-національні ідеї. Драматурги отримали інструменти впливу на глядача. Вони пішли шляхом боротьби за національне минуле, шляхом ненависті до ворогів і політичного устрою і любові до батьківщини і її дочок та синів. Саме тими шляхами, які проклав і указав Т. Шевченко.

Видатний драматург, геніальний режисер і актор, а також засновник першої професійної української трупи, Марко Лукич Кропивницький, також був серед тих людей, для яких творчість Тараса Шевченка, стала шляхом і напуттям у збереженні та в розвитку культурно-історичних традицій української нації.

Дуже цікавим є те, що в своїх спогадах про дитинство та початок театального досвіду, М. Кропивницький ніде не пригадує ні про свій захват, ні про досвід із знайомством із збіркою «Кобзар» Т. Шевченка. Жодної згадки немає ні в мемуарах «Итоги за 35 лет», ні у автобіографії чи нарисі «Картины прошлого и настоящего (отрывки воспоминаний)», як і у «Спогади про Бобринець і бобринчан». У давніших листах М. Кропивницького також немає

жодних згадок про «Кобзаря», хоча на той час, вірші напам'ять знали навіть люди, які не володіли писемністю.

Існує чимало драматургів, письменників і поетів, які ще в дитинстві захопились і надихнулись творчою спадщиною Великого Кобзаря. Спочатку унаслідуючи його творчі принципи, а потім виходячи на самостійний творчий шлях українські драматурги ставали взірцями для наступних творчих поколінь. Серед них і Панас Мирний, І. Нечуй-Левицький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, А. Тесленко, Б. Грінченко так багато інших.

Як зазначає А. Новиков, у дитинстві М. Кропивницького було так, що окрім Шевченкових творів, книги взагалі були далекими і чужими речами. Хоч його батько і був з серйозним походженням, але все одно знав що таке злидні і тяжко працював. Мати зросла у дуже бідній родині колишнього кріпака і, хоч в неї був чудовий голос, грала на багатьох музичних інструментах, та була досить легковажною. Коли Марку було п'ять років, Капітоліна Іванівна, покинула родину заради гусарського офіцера [59]. Тому батькові стало ще складніше приділяти увагу освіті і вихованню дітей. Сама освіта пореформеної доби взагалі не приваблювала інтерес до книг та читання. Будь які зародки цікавості тут же відбивали складні тексти, які не пояснювались як належне та ще й, написані незрозумілою мовою (Євангеліє, Часослов і Псалтир). Однак, заради справедливості, варто зазначити, що у повітовому Бобринецькому училищі, учнем якого був М. Кропивницький, вихованцям дозволяли читати не релігійні книги, але одразу поставало питання, де їх взяти.

У 50-тих роках ХІХ ст., як зазначає Марко Лукич у своїх мемуарах, Бобринець став місцем, куди засиляли політичних діячів. Один з них, Олександр Кониський, одразу став відомою там людиною [36]. Окрім того, що він вже був відомим письменником і громадським активістом, до Бобринця у його постаті, приїхав перший біограф Тараса Григоровича Шевченка. Він одразу почав збирати серед себе дорослих і дітей, серед яких були І. Тобілевич і М. Кропивницький. Частіше вони обговорювали найактуальніші тогочасні проблеми: кріпацтво, утиски і репресії, омосковщення, страшний і вбогий стан

української еліти(в минулому шляхти). Також, часто в розмовах йшлося і про літературу. О.Кониський познайомив молодих людей із людиною, яку знав і любив щиро, сильно відчував і розумів про що була поезія Т. Шевченка. І такі ж почуття йому вдалось виплекати у його слухачів.

Особисте знайомство, яке остаточно зростило любов до творчості Т. Шевченка, у М. Кропивницького відбулось у віці 22 літ. Наповнений сподівання про вступ до університету, М. Кропивницький у 1862 році переїжджає до Києва. Протягом двох років, навчається у статусі вільного слухача, але потім йому, через нестачу документів про освіту, довелось повертатись у м. Бобринець. Освіта повітового училища – була недостатньою, для навчання в університеті і саме у цей час у Києві змінили майбутнє митця.

Київ, культурний центр України, тоді населяли видатні науковці, поети, письменники. Видавались публікації і видання, розвивались недільні школи. Місцева інтелігенція дуже активно обговорювала про надважливу тогочасну новину, як повернення до Канева тіла Т. Шевченка [65].

На творчих вечорах декламували Шевченківську поезію, яку часто просто носили із собою. І саме у середовище, наповнене такою атмосферою, потрапив М. Кропивницький. З тих часів Т. Шевченко входить у життя і душу М. Кропивницького, у вигляді наставника, талановитого майстра слова і гідного громадянина України. «Кобзар» Т. Шевченка надихнув М. Кропивницького спробувати себе в драматургії, в наслідок чого народжується його перша п'єса «Микита Старостенко або незчуєшся, як лихо спобіжить». Яка потім, через цензуру, переписеться кілька разів і отримає назву «Дай серцю волю, заведе в неволю». Захопившись красою поезії Т. Шевченка і сповідувавши його погляди та ідеї, І. Котляревський репрезентував людям «Кобзаря», адже зрозумів яку силу і значущість вона несе для українського народу.

Сучасниця Марка Лукича Н. Лазурська зазначала: «Кропивницький любив «Кобзар» і не розлучався з ним ніколи. Читав з нього вірші напам'ять. Особливо любив вірш «Чернець». Слухаєш бувало його декламацію і бачиш

перед собою козака в червоних оксамитових штанях, що танцює від Києва до Межигірського спаса... А далі за «Чернецем» ішли уривки з «Невольника», якого так любовно інсценізував Кропивницький...Охоче він декламував «Б'ють пороги, місяць сходить» («До Основ'яненка»)... Коли Кропивницький його декламував, у нього змінювалось раптом обличчя, набирали зовсім іншого виразу очі» [42, с.133–136].

Також важливі і цінні спогади лишив актор Прохор Коваленко, який неодноразово вдавалось побачити і послухати М. Кропивницького. Ось що він згадував про вірш «Думи мої, думи мої»: «Марко Лукич робив такі несподівані і такі «неузаконені» цезури і паузи, такі знаходив інтонації, що зараз нема змоги їх повторити. Це було не читання і не декламація, яка тоді була дуже поширена серед артистів, – це була розмова з самим собою, розмова людини, яка вголос вимовляє скорботу наболілого серця. Але це була не скарга, і не бажання розжалобити слухачів, як ми частенько робили, читаючи цей твір у театральній школі. Тут відчувався велетень думки і моральної сили. Прості шевченківські слова глибоко западали в серце і запам'ятовувались на все життя...» [37, с. 545–54].

Далі автор зазначає, що ніхто з театральної молоді «...навіть не уявляв такого високо мистецького виконання, а тим більше такого глибокого аналізу, такого психологічного і соціального розкриття літературного твору» [37, с. 546]. Ще багато спогадів залишили інші актори та діячі мистецтва, в яких наголошувалось на тому, що творчість Т. Шевченка абсолютно природньо стала частиною М. Кропивницького, яку він вважав вкрай важливим репрезентувати людям при будь-якій нагоді.

М. Кропивницький дуже активно брав участь у творчих вечорах присвячених пам'яті Т. Шевченку, за наявності такої нагоди. І впродовж життя, навіть в старості, їздив у різні міста України, щоб не тільки відвідувати, а й, власне, брати активну участь. 10 листопада 1908 року, драматург написав лист Г. Маркевичу (полтавський видавець), де дуже переймався про увіковічення пам'яті Тараса Григоровича: «Пам'ятайте балачку нашу про мій

перший том, і я казав Вам, що подарував його видання на пам'ятник Т. Г. Шевченкові, але київські просвітяни дуже зволікають з виданням – два роки палець об палець не вдарили» [37, с.547].

У спогадах «З останні днів Життя М. Л. Кропивницького» Ф. Нікітіна розповідається про те, що М. Кропивницький виступав у Єлисаветграді (16 березня 1910 р.) з концертом, присвяченим пам'яті Т. Г. Шевченка. Потім, дорогою в Одесу, заїжджав в Голту, дорогою звідки він сконав, «...а нам, елисаветградцям, прийшлося вже знов побачити тільки його мертве тіло на станції, де тоді й улаштовано урочисту зустріч...» [56, с. 294]. Це передусім, засвідчує відданість Шевченківській творчості аж до останніх хвилин життя драматурга.

І тут варто уточнити, що цю прихильність М. Кропивницький виражав не тільки для українського населення. Митець пропагував Шевченківське слово і для російської, білоруської і молдавської публіки. Про що згадується у листі 18 лютого 1910 року до Ф. Нікітіна: «Оце тільки вранці повернувся я із Саратова, де замість шістьох зіграв сім спектаклів: останній спектакль, що був 25-го, ми честували пам'ять Тараса Григоровича, 49 роковин – «Назаром Стодолею» і дивертисментом. Народу було багато що аж душно зробилось у театрі» [37].

Про одну розмову в поїзді з Марком Лукичем, залишив спогад актор Йосип Маяк. «Я слухав його, – пише Й. Маяк, – 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» [37, с. 98–113]. Це засвідчує те, що М. Кропивницький використовував будь-яку можливість, аби познайомити людей з життям та творчим шляхом Тараса Григоровича. Ці бесіди несли у собі таку педагогічну місію, адже українська театральна школа як така, була на той час неможлива.

Драма «Назар Стодоля» була однією з найулюбленіших п'єс М. Кропивницького. І трупа Г. Ашкаренка, в якій тоді грав Марко Лукич, отримала дозвіл на показ української драматургії і одразу ввела в репертуар «Назара Стодолю». Зі всієї трупи Марко Лукич Кропивницький був єдиний і перший, хто, проаналізувавши, зміг зрозуміти і так втілити твір Шевченка.

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 спогидах 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» [46, с. 59]. І першим бенефісом, за призначенням самого М. Кропивницького, стала драма «Назар Стодоля», де він зіграв Назара.

В ту добу, великою проблемою у розвитку українського театру, була драматургія. Хоча, п'єс, які писались українською мовою, вистачало. Польсько-українська трупа Бачинського налічувала близько 70-ти п'єс у своєму репертуарі. До того ж дуже різножанрові. Але всі вони не мали нічого спільного з реалістичним театром, формою якого був прихильник М. Кропивницький. Тому і логічним є те, що митець бажав розширити театральний репертуар за допомогою творів Тараса Шевченка.

У 1872 році, ще тільки на зародку своєї культурної діяльності, М. Кропивницький інсценізує поему «Невольник». В основі п'єси була сама поема з її персонажами, мелодичною мовою і патріотичними поглядами. Та М. Кропивницький додав і свій погляд, відійшовши від тексту, а також додав кілька сцен. Таких як, сцени з буття Запорізької Січі, додана була баталія з татарами, а також епізод, де козаки втікали з полону. В наслідок чого, український репертуар отримав грандіозну п'єсу з відчутним Шевченківським духом. 2 лютого 1882 року, відбулась прем'єра у Києві, де гастролювала трупа Г. Ашкаренка, в складі якої був М. Кропивницький. Він виступав і у ролі

актора, і у ролі режисера постановки. Вистава викликала фурор, через що, незаплановано, вона була відіграна і в другий раз. «Невольник» збирав переповнені зали у всіх містах, де трупа гастролювала [32].

П'єса «Глум і помста», що є інсценізацією поеми «Титарівна» мала зовсім не менший успіх. Тут також художнє бачення М. Кропивницького природньо і доповнюючи поєднувалось з оригінальним матеріалом. У п'єсі демонструється волелюбний народ, який любить свою культуру і прагне справедливого відношення до себе. Ідеї патріотизму і національної гідності, які живуть в рядках «Кобзаря», органічно і правдиво відображаються на сцені. Приладом чого, є слова одного з героїв: «Вип'ємо за тих живих, котрим рідний край миліший, ніж хліба окраєць!» [65].

У своїх виставах, Марко Кропивницький дуже вміло поєднував свій власний текст з фразами або і цілими фрагментами поем Т. Шевченка. Щоб передати тяжкі переживання героїні Олени («Глитай або ж павук»), драматург доповнював монолог поетичними рядками «Катерини»: «Ото я пішла собі до ставу, – говорить Олена, – сіла на камені та й плачу...Коли чую, щось ніби співа... І та пісня навіки запала у моїй душі:

Одному доля запродала
Од краю до краю,
А другому залишила Те,
де заховують.

Літературознавець Іван Пільгук зазначав: «Не одна героїня драми «Глитай або ж павук» носить своє безталання на шляхах, пройдених Шевченковою Катериною, Ганною, Мариною. Тут вимальовуються й інші класичні образи драматургії М. Кропивницького. Чулої душі й ніжних почуттів Оксана («Доки сонце зійде, роса очі виїсть»), Зінька – трагічна героїня драми «Дві сім'ї («Де зерно, там і полова»), Домаха – безталанна мати в драмі «Зайдиголова» – все це глибоко правдиві образи, в яких розкрито трагедію жіночої долі, обумовлену соціальним і національним гнобленням. У кожному з цих образів відчутно вплив Т. Шевченка, що зокрема виявляється в

задушевних монологів. В них звучать шевченківські ноти невольницької скорботи, а часом проривається, як і в героїв Шевченкових поем, протест і прокляття... Шевченковим «Кобзарем» у значній мірі нав'язані мотиви волелюбства, прагнення до краси, розуміння величі природи, що звучать у ліричних монологів героїв драматургії Кропивницького» [65].

Таким чином, безсумнівно можна стверджувати, що творчість Тараса Григоровича Шевченка, була для М. Кропивницького взірцем, через який він сильніше розумів природу української нації, навчався дивитись ширше та безмежно любити і прославляти Батьківщину. Світосприйняття Великого Кобзаря, підхід до розкриття соціальних проблем та любов до України, її історії та культури, відчувається у всіх п'єсах Марка Лукича Кропивницького.

2.2. Соціокультурний аспект формування української театральної драматургії

У другій половині XIX – на початку XX ст. сценічне мистецтво і драматургія відігравали важливу місію у національному відродженні. І хоч частина українських земель була примусово введена до складу Російської та Австро-Угорської імперій, театр був вагомим складовим життя української нації.

У другій половині XIX ст. розвиток театру в Україні стає послідовним: починаються створюватись українські професійні трупи, основоположниками яких були М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, П. Маркович, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, А. Моленицький, в драматургії з'являються нові п'єси Т. Шевченка, М. Кропивницького, Л. Глібова, С. Писаревського, М. Стеценка, О. Стороженка, С. Гулака-Артемівського, К. Устинова, О. Огоновського, Р. Моха та ін.

В цей історичний період українська драматургія починає невпинно розвиватись. Опановуються нові жанри, стильові втілення сценічного реалізму. Це було пов'язано з реорганізацією українського театру на основі

кращих зразків європейського театрального мистецтва, а також завдяки активному створенню професійних та аматорських колективів, які обходили імперські цензурні бар'єри, такі як Валуєвський циркуляр та Емський указ.

Формування української класичної драматургії зобов'язане І. Котляревському та Г. Квітці-Основ'яненку – засновникам художньої прози українського ренесансу, які визначили обличчя української драматургії.

Однак, у другій половині XIX ст. історико-культурна парадигма потребувала нової драми. М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий ставали авторами оригінальних творів: водевілів, побутових, історичних і соціальних драм, комедій. В останніх десятиліттях XIX ст. українська драма представляла сценічні різножанрові твори з інноваційними концепціями та художнім осмисленням. Символіка нової драми, її зосередженість на внутрішньому світі героїв і їх мотивації, наповненість гостро соціальними ситуаціями, знаменує відхід від традиційної драми у словах і діях, утверджуються нові стилі і виразність у письмі та на сцені.

У 1882 році М. Кропивницький зі своєю трупю презентує виставу «Наталка Полтавка» І. Котляревського (див. дод. Д). Ця подія в абсолютно змінює попередній, і прокладає новий шлях в розвитку українського театрального мистецтва. У 1883 році до трупи М. Л. Кропивницького приєднується М. Старицький. Спільними зусиллями, директор трупи – М. Старицький і режисер – М. Кропивницький, розвивають свої драматургічні, акторські і режисерські таланти, що внаслідок сприятливо вплинуло на авторитетність їх трупи навіть за кордоном.

Саме після створення професійного театру тема національного відродження стає провідною в драматургії М. Кропивницького [17, с. 58]. Адже тепер, після тривалої перерви, нарешті настала можливість для спілкування з масовим глядачем, на якого, власне, й розраховувались його п'єси.

Набагато глибшими в цю добу у творах драматурга постають і питання, пов'язані з першочерговими справами уярмленого народу. Так, у драмі «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (1882 р.) Марко Лукич Кропивницький чи не вперше в українській літературі порушує проблему відповідальності української інтелігенції за жалюгідний стан національної культури. І одну з основних причин такого становища він вбачає у відірваності значної частини духовної еліти від свого народу або навіть і в прямій зраді його інтересів [57, с. 175–179].

Думки, що висловлюються в драматургії М. Кропивницького і М. Старицького, несли в собі ідейно-патріотичний зміст, що був в основі діяльності національно-визвольного руху. Особливо великого розмаху народницький рух набирає на території тодішньої країни в 70-ті роки XIX ст., коли тисячі освічених юнаків і дівчат, серед яких чимало студентської молоді, переодягнувшись у селянський одяг, ідуть у села й хутори, щоб там, у самій гущі народу, працюючи вчителями, лікарями, фельдшерами, поширювати демократичні ідеї.

Причетна до цієї справи вітчизняна інтелігенція ставила собі за мету не тільки принести в темне село світло знань, а ще й пробудити національну свідомість, поширюючи серед селянства Шевченків «Кобзар», інші твори рідною мовою. Не менш важливі питання, пов'язані з проблемою відродження національної культури, порушуються М. Кропивницьким і в драмі «Скрутна доба» (1906 р.). Особлива увага приділяється тут організації сільських шкіл та бібліотек.

Саме в контексті боротьби за національне відродження України слід розглядати і порушення М. Кропивницьким та іншими провідними драматургами теми створення та функціонування селянських спілок. В організації артілей митець, як і народники, бачить вихід із того важкого економічного й духовного становища, в якому опинилось українське селянство після реформи 1861 року.

У багатій духовній спадщині М. Кропивницького можна віднайти й чимало інших прикладів боротьби письменника за національне відродження українського народу. Він, зокрема, створив кілька художніх творів, у яких намагався подивитись на цю проблему крізь призму середовища, що має безпосереднє відношення до театрального мистецтва [57, с. 43].

До цього М. Кропивницького спонукали передусім суспільно-політичні обставини, які склалися в тодішній країні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Коли сталіні лещата російського самодержавства дещо ослабили й елементарне право на існування українського театрального мистецтва нарешті було завойоване (свідченням чого є успішні гастрольні виступи багатьох національних труп як в Україні, так і за її межами – в Санкт-Петербурзі, Москві, Закавказзі, Білорусії, Польщі), подвижники вітчизняної культури опинилися перед проблемою продовжувати боротьбу за подальший духовний розвій уярмленого народу в якісно нових умовах, які висували перед ними й нові завдання.

Одним із найголовніших завдань на цьому етапі була необхідність виховання доброго естетичного смаку в українських акторів і глядачів, утвердження на сцені високо інтелектуальних творів, націлених на пропагування вічних цінностей у житті людини й суспільства. Однак зробити це було не так легко. Наймовірні труднощі на шляху до мети полягали насамперед у тому, що українські митці не змогли скористатись творами зарубіжної чи навіть російської класичної драматургії (наприклад, Шекспіра, Мольєра, Бомарше, Грибоєдова, Пушкіна, Гоголя), тому що ставити їх українською мовою було заборонено.

Відтак молодий український театр мав самотужки подолати проблеми, які європейські театри розв'язували упродовж кількох століть спільними зусиллями. У цих умовах провідні національні письменники вбачають своє покликання у створенні відповідних драматургічних творів на матеріалі української дійсності. Саме тому з'являється низка п'єс, в яких з усією гостротою ставляться питання, пов'язані зі служінням української інтелігенції

на ниві театрального мистецтва, боротьбою з різноманітними негативними явищами в театральних колективах тощо. Часто проблеми, характерні для акторського середовища, переносяться драматургами на театральні підмости.

Особливої актуальності питання репертуарної кризи набуває після заснування професійного театру. Тому Марко Лукич (як і деякі інші його сучасники-драматурги) починає активно переробляти для рідної сцени кращі зразки української, російської та світової літератури.

В цьому контексті варто згадати такі його твори, як «Невольник» і «Титарівна» (за однойменними поемами Шевченка), «Вій» і «Пропавша грамота» (обидві за Гоголем), «Чайковський, або Олексій Попович» (за Гребінкою), «Хоч з мосту в воду головою» (за Мольєром). Не менш активно працює М. Кропивницький у цю добу й над створенням оригінальних п'єс. Провідні теми його літературного доробку зазвичай були продиктовані тими подіями, що відбувалися в сучасному йому суспільстві й пореформеному селі зокрема. Видатний митець постійно порушує найгостріші соціальні проблеми, теми глитайства, свавілля сільської адміністрації, чиновників, поневоленого стану українського народу. Утім магістральною у творчості видатного драматурга М. Кропивницького залишається тема національного відродження.

2.3. Феномен театральної трупи М. Л. Кропивницького у контексті культурно-історичних процесів останньої третини XIX ст.

У другій половині XIX століття в Україні активно розвивається театральне мистецтво. Лібералізація громадського життя на початку 60-х років збудила цікавість людей до театру, що зумовило створенню аматорських театрів.

В зазначений період український театр розвивався в дуже несприятливі часи: не було спеціальних приміщень і закладів, не існувало гідних традицій у акторській майстерності і режисурі, не вистачало репертуару. У 1876 році Емський указ забороняв друк видань українською мовою і вистави, які грались

українською. У 1882 році, в роз'ясненні цього указу уточнювалось, що драматичні твори, куплети і сцени можуть виконуватись українською мовою, але з дозволу генерал-губернаторів тих міст, де буде відбуватись вистава. Пізніше мистецькі активісти змогли відстояти право на показ українських вистав, але за умови, що кожен український спектакль, буде відбуватись в парі з російською п'єсою. Ці обставити зумовили становлення професійного українського театру.

Український театр кінця ХІХ ст. переважно мав побутовий характер, який пропагував національну культуру, чим і завойовував публіку. Починаючи з перших кроків творчої діяльності, спектаклі новоствореної трупи Марка Лукича Кропивницько збирали повну глядацьку залу у містах України: Києві, Харкові, Полтаві, Чернігові, Єлисаветграді та ін. Завдяки гастрольній діяльності глядач мав можливість ознайомитись з українськими драматургами і акторами, які прославляли національну культуру, сприяли розвитку громадської свідомості та національної гідності. Серед них М. Кропивницький («Дай серцю волю, заведе в неволю»), І. Карпенко-Карий («Наймичка», «Сто тисяч», «Безталанна», «Мартин Боруля»), М. Старицький («За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «Різдвяна ніч») та ін.

В той період трупа представляє глядачам різноманітний репертуар, який налічував близько сорока п'єс, де головними героями переважно були звичайні люди. Український театр дотримувався принципу, в якому сценічне втілення мало прямий зв'язок із селянським життям, незважаючи на розміття гастрольного репертуару (від драм з загостренням соціальних нерівностей між населенням до етнографічно-пізнавальних та розважальних п'єс сентиментального і мелодраматичного характеру). Трупа не розділяла українське театральне мистецтво і культурно-історичні традиції свого народу. Вистави були наповнені народними ігрищами, інтермедіями, українським фольклором, які поєднувались із рухом, словом і музикою. Важливим елементом вистав – були народні обряди (сватання, оглядини, весілля),

обрядові народні пісні (русальні, колядки, веснянки) та елементи народної хореографії.

Важливою складовою у популяризації українського театру було яскраве музичне оформлення, яке створювало виняткову атмосферу. Учасники труп 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].

В жовтні 1882 року у Єлисаветграді М. Кропивницькому вдається створити таку професійну національну трупу, яка стала гордістю України. До складу труп входили, на той час ще учні М. Кропивницького, а зараз загальновідомі майстри сцени – М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, Г. Затиркевич, М. Садовська-Барілотті, Л. Манько, І. Загорський, О. Вірина та ін (див. дод. Е).

Вже після перших вистав стало зрозумілим, що склад труп є чудовим ансамблем з великими потенціальними можливостями, що і підтвердилось у листопаді 1882 році під час гастролей у Києві. Київські гастролі розпочалися з постановок п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка» та водевілю Д. Дмитренка «Кум-мірошник». Надалі всі вистави, які трупа показувала під час гастролей, мали великий успіх, особливо серед українського глядача.

У 1883 році взимку на харківській сцені українська трупа зіграла «Наталку Полтавку» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Гаркуша» О. Стороженка, «Бульварщина» А. Велісовського, «Як ковбаса так і чарка, то минеться сварка» М. Старицького, а також твори М. Кропивницького. Під час цих гастролей, коли відбувалась вистава «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького, харківські глядачі презентували подарунок – сувенірну люльку, оздоблену сріблом, з надписом: «М. Л. Кропивницькому від прихильників таланту. 14 лютого 1883 р.» (зараз ця люлька знаходиться в експозиції Харківського історичного музею) [57, с. 77]. Через успішні зимові

гастролі, трупа повертається того ж року знову у Харків, де їхня творчість знову отримує неабияку увагу.

Але М. Кропивницький одразу розумів, що для абсолютного визнання, потрібно себе представити столичній публіці. Перешкодою в гастрольях Петербургом, стали відсутність грошей, а, головне, відсутність дозволу властей столиці. М. Кропивницький, не маючи усього цього, розпочав пошуки людини, яка б могла допомогти з цим. За словами М. Садовського, «ще в той час, коли трупа вперше грала в Києві, поміж київською громадою українців була нарада, що треба комусь із грошовитих громадян стати на чолі трупи..., бо, розуміється, актори всі – біднота, не змогли зразу обставити блискучо всякий спектакль, на це треба було затратити зразу чимало грошей» [63, с. 19].

У серпні 1883 р. він знаходить таку персону. М. Кропивницький знайомиться з драматургом М. Старицьким, в співпраці з яким, вони розподіляються обов'язки: Марко Лукич займається режисурою і відшліфуванням акторської майстерності колективу, а М. Старицький бере на себе адміністративні питання.

Під керівництвом М. Кропивницького трупа розпочала свій перший театральний сезон (зимовий) в Одесі. Потім були гастролі в Житомирі, Єлисаветграді, Миколаєві, Ростові-на-Дону, Воронежі та багатьох інших містах України й Російської держави. Слід зазначити, що М. Старицький продав свій маєток і майже всі виручені кошти витратив на відродження національного театру. В цей час українські трупа отримала свій власний оркестр, достойні для тієї доби декорації та костюми. Вистави стали набагато краще оформлені візуально. Це сприяло покращенню матеріального становища колективу та сприяло піднесенню авторитету професійного українського театру.

Про це у своїх спогадах зазначає І. Мар'яненко: «Як людина освічена, високої культури, Михайло Петрович зумів прекрасно репрезентувати український театр перед найширшими колами громадянства і популяризувати його в пресі. А міцний ансамбль під режисурою такого майстра, як М. Л.

Кропивницький, завойовував чимраз більші симпатії широкого глядача» [45, с. 19].

Такий творчий тандем тривав близько двох років і дуже вплинув на розвиток українського професійного театру. Хоч М. Старицькому і не вдалось отримати дозвіл на виступі в Петербурзі [57, с. 77–78].

В той же час, трупа поступово збільшувалась, що не благотійно відображалось на фінансовому становищі. І в 1885 році, через ці проблеми, трупа розділилась на дві окремі. Окрім матеріальних негараздів, з трупи вийшло кілька провідних акторів. Тому вирішення розійтись, було найвигіднішим за таких обставин, оскільки таким чином зберігся весь акторський ансамбль і з'явилась змога, у двох професійних театрів, охопити більшу частину українських земель і не тільки. До трупи М. Л. Кропивницького перейшла більшість корифеїв.

У листопаді 1886 року, трупа М. Л. Кропивницького отримує дозвіл на гастролі в Петербурзі [57, с. 72]. Столична публіка була вражена фантастичною акторською грою й неперевершеною ансамблевістю. Навіть Олександр III зацікавився виставою корифеїв. У приватному залі, 4 січня 1887 р., для нього представили п'єси «Назар Стодоля» Т. Шевченка і «Як ковбаса та чарка, то мине і сварка» М. Старицького. А вже 25 січня театральний колектив грає вистави царській родині, на сцені Маріїнського театру, де ще жодного разу не був ні один інший провінційний театр. Таке виключення ініціював сам Олександр III, який під враженням від першого виступу, захотів побачити українську трупу на одній з найкращих сцен країни. Актори грали «Бувальщину» А. Велісовського і «Наталку Полтавку» І. Котляревського. Абсолютно весь глядацький зал був наповнений захопленим глядачем, не дивлячись на те, що гралась вистава посеред дня [69, с. 48].

Дійсним фактом визнання успіху трупи театру стало те, що М. Заньковецька і М. Кропивницький отримали пропозиції грати в Александринському театрі, який на той час був дуже престижним. Акторам

пропонували велику зарплату та інші привілеї, але вони відмовились і продовжили служити Україні і українському театральному мистецтву.

Творчість трупі М. Кропивницького не лише, значною мірою сприяла подальшому розвитку театрального мистецтва, а мала неоціненне суспільно-політичне значення. Театр корифеїв став однією з важливих духовних основ становлення незалежної Української держави.

Українські митці М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, М. Садовський, П. Саксаганський піднесли національний театр на найвищий рівень світового мистецтва. Завдячуючи видатним українським митцям значною мірою було спростоване хибне імперське уявлення про українську культуру, на досконалому професійному рівні продемонстрована співучість і багатство української мови.

РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ПРОСВІТНИЦЬКА, ГАСТРОЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ ТРУПИ М. Л. КРОПИВНИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ

3.1. Організаційно-творчий аспект діяльності театральної трупи М. Л. Кропивницького

Наприкінці ХІХ ст. – на початку ХХ ст. професійний український театр був відомий та бажаний глядачем не тільки в Україні, а у різних закордонних державах. Незважаючи на різноманітні репресії та заборони Російської імперії, він активно розвивався та існував. Надважливий внесок у що, зробили українські корифеї – М. Кропивницький, М. Старицький, брати Тобілевичі, М. Заньковецька спрямували театральне мистецтво у професійне русло. Незважаючи на цензурні перепони, українські митці долали заборони, які заважали розвитку українського професійного мистецтва, пропагуючі національні цінності, національну культуру.

1882 року із пом'якшенням деяких положень Емського указу із елісаветградського аматорського колективу М. Кропивницький заснував першу професійну українську трупу. За своїм соціальним складом до неї увійшли актори з різних соціальних верств населення. Зокрема, М. Старицький, М. Садовський, М. Садовська-Барілотті, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський і М. Заньковецька відносилися до дворянського походження. До середнього соціального класу міщан належали актори – В. Грицай, М. Затиркевич-Карпинська, М. Маньківська.

Спираючись на величезний акторський досвід своїх попередників та видатних представників російського і українського театру, Марко Лукич Кропивницький почав запроваджувати в практику першої професійної української трупи принципи режисерського мистецтва як мистецтва серед інших компонентів театру важливого і, головне, самостійного.

Переконання, вимоги і принципи, що зумовлювали характер виконання ролей М. Кропивницьким-актором, були ним же поширені на творчу сценічну роботу всього колективу. Для М. Кропивницького, як актора, характерне було відчуття партнера, прагнення до міцного виконавського ансамблю на сцені. Вроджений талант режисера підказував йому, що успіх одного актора не є успіхом трупі і що навіть геніальна гра одного актора неспроможна розв'язати тих ідейно-виховних і пропагандистських завдань, які він ставив перед мистецтвом театру. Саме цим акторські і режисерські принципи М. Кропивницького були принципами художника-новатора, реформаторсько-творча діяльність якого і становила одну з основних рис українського театру другої половини ХІХ ст. [72, с.102].

Одним з найважливіших принципів своєї режисерській діяльності, митець вбачав у глибокому розумінню поняття ансамблевості. А поняття це тлумачилось як зовнішня злагодженість вистави.

Стосовно вибору драматургії трупі, то у неї вливались нові теми і сюжети, входили нові типи і характери. А нова драматургія вимагала і нової сценічної інтерпретації. Марко Кропивницький відчував дух епохи. Його мистецькі засоби відповідно до цього набирали іншого змісту й форм виразу. Отже, йшлося не тільки про наслідування традицій режисури першої половини ХІХ ст., а новаторський розвиток їх реалістичних принципів.

Висловивши свої тверді переконання і наміри щодо організаційно-творчого начала в трупі, М. Л. Кропивницький зробив наступний крок – змусив актора замислитись над роллю, над створюваним сценічним образом. Знайомлячи актора ще з маловідомим на той час принципом – читання п'єси, визначенням її основного сенсу та ідеї, детальним аналізом кожної ролі, він зажадав від виконавців гри, яка б була результатом роботи над роллю, а не тільки натхненням або ремеслом. Розподілити ролі, пояснити кожному тип, характер ролі, вказати на необхідні деталі, місця і положення в п'єсі. Саме так геніальний митець розумів першорядні завдання режисера.

М. Кропивницький наголошував на тому, що для того, щоб мистецтво українського театру могло відповідати ідейним запитам прогресивної частини українського суспільства, щоб воно стало надбанням національної культури, треба насамперед вивести його за вузькі національно-етнографічні межі. Тому він передусім суворо дотримувався принципу добірності репертуару і життєвої правдоподібності в сценічному творенні образу. Не менш принциповим і вимогливим був корифей і до своїх власних творів.

Такий метод роботи над п'єсою вимагав від акторів відповідного творчого, серйозного ставлення до своїх обов'язків і до завдань режисера. М. Кропивницький насамперед добивався чіткого розуміння думки, яка висловлена була автором п'єси, відшукував сторони, що борються і рухають дію. Невтомно працював він з актором над розкриттям внутрішнього змісту ролі. Грим, костюм у виставах М. Кропивницького завжди були виразно театральними (див. дод. Б), але обов'язково реально-життєвими і відповідали характеру ролі [77, с. 100].

Покладаючи край акторському «наїтію» та аматорщині в професіональному театрі, М. Кропивницький, ствердив ту вимогу театру, виконання якої свідчило про серйозні творчі принципи українського мистецтва. Надаючи першорядну роль акторові, митець водночас визначив роль і місце режисера в процесі творення вистави.

Та не тільки в цьому полягав прогресивний зміст режисерських поглядів М. Кропивницького, сила його новаторства. Він перший в історії української режисури надав зразки глибокого, всебічного аналізу сценічних образів, поставивши перед акторським мистецтвом незмірно більші і складніші завдання.

Одна з особливостей його режисерської творчості полягала в принципіально новому підході до художнього оформлення вистави, до костюму, реквізиту, гриму й бутафорії – органічно невід'ємних компонентів синтетичного театального мистецтва [72, с. 100].

Послідовно і невідступно розвиваючи свої творчі погляди стосовно мистецтва актора, М. Кропивницький підкорив історичній, життєвій правді на сцені і допоміжну роль театрального художника. Митець у листі до сина, актора Вукотича зазначав: «Треба змінити характер декорацій. Чому для російських п'єс є 10–15 кімнат, а для малоруських одна хата? Хіба всі хати будуються за одним зразком? Є хати з малими вікнами, є з великими, є з підсохою, зі сволоком і є без них. Потім хата історична куполоподібна. Наприклад, хата гетьмана полководника неодмінно повинна бути куполоподібна з різноколірними вікнами і «Мамаєм» на вхідних дверях. Так само необхідні портрети гетьманів, полковників і козаків, баталій, боротьби...» [77, с. 154–155].

Декораційне мистецтво українського професійного театру із погляду його творчої самостійності, і з погляду функціональної ролі в спектаклі було тоді ще надзвичайно бідним. Етнографічна мальовничість сценічного оформлення не є підставою для високої оцінки творчих принципів самого художника. І тим більше, що роль і значення декорацій кінець кінцем зводились до емоціонально-зорового фону, до ілюстрації, яка мала лише підсилювати загальне враження від всієї вистави. Ніяких конкретних творчих завдань, виконання яких було б спрямоване на розкриття основного ідейного змісту п'єси, перед художником ще не стояло. Та й художника у власному розумінні цього слова тоді не було, був декоратор. Категорична вимога М. Кропивницького змінити традицію постановки п'єс в одному і тому ж сценічному оформленні була сміливим кроком режисера.

В ім'я того ж історично правдивого відображення дійсності рішуче протестував він проти свавілля і безпринципності щодо костюму та реквізиту в спектаклі. М. Кропивницький серйозно взявся до колекціонування різних матеріалів історичного характеру з метою використання їх при нагоді у виставах. Таке ставлення до відображення на сцені історичного минулого народу підтверджується намаганням будь-що здійснити ці принципи в театральній практиці. Не випадково тому в тогочасних відгуках на вистави

трупі М. Л. Кропивницького неодмінно підкреслюється історично правдиве відображення в них дійсності [77, с. 154–155].

Розуміння Марком Лукичем Кропивницьким завдань режисера і керівника в українському театрі того часу виходило далеко за межі творчої організації вистави як такої. З поняттям ансамблю у М. Кропивницького органічно пов'язувались з переконанням у потребі вільних творчих змагань між товариствами і окремими акторами, а також виховання та об'єднання розпорошених кращих сил українського театру. У першому він бачив засіб творчого зростання і удосконалення акторського та режисерського мистецтва, у другому – 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 прагнучи 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 [77, с. 158–159].

Усіма своїми поглядами і практикою протестуючи та борючись проти дилетантства й аматорщини на сценах українських труп, Марко Лукич як режисер особливого значення надавав артистичній майстерності. Творчому змагання, обміну досвідом надавав він тим більшого значення, тому що ніяких спеціальних шкіл для акторів на Україні не було. М. Кропивницький до останніх днів своєї мистецької діяльності не переставав прагнути до об'єднання театральних сил, з великою радістю згадуючи роки, коли йому щастило здійснити це. Усе життя Марко Кропивницький прагнув зміцнювати мистецтво рідного театру об'єднаними творчими зусиллями [77, с.157–165].

Проблему виховання молодого покоління акторів митець ставив на перший план. Історія українського театру не знала досі такого, як М. Кропивницький, режисера-педагога. Він виховав кілька поколінь акторів, цим самим зміцнивши справу театральної культури України та передавши

через своїх учнів невмирущі традиції основоположників і творців реалістичної школи українського театру, до яких і сам по праву належить.

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 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»[11, с. 151].

Заклик М. Кропивницького до життєвої правди, хоч і не був взагалі новим у театральному мистецтві, не проводив різкої межі між його системою і системою мистецьких засобів театру М. Старицького. Він, проте, приніс на сцену українського театру глибший соціальний підхід до висвітлювання явищ дійсності, вимагаючи й нових принципів акторського мистецтва. Свідомий своїх завдань і мети театру, М. Кропивницький вірно вважав, що на сцені передусім потрібна робота думки. Цьому він вчив усіх, хто заслуговував бути в його «театральному храмі», цього принципу невідступно дотримувався сам у власній акторській творчості.

В акторському мистецтві дореволюційного професіонального українського театру погляди М. Кропивницького відбивали реалістичні художні тенденції розвитку мистецтва сцени на шляху до реалізму. Ще значною мірою віддаючи місце етнографічно-побутовим деталям у літературній творчості, а на сцені, особливо в ранній період, данину мелодрамі та емоціонально ефектному її прояву засобами театру, М. Кропивницький, проте, невідступно прагнув до утвердження на сцені українського театру життєвої правди. Творча практика актора М. Кропивницького, його театральні-естетичні погляди – незаперечні докази цього.

Відсутність серйозного критично-літературного оточення, сила етнографічно-побутової традиції, щоденні вимоги театру перешкоджали

успішному розв'язанню проблем, яких вимагав принцип вірності життєвій правді. Під поняттям життєвої правди Марко Кропивницький розумів таке відображення життя на сцені, за якого воно показується в усій реальній натуральності, але не копіюється, а відбивається в основних характерних його рисах.

Крім того, відображення не мусить виключати елемент театральної умовності та сценічного ефекту. Навпаки, за переконанням М. Кропивницького, театральність – неминуча і обов'язкова умова вистави. Глибоке розуміння природи театального мистецтва, свідоме надання важливої ролі елементів театральної умовності і емоційно-ефектній збудженості та піднесеності в загальному тоні вистави привносили новий смисл в розуміння відображення дійсності мистецтвом українського театру, давали йому поштовх до поступового відходу від етнографічно-натуралістичних традицій аматорського періоду.

В мистецтві театру М. Кропивницького ці лінії відходу почали накреслюватись вперше з явною очевидністю і переконливістю. Щоб актор був спроможний збагнути зміст ролі, смисл образу, він сам, на думку М. Кропивницького, передусім мав бути підготовлений до цього. Оскільки ж українське акторство того часу ніяких спеціальних шкіл не мало, воно мусило вчитися насамперед у самого життя. Марко Кропивницький, сам навчаючись у життя, створював театральну школу. Тому він наполегливо радив і домагався, щоб актори його трупи вчилися на досвіді старшого покоління акторів, були спостережливими та вмiли вбирати в себе життєві враження. Через них актор збагачував свою артистичну культуру і уяву, поширював свій світогляд [77, с. 159].

Проте, спостереження над навколишнім життям не мусить обмежуватись тільки нагромадженням фактів і фіксацією типів. Марко Лукич Кропивницький завжди прагнув творчо проникати у смисл подій справжнього життя. В мистецтві М. Кропивницького переважав акт

усвідомленої майстерності. А це, безперечно, новий етап у розвитку акторського мистецтва українського театру.

Запровадження в практику театру принципу вірності життєвій правді, визначення високих завдань актора відбиті у другому важливому переконанні М. Кропивницького: в мистецтві театру головна роль і місце належать акторові. І справді, майже всі діячі українського професіонального театру другої половини ХІХ ст. були не тільки режисерами, а передусім блискучими акторами. Переконання М. Кропивницького тим більш важливе, що надання ним виняткової ролі акторові припадає на час зростання значення і ролі режисера.

У чому ж і як мусить конкретизуватись, на думку М. Кропивницького, життєва правда на сцені в процесі праці актора? Приступаючи до роботи над роллю, треба передусім бути творчо спокійним, щоб мати змогу зосередитись і обміркувати її, вчив Марко Кропивницький.

Це означало певне виключення особи актора з життєвої буденності, створення атмосфери такого творчого стану, за якого праця актора може дати найбільший ефект. Факт визнання переваги за тим актором, що перш ніж грати – «мізкує», не означає, однак, що М. Кропивницький – прихильник холодного мистецтва розуму. Навпаки, емоція, за глибоким його переконанням, – ґрунт для актора. Але емоціонально-необмежені пристрасті так само неприпустимі, як неприпустиме будь-яке намагання виконавця удавати образ зовнішніми тільки засобами. Читати серцем і душею, зупинятись не тільки на крапках, а й на комах, читати між рядків і завжди викликати на допомогу в суфлери почуття – основні положення творчих настанов великого митця.

Виділяючи, як основне, «роботу мислі» актора в процесі творення ним образу, надаючи особливого значення емоціонально-пристрасному вияву змісту ролей засобами акторської творчості, М. Кропивницький аж ніяк не применшував ролі і значення цих акторських засобів виразності.

Впертою працею удосконалюючи власну техніку, використовуючи досвід своєї десятирічної роботи в «легкому» переважно жанрі на сцені російських труп, він наполегливо удосконалював власну виконавську техніку, доводив учням необхідність оволодіння високою акторською майстерністю, вимагав того ж від колег по сцені [77, с. 162].

Як великий художник, невгамовно шукаючи нового, М. Кропивницький не мирився з фактами творчого заспокоєння, що вели до зазнайства, застою. Він чудово розумів, що вони точно приведуть до рутини, до штампу. Щоразу підкреслюючи значення майстерності, він знав, що чим глибше буде «робота мислі» актора, тим більше душевних, тобто внутрішньо-психологічних якостей образу він розкриє, а отже, тим багатшою буде і палітра його виконавських засобів. Марко Кропивницький не був прихильником школи мистецтва «удавання».

Часто посилаючись на те, що подія, зображена ним у п'єсі, або навіть тип, показаний на сцені, є майже реальною копією, знятою з життя, він, проте, як художник, ті події і типи натуралістично не відображав. Митець не копіював життєвих подій і конкретних типів, був далекий від думки про акторську гру як суму тих, хоч і життєва реальних, але зовнішніх рис, чим, власне, і є мистецтво «удавання».

М. Кропивницький у своїй творчості стверджував, що життєва правда, перенесена актором безпосередньо на сцену, вимагає ще багатьох художніх факторів, щоб стати справжнім мистецтвом. Для українського акторства часів М. Л. Кропивницького перші спроби свідомого акцентування складного процесу творчості і зв'язків думки, емоцій, виразів означало нове розуміння завдань художньої правди на сцені.

3.2. Репертуар української трупи М. Л. Кропивницького

Організовуючи, після розпаду трупи Г. Ашкаренка, власну трупу, Марко Лукич Кропивницький продовжує традицію, встановлену ще в першій половині XIX ст., де українські вистави відкривались творами І. Котляревського або Т. Шевченка. Віддаючи шану основоположникам української драматургії, трупа М. Л. Кропивницького для першої вистави обрав «Наталку Полтавку» (1882, Єлисаветград), для другої – «Назара Стодолю». До репертуару увійшли такі п'єси: героїко-романтичні – «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Гаркуша» О. Стороженка, «Чорноморці» М. Старицького за Я. Кухаренком (муз. М. Лисенка); соціально-побутові драми – «Дай серцю волю, заведе в неволю» М. Кропивницького, «Не ходи, Грицю, на вечорниці» В. Александрова; комедії та водевілі – «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кум-мірошник» В. Дмитренка, «Бувальщина» А. Велисовського, «Як ковбаса та чарка, то мнеться сварка» М. Старицького [52, с. 98–103].

В умовах посилення цензурних утисків в українській драматургії за останні майже десять років не з'явилося жодної п'єси значної літературно-художньої вартості, а втім подальший розвиток театру був неможливим без нового репертуару. М. Кропивницький поповнює його власними п'єсами «Глитай, або ж Павук», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» та етюдом «По ревізії» (див. дод. Г). Поява в репертуарі п'єс М. Л. Кропивницького знаменує новий етап в розвитку українського театру.

Слідом за «Глитаєм» відбулася прем'єра «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» (1883 р., Чернігів). тому ж 1883 р. був поставлений ще один твір М. Кропивницького етюд «По ревізії». Гостра викривальна сатира на сільську владу досягла високого ступеня сценічного реалізму. Ця мистецька мініатюра стала одною з найрепертуарніших, на ній відточувалась акторська майстерність різних поколінь.

Вистави трупи викликали захоплення, роздуми, суперечки, але найважливішим було те, що український театр здобував загальне визнання. За

два сезони. (зимовий – з жовтня 1882 р. до березня 1883 р. і літній – з квітня до серпня 1883 р.) трупа М. Л. Кропивницького відвідала Єлисаветград, Київ, Чернігів, Харків, Полтаву, Новочеркаськ, Ростов-на-Дону. Кожний її приїзд сприймався як подія мистецького і громадського значення. Тобто, за час існування трупи в ній були закладені основи, необхідні в дальшого розвитку українського театрального мистецтва [52, с. 100–124].

Поряд з використанням класичної національної драматургії, репертуар був збагачений і новими творами великого мистецького і громадського значення, в яких міцно бився пульс сучасності. Трупа являла собою творчий організм, складова частина якого актори виховувались в єдиній мистецькій школі реалізму.

М. Кропивницький ставив собі за мету тривалу роботу з постійним складом акторів, вихованих на основі єдиної художньої системи. Завершивши сезон 1882–1883 рр., трупа зберігла своє творче ядро – М. Заньковецька, М. Садовський, О. Вірина, А. Максимович, Л. Манько, а до кінця 1883 року поповнилась ще такими талановитими акторами, як М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, П. Саксаганський, І Карпенко-Карий (актор і драматург), В. Грицай, Ю. Косиненко, М. Маньківська, Л. Квітка та ін. До складу трупи входило близько ста осіб: актори – 32, хор – 30, оркестр – 25, решта допоміжні працівники [77, с.194].

Репертуар, складений трупою в цей сезон, залишився цілком і на наступні два роки. Новими постановками були: «За двома зайцями» М. Старицького, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Підгоряни» І. Гушалевича, «Утоплена» М. Старицького за М. Гоголем (муз.М. Лисенка), «За Німан іду» М. Старицького за В. Александровим, «Мазепа» Ю. Словацького. Вистави відточувались до стану художньої довершеності. Вже для першої вистави «Наталки Полтавки», де важливою складовою стала музика М. Лисенка. В грудні 1884 р. за участю авторів була поставлена опера «Утоплена» – текст М. Старицького за повістю М. Гоголя «Майська ніч», музика М. Лисенка. З репертуару трупи не виходила і оперета

М. Лисенка «Чорноморці». Про увагу в трупі до музичних творів свідчить і те, що з шістьох нових постановок – чотири були оперні та музично-драматичні. Труппа М. Л. Кропивницького мала акторів-співаків М. Заньковецьку, В. Грицяя, М. Садовську-Барілотті та ін.

Приєм вистав глядачем часто-густо перетворювався на демонстрацію симпатій до демократичних ідей, проголошуваних зі сцени. Театр продовжував національну свідомість. І такий резонанс не міг залишитись без уваги. У 1883р. 31 грудня Головне управління в справах друку за наказом міністерства внутрішніх справ видає таємний указ, в якому йдеться про заборону утворення українського театру та формування труп для виконання української вистав. Крім того, в цьому розпорядженні йдеться про те, що губернатори надалі вирішують надавати дозвіл на виступи трупам чи ні, і якщо так, то українська вистава може виконуватись лише в тому разі, якщо крім української буде презентована ще й російська п'єса з таким же об'ємом і тривалістю.

Тому, у 1884 р., труппою М. Л. Кропивницького були здійснені на високому художньому рівні твори російської класичної драматургії «Ревизор», «Грех да беда на кого не живет», «Бедность не порок», «Лес», «Горькая судьбина».

Через стрімкий зріст поповнення труппи новими акторами і нестачу матеріальних можливостей утримувати такий великий театр, після закінчення зимового сезону 1884–1885 років з труппи вийшов М. Старицький з деякими акторами [77, с. 201].

У трупі М. Л. Кропивницького залишились передові актори української сцени, колектив продовжував роботу над, поставленими у попередні роки, виставами. У зв'язку з частковою зміною акторського складу були частково перерозподілені ролі, провадилась велика репетиційна робота, в процесі якої вдосконалювалась акторська техніка, відновлювався і зміцнювався ансамбль.

Нові вистави, здійснені труппою в наступні роки, це, за винятком «Чортової скелі» С. Тобілевич (за І. Галасевичем), були п'єси І. Карпенка

Карого. Історико-романтичний репертуар поповнився «Бондарівною» (Прем'єра у 1886 р., м. Одеса); соціально-побутовий – п'єсам «Розумний і дурень» (1886 р., м. Одеса), «Наймичка» (1886 р., м. Ростов-на-Дону), «Безталанна» (літо, 1887 р.), сатирично-комедійний – «Мартином Борулею» (1887 р., м. Новочеркаськ).

У п'єсах І. Карпенка-Карого, як і в п'єсах М. Кропивницького, але ще з більшою соціальною загостреністю, знайшли відображення нові явища життя тогочасного українського села.

За роки своєї діяльності трупа М. Л. Кропивницького відвідала понад двадцять міст (Єлисаветград, Миколаїв, Київ, Одеса, Харків, Ростов-на-Дону, Новочеркаськ та ін.). Повсюди міцніла і ширилась думка, що український театр постав у новій якості, являє собою мистецьке явище, небачене, своєчасне і цікаве. Слава про незвичайну новину у театральному світі долинула й до Петербургу.

Протягом літа 1888 р. Марко Кропивницький мандруючи по селах і містах, придивлявся до нових обличь, до аматорів, вибирав одиниці найбільш обдарованих з десятків бажаючих, що з являлись у нього по оголошеннях. У тому ж році вже трупа М. Л. Кропивницького грає спектакль у військових казармах Білгорода (Курської губернії) на імпровізованій сцені (театрального приміщення у місті не було). Митці показали свою першу виставу – «Наталка Полтавка», у складі якого були аматори-початківці. Згодом трупа зростала кількісно і якісно. Також до трупи доєднались – Г. Затиркевич-Карпинська, О. Немченко, Ю. Шостаківська, Д. Гайдамака (Вертепов), І. Науменко, М. Маркович, Л. Манько, О. Шатковський, А. Максимович, П. Карпенко, Арцимович та інші, а також час часу виступали в окремих виставах М. Заньковецька, М. Садовський, Є. Боярська, Л. Ліницька. Перебування в трупі, хай іноді нетривале, видатних і вже досвідчених акторів залишало слід у її творчому житті [77, с. 210].

До репертуару цього року роботи входили п'єси: «Невольник», «Назар Стодоля», «Чорноморці», «Запорожець за Дунаєм», «Гаркуша»,

«Глитай, або ж Павук». «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Не так склалось, як жадалось», «По ревізії», «За двома зайцями», «Пошились у дурні», «Сватання на Гончарівці», «Шельменко Денщик», «Вуси», «Ніч на Івана Купала» та інші.

Поповнення і оновлення репертуару становило одне з найскладніших питань. Нові драматичні твори М. Кропивницького затримувались цензурою. П'єса «Де зерно там і полова», закінчена автором у жовтні 1888 р., дістала дозвіл лише на кінець 1889 р., після переробки під назвою «Дві сім'ї». У серпні 1891 р. ж було оголошено про заборону раніше дозволеної драми «Доки сонце зійде, роса очі виїсть».

За час існування трупи М. Л. Кропивницький здійснив постановку майже всіх вже колись ним стравлених п'єс і підготував тринадцять зовсім нових вистав, серед яких – п'ять нових, його власник : «Пісні в лицах» (1890 р., м. Єлисаветград), «Дві сім'ї» (1890 р., м. Єлисаветград), «Зайдиголова» (1890 р., м. Єлисаветград), «Чмир» (1890 р., м. Харків), «Олеся» (1892 р., м. Варшава). Найвизначнішими з ідейного та художнього боку серед них були «Дві сім'ї», «Зайдиголова» та «Олеся». Постановкою цих п'єс трупа продовжувала громадсько-соціальну лінію в українському театрі.

Репертуарний криз примушував вдаватись до п'єс авторів, яким так і не судилося стати професіональними драматургами. Це, «Краще своє латане, ніж чуже хватане» (переробка з О. Потехіна «Чужое добро впрок не идет») та «Нещасне кохання» Л. Манька; написані за сюжетом творів М. Гоголя «Червоні черевички» І. Науменка, «Тарас Бульба під Дубном» К. Ванченка-Писанецького, «Галя Русина» О. Сулова за сюжетом п'єси «Доля» М. Стеценка. Марко Кропивницький не тішив себе літературно-художньою якістю названих п'єс, він ясно бачив їхні вади, і як режисер корегував грубі ефекти, невмотивовані вчинки, персонажів, а як актор збагачував ролі чудодійною силою свого творчого генія [77, с. 240–244].

У 1892 р. із складу товариства вийшло кілька його членів. Деякі актори почали піддаватись на заманливі пропозиції перейти до інших труп. А вже 1

вересня 1894 р. в Харкові відкрився новий сезон трупи М. Л. Кропивницького. До складу трупи увійшли вихованці М. Кропивницького – Д. Гайдамака, Ю. Шостаківська, О. Немченко, І. О. Загорський, Н. Чарновська, Г. Борисоглібська, С. Глазуненко, Ф. Туманов (Туманенко), І. Науменко, В. Марченко, М. Глоба, Є. Величко, А. Войцехівська, Г. Лозинський, аматор Туркевич та інші видатні митці.

Згодом також відомі актори трупи М. Л. Кропивницького приєдувались актори з досвідом і славою О. Вірина, В. Грицай, Б. Козловська, Є. Боярська, Л. Манько, П. Карпенко, М. Маньківська, О. Пивинська, Д. Шевченко-Гамалій, О. Ратмирова, О. Полянська та інші. В 1899 р. до них знову приєдналася М. Заньковецька.

Трупа М. Л. Кропивницького весь час переживала репертуарні труднощі, особливо, коли йшлося про збагачення репертуару новими творами. Цензура забороняла навіть раніше дозволені п'єси. У 1895 р. така доля спіткала «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», а в 1894 р. в день вистави п'єси «Глитай, або ж Павук» під час репетиції було одержано наказ Головного управління в справах друку про заборону цієї постановки. Лише в лютому 1900 р., обидві п'єси повернулись на сцену. Зусилля М. Кропивницького-драматурга збагатити репертуар не давали бажаних наслідків. Надіслана до цензури вперше в 1891 р. «Глум і помста» («Титарівна») дістала дозвіл лише в 1896 р. після п'ятої переробки. А закінчена в 1894 р. п'єса «Замулені джерела» так і залишилась забороненою.

В основу репертуару були покладені такі відомі вже твори, як «Наталка Полтавка», «Назар Стодоля», «Невольник», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Не так склалося, як жадалося», «Зайдиголова», «Дві сім'ї», «Олеся». Поповнення репертуару йшло за рахунок малозначних творів. З сімнадцяти прем'єр цього часу лише три більш-менш вигідно виділялись з ідейно-художнього боку – «Юрко Довбиш» М. Старицького (1895 р.), «Глум і помста» М. Кропивницького (1896 р.), «Утоплена» М. Старицького (музика М. Лисенка, 1897 р.). Решта, це далеко не кращі п'єси самого

М. Кропивницького – «Джигун» (1895 р.), «Вій» (1896 р.), «Зальоти соцького Мусія» (1897 р.), а також твори ремісничого виготовлення – «Золоті кайдани» (1895 р.), «Жидівка-вихрестка» (1896 р.), «Борці за мрії» (1897 р.) І. Тогобочного, «Катерина» (1896 р.), «Запорізький клад» (1898 р.) К. Ванченка-Писанецького і «Кляте серце» В. Захаренка (1896 р.).

У 1897 р., як тільки І. Карпенко-Карий дозволив ставити усім трупам свої п'єси, до репертуару додається «Наймичка», «Безталанна», за ними в 1898 р. – «Бондарівна» і «Мартин Боруля», в 1899 р. – «Бурлака». Також, в цьому році були поставлені «Богдан Хмельницький» М. Старицького, «Лимерівна» Панаса Мирного, «Світова річ» Олени Пчілки. В трупі вперше презентувались п'єси сучасних письменників: Б. Грінченка «Нахмарило» (1899 р.), «Степовий гість» (1899 р.), опера М. Аркаса «Катерина» (1899 р.), «Блакитна Троянда» Лесі Українки (1899 р.), дитяча опера М. Лисенка «Коза-дереза» (1899 р.). Таким чином в репертуарі трупі М. Л. Кропивницького були зібрані навидатніші на той час твори [77, с. 246].

У 90-х роках ХІХ ст. активно поживляється боротьба за ідейну художню якість театрального мистецтва. У зв'язку з цим не випадковим було повернення М. Кропивницького до п'єси «Беспочвенники», написаної у 1877–1880 рр. Вистава «Беспочвенники» протрималась у репертуарі трупі всього один сезон і більше ніде не виставлялась. У 1900 р. М. Кропивницький на цю ж тему з життя провінціального театру пише п'єсу «Нашествие варваров», яка була поставлена за участю М. Заньковецької в жовтні 1901 р.

М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий, яких об'єднував раніше створений єдиний ансамбль, не втрачали творчого зв'язку навіть і тоді, коли роками працювали нарізно. Взаємовплив керованих ними труп неминуче відбувався через репертуар та у спілкуванні під час досить частих переходів окремих акторів і цілих труп від одного колективу до іншого. Співпраця окремих корифеїв між один з одним за різні часи, врешті неминуче об'єднали їх. Починаючи з 1901 року, постановка нових, щойно написаних п'єс, які вперше побачили світло рампи,

свідчила про додержання трупю принципу спільного спрямування репертуару.

П'ять із шести нових творів змальовували тогочасну дійсність. «Хазяїн» І. Карпенка-Карого (1901 р.) розкривав картину активного ного наступу капіталізму на села. «Супротивні течії» М. Кропивницького (1901 р.) піднімали проблему боротьби з неучтвом в селі, викривали розбещуючий вплив на них буржуазної моралі. «Нашествие варваров» М. Кропивницького (1901 р.) картала комерсантів і нездар у мистецтві, які паплюжили ідею народного театру.

Вистава «Дзвін до церкви лунає, та сам у їй не буває» («Лісова квітка») Л. Яновської (1901 р.) містила ліберальній буржуазії відверте обвинувачення в лицемірстві в годину тяжкого народного горя. «Канон Блискавченко» М. Кропивницького (1902 р.), хоч і йшов у спотвореному цензурою вигляді, демонстрував тяжке становище сільської бідноти і робітників. І лише фантастична опера Б. Підгорецького «Купальська іскра» (лібрето Л. Яновської, 1901 р.) переносила глядача у поетичну казку народного повір'я.

Відтак, репертуарну основу театральної трупи М. Кропивницького становило понад 40 різножанрових п'єс національної драматургії: «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Дві сім'ї», «Зайдиголова», «Беспочвенники», «Олеся», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Бувальщина», «Невольник», «По ревізії», «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Мартин Боруля», «Суєта», «Хазяїн», «Бондарівна», «Наймичка», «Сава Чалий», «Лиха іскра поле спалить і сама щезне» І. Карпенка-Карого, «Ніч під Івана Купала», «За двома зайцями», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» М. Старицького, «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Світова річ» Олени Пчілки, «Маруся Богуславка», «Охорона Буші», «Остання ніч» М. Старицького, «Павло Полуботок» В. Барвінського та ін.

Таким чином, розвиток українського професійного театру відбувався у складних соціокультурних умовах, репертуар колективу М. Л. Кропивницького доводив протягом всіх років своєї блискучої творчої

діяльності зрілість українського театру, демонстрував нерозривний зв'язок театру з демократичним глядачем, а виступи акторів та режисура М. Кропивницького засвідчували високу сценічну майстерність.

3.3. Роль художньо-просвітницької, гастрольної діяльності корифеїв українського театру у збереженні ідентичності української нації

У другій половині XIX – на початку XX століття українська культура та населення були під тиском репресій і утисків Російської імперії. В умовах, спрямованих на придушення будь-якого прояву національної культури, український драматичний театр прагне до розвитку і репрезентації українських цінностей та традицій. Видатні театральні діячі М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька, П. Саксаганський, відчуючи потребу в національному мистецтві, репрезентують своєю творчістю поняття зрілості нації, духовні і патріотичні запити народу. Театр в їх особистостях театр набуває значущу роль у боротьбі за свої визвольні ідеали, в боротьбі за українську мову і культуру, в справах народної освіченості і художньо-естетичного виховання нації [21].

Творчість митці пропагували і через художньо-сценічні образи, утверджуючи демократичні ідеї. Показ і розкриття на сцені справжнього життя сприяли глибшому розумінню таких ідей на публіку. Творча діяльність кращих українських труп порушувала животрепетні питання сучасності. Чим і привертала увагу найширших кіл глядачів України. Корифеї українського театру прагнули вивести нові типи й образи, надати художньому зображенню життя сміливої політичної тенденційності, спрямоване на гостре викриття соціальних суперечностей суспільства.

У періоді становлення національного театру театральні діячі використовували весь свій потенціал. У драмі повставало питання сучасного репертуару, адже сьогоденність викликає у глядача більший інтерес, чим

допомагає акцентувати на насущних проблемах часу. В стосунку сценічного оформлення, реквізиту і костюмів звертались до етнографів того часу, щоб прослідити достовірність і протидіяти «шароварщині», яку нав'язував російський уряд. Відзначаючи пісенні багатства і красу народної творчості українського народу, режисери піднесли музично-драматичний жанр на статус самостійного в театральному мистецтві. Залучаючи таких відомих композиторів, як М. Лисенко, складали основи професійного оперного мистецтва [43].

Корифеями приділялась особлива увага виховній функції театру. На глибинному розумінні природи театального мистецтва будували свою режисерську практику, шукаючи шляхи і засоби змусити глядачів не тільки розважатись або співчувати, а й передусім, думати, мимоволі порівнювати і засвоювати те, що подобається у героях, і у нікати того, що викликає огиду і злість.

М. Заньковецька з цього приводу зазначала: «Виховне значення театру – беззаперечне; таке його значення може тільки зрости при усуненні тих загальних обмежувальних заходів, якими обставлена сцена... Що менше цензурних утисків, що більше будуть приступні сцені всі сторони життя, всі питання, що інтересують в даний час суспільство, що всебічніше можна буде висвітлити їх на сцені, – то більше посилиться виховне значення театру...поліпшений в цьому розумінні театр у провінції, приваблюючи публіку і маючи на неї виховний вплив, тим самим буде сприяти поліпшенню матеріальних умов сценічних діячів» [49, с. 221–222].

Свої погляди про скасування цензурних обмежень, які стосувались українського театру, корифеї проголошували у публичних виступах, у друкованих виданнях, а також на з'їздах діячів мистецтва. У 1897 році в Москві відбувся Перший Всеросійський з'їзд сценічних діячів, на якому піднімались питання умов праці, соціально-правове положення театральних діячів.

Українським митцям вдалось домогтись того, щоб окремим пунктом на громадське обговорення було винесено питання про стан театрального національного мистецтва. Про це відчизняна критика зазначала: «Увечері відбулось засідання третьої секції з'їзду. Обговорювалися питання становища малоросійського театру, і клопотання артистів М. Заньковецької, І. Карпенко-Карого і П. Саксаганського, стосовно того, щоб всі обмеження були зняті. Потім з доповідями виступили І. Карпенко-Карий та М. Садовський. Доповідачі рекомендували міським управлінням розпочати будівництво театрів, поліпшити фінансові забезпечення артистів а також їх родин на випадок хвороби або старості. З'їздом було звернуто серйозну увагу і на ставлення агентів суспільства драматичних письменників до антрепренерів, що доволі часто забороняють вистави, не маючи на те жодних підстав» [77, с. 37].

Українські театральні діячі прагнули до взаємозв'язку з українським народом, фольклором і етнографією. Тому у своїх промовах М. Заньковецька, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський звертали увагу присутніх на з'їзді, на утворення сприятливих умов для розвитку українського театрального мистецтва, що мало позначитись на загальній щабель театрального мистецтва. Також у своїх доповідях корифеї наголошували про надмірно сувору цензуру встановлену для української драматургії, уточнюючи, що такі вимоги зменшують вибір тем, а також змушують перебувати у шаблонних і спекулятивних умовах [77, с. 136].

З цього приводу П. Саксаганський проголошував: «Необхідно цих начальників над артистами, цих пригноблювачів мистецтва поставити в суворі рамки [...]. Потрібно відмінити їх право зупиняти вистави без суду, зразу ж зменшиться їх форс, який служить лише образливим переконанням того, що навіть працюючі в інтересах театру, драматурги, які повинні турбуватися про розквіт театру, створюють утиски акторам через посередництво своїх агентів. Достатньо прикладів нашого жалюгідного положення серед чисельної

кількості перепон [...], що є фактом насилля і гальмом на шляху правильного розвитку театральної справи» [77, с. 136–137].

Митці розуміли, що для того, щоб мистецтво українського театру могло відповідати ідейним запитам прогресивної частини українського суспільства, щоб воно стало надбанням народної культури, треба насамперед вивести його за вузькі національно-етнографічні межі. І, коли у 1896 році, українські корифеї поїхали на гастролі у Петербург, цікавість до інших театрів там пропав (див. дод. В). Петербурзька інтелігенція надала перевагу українській провінційній трупі, а не навіть іноземним (французькій, німецькій, італійській) [52, с.15–23].

В. Ванченко, що був присутній на тріумфальних виступах театральної трупи М. Л. Кропивницького зазначав: «Кожен вхід і вихід, а іноді невеличкі фрази нагороджувались цілим шквалом оплесків. Завершилась вистава... і буря, рокіт оголосили театр і довго не стихали, викликам не було кінця. На сцену кидали букети, квітки, шапки, кашкети, вітальні картки й ін. Зрештою публіка на руках понесла з театру своїх улюбленців М. Заньковецьку й М. Кропивницького, несла їх до готелю, оголошуючи криками привітання сонний город... То була не вистава, а свято, тішення відродження українства і тріумф молодого українського театру» [8, с. 53].

Надзвичайний резонанс стосовно українських митців відбувався на шпальтах місцевих видань. Обмін думками, щодо оцінки української трупи і його майбутнього, набув характеру дебатів, де стикались різні погляди за політичними напрямми критиків. Хоч якими суперечливими були відгуки про акторів, але у багатьох висловлюваннях про них давались цілком вірні пояснення, чому ж вони викликали такий фурор у театральному житті Петербургу і чим вони відрізнялись від інших театральних колективів.

Зокрема, театральний рецензент О. Лагода залишив такий допис: «Жодна з п'єс не відрізняється такими сценічними і літературними достоїнствами, якими володіють деякі твори М. Старицького і, особливо, М. Кропивницького. Обидва ці письменники, з яких один, саме

М. Кропивницький, – водночас і чудовий актор, і перевершений режисер, створили побутову народну драму або принаймні зробили такий успішний початок, що дає право очікувати багатих результатів. Вони створили "школу", яка, поза всяким сумнівом, виховає дуже багато учнів» [7, с. 60].

В Петербурзькій пресі з'явилися схвальні відгуки на честь акторів, особливо Марії Заньковецької, яку порівнювали з Сарою Бернар: «Сама прелесть г-жа Заньковецька. Ця актриса з талантом великим, самостійним, оригінальним, натура вся зіткана із самих чутливих нервів. Рухливість її обличчя при всій фігурі підпорядковується душевним рухам з незвичайною правдою. Про цю артистку не можна сказати, що вона або особливо гарна в драматичних поривах або в більш спокійних проявах у житті; вона всюди – сама правда во всій своїй красі» [74, с. 16]. Далі критика зазначала наступне: «Розмова її з батьком, що незрівнянно зображується паном Кропивницьким, – це стрункий дует, що виконується різноманітними переливами голосу, дуже типовими у своїй психологічній правді, і дивовижною з живопису грою [74, с. 16–17].

Про майстерність видатної української актриси Ю. Мартинич зазначав: «У її мистецтві розквітає поезія народу, що тягнучи на собі тяжкі кайдани, не втрачав почуття краси. Вона щовечора закликала боротися за щастя трудового людства! Горе героїв ставало її особистим горем» [48, с. 38].

М. Коцюбинський в своєму листі-привітанні в адресу Марії Заньковецької з приводу гастролей у Петербурзі визначив роль української трупи в історії національної культури: «Кожен, хто тільки знає українську сцену, хто знає її діячів, той ніколи не забуде Вашого ім'я, не забуде його і історії України. Тепер ми діждалися того часу, дочекалися свята Вашої праці і поспішаємо на це свято. Незабутній Кобзар українського горя поставив слово на варті і Ви понесли це слово, щоб запалювати серця, щоб пробуджувати їм чуйність до світла і рідної мови. Тільки полум'яна душа, витончений слух і хороший зір поведуть народ на сонячний шлях, на шлях переможної весни!» [39, с. 192–193].

Відносно цих гастролей у столиці М. Кропивницький у своєму листі до М. Садовського залишив такі спогади: «Кожен бачить вже, що український театр пустив і парості, і коріння, і це дійсний факт... і показало його вартість і живучість, і впливність, і користь» [69, с. 47]. Надважливе значення цих виступів відмічали і актори трупи. Так М. Садовський писав: «Їхали свідчити Петербургові, що живе ще слово українське, що не задавили його ні Петрові батоги, коли він благородними кістками козацтва позасипав болота, на яких збудував свою столицю, ні Катерина, ні ретязі, якими вона повила волю України, ні навіть благородний, високогуманний закон 1876 року царя-освободителя не задавив святого слова 40-мільйонного народу. Воно знову оживає і сміється знову» [69, с. 33].

Насамперед український театр виконував основну функцію національного мистецтва – відображення реального життя народу. У багатьох людей було (через ту ж пропаганду) хибне уявлення, що Україна така поетична країна парубків і дівчат, вечорниць дум. А корифеї продемонстрували дійсне життя під владою глитаїв та розкрив соціальні суперечності.

Особливо промовисто визнання українського мистецтва як взірця для будови народного театру звучало з вуст скептиків, для яких українська мова була провінційною і наріччям простонароддя. Один з них (підписався під статтею М. А.) заявляв, що українці зробили відкриття, яким мають право пишатись. «Обмежені проти волі простонародним репертуаром вони його розвинули і піднесли так, – писав він, – що справді у них можна було б і повчитись... Малоросійський театр, – робив висновок автор, – є таким чином, одним із видів майбутнього народного театру, яким він уявляється нам тільки в ідеї» [77, с. 209].

Українське сценічне мистецтво ставилось на один рівень з кращими зразками світового театру. Більше того, за ним визнавалась першість. Насамперед стосуючись мистецтва режисури. У 1885 р. в Росії гастролювала трупа Саксен-Мейнінгенського герцога. Тоді вважалось, що саме мейнінгенці перші в світі досягали високої культури загальної постановки, ретельності у

вирішенні масових сцен, історично-етнографічної достовірності в типажі, костюмах, реквізиту, декораціях. Але після ознайомлення з українськими виставами, стало очевидно, що їм теж притаманні все перелічені ознаки і крім того, вони мають перевагу в акторському виконанні, а саме в поглибленому вирішенні ансамблю. У виставах українських корифеїв зовнішня достовірність не набувала значення самоцілі. Домінуюча роль відводилась акторській майстерності, спрямованій на досягнення правди переживання, на донесення до глядача ідеї твору, де часто мали місце бути демократичні ідеї творення української нації.

ВИСНОВКИ

Проведене магістерське дослідження особливостей діяльності театральної трупи М. Л. Кропивницького як культуротворчого феномену в контексті тогочасних суспільно-історичних процесів дало можливість зробити висновки відповідно до поставлених завдань:

1. Встановлено, що передумовами виникнення професійного українського театру були старовинні ігри і обряди, з яких драматична дія починала свій розвиток. У народних обрядах, весняних, різдвяно-новорічних, весільних були присутні елементи театральності, в сценічній дії була наявна драматургія (художній образ, діалог і рух). У другій половині XVIII ст. в Україні розпочинають свою діяльність кріпацькі театри. Участь жінок у кріпацьких виставах була вагомим показником соціального зрушення у розвитку театральної діяльності. Кріпацький театр дав у свою чергу поштовх до появи театральних підприємців, які почали організовувати власні гастролуючі трупи. Виконавцями в таких колективах були переважно міщани, купці або кріпаки. Вистави ставились польською, українською і російською мовами.

2. Проаналізовано, що під час діяльності кріпацьких і аматорських дворянських театрів, на сцені був поставлений перший ідейно-національний репертуар, п'єси М. Гоголя, І. Котляревського, які користувалися у публіки значним успіхом, але через царські заборони на початку XIX ст. вистави українською мовою були заборонені.

У другій половині XIX ст., прагнучи до створення національного театру, українські діячі починають активно намагатись протистояти заборонам і цензурним обмеженням царської доктрини. Саме під впливом національно-визвольного руху, в умовах боротьби українства за національну ідентичність та соціальне визволення, Марко Кропивницький створює першу професійну українську трупу. Окрім суто мистецьких цілей, театральні митці спрямовують свою діяльність на популяризацію класичного українського

репертуару, а також створення нових п'єс і вистав, у яких відображаються українські цінності, історія і традиції.

3. Виявлено вплив діяльності Т. Г. Шевченка на демократичні і націєтворчі погляди фундатора українського професійного театру М. Кропивницького. Захоплення у юності творчою спадщиною великого Кобзаря тривало у корифея українського театру протягом усієї професійної діяльності. М. Кропивницький художніми засобами сценічного мистецтва порушував у своїй творчості питання боротьби за національну ідентичність українського народу. Світосприйняття Великого Кобзаря, підхід до розкриття соціальних проблем та любов до України, її історії та культури проходять наскризною лінією у всій драматургічній творчості геніального митця.

4. Досліджено внесок труп М. Л. Кропивницького у розвиток національної драматургії у тогочасних суспільно-історичних умовах. Зазначено, що через репертуарну кризу, нестачу нових українських творів, національні митці М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький починають створювати нову, українську драматургію. Новотвори митців продовжували боротьбу за духовний і культурний розвиток української нації в умовах жорсткої імперської цензури. Драматургічна творчість колективу М. Кропивницького виконувала культурно-просвітницьку функцію, порушуючи актуальну сучасну проблематику, гострі соціальні питання та лейтмотивом у всіх виставах була тема національного відродження.

5. Проаналізовано організаційно-творчу складову труп М. Л. Кропивницького. Марко Лукич проводив ретельну плідну працю над вдосконаленням професійного творчого рівня колективу. Виразна риса української трупи, на якій наголошували тогочасні вітчизняні та зарубіжні театральні критики, була ансамблевість, що викристалізовувалася щоденною кропіткою, плідною працею. Адже саме через колективну творчість, можливо було донести до широких верств громадськості ідейно-виховні, націєтворчі, демократичні ідеї. Також, велась плідна робота над основою вистави – драматургією, розкриттям її ідейно-психологічного змісту.

Важливою частиною була акторська робота над достовірним втіленням образу персонажу. М. Кропивницький відступив від інтуїтивної гри, і наполягав на повноцінному аналізі героя. Важливий аспект у продовженні національних традицій простежувався у відношенні до костюмів, декорацій та реквізиту. Прагнучи до відображення на сцені життєвої правди у сценографії і костюмах, М. Кропивницький залучав до співпраці етнографів.

6. Розкрито особливості репертуарної політики труп М. Л. Кропивницького в контексті національного культуротворення. До репертуарної скарбниці колективу увійшли різножанрові твори: героїко-романтичні п'єси, драматичні етюди, соціально-побутові драми, комедії, оперети. І незважаючи на те, що розвиток українського професійного театру відбувався у складних соціокультурних умовах, репертуар колективу М. Л. Кропивницького доводив протягом всіх років своєї блискучої творчої діяльності зрілість українського театру, демонстрував нерозривний зв'язок театру з демократичним глядачем, а виступи акторів та режисура М. Кропивницького засвідчували високу сценічну майстерність.

7. Встановлено, що гастрольна діяльність труп М. Л. Кропивницького виконувала художньо-просвітницьку функцію. Українські вистави демонстрували справжнє життя українців, пропагували традиції, націєтворчі ідеї. Спостерігаючи за реакцією глядачів, корифеї української сцени пересвідчилися у тому, що публіка потребує репрезентації саме українського життя і побуту. З великим успіхом трупа М. Кропивницького гастролювала як Україною так і поза її межами, пропагуючи українську ментальність, мову, традиції, розвіючи імперські стереотипи відносно всього національного серед широких верств іноетнічного населення. Отже, художньо-просвітницька, гастрольна і репертуарна діяльність театральної труп М. Л. Кропивницького зробила величезний внесок у національно-культурне відродження, репрезентацію культурно-історичних традицій української нації, сприяла захисту і збереженню української мови і національної ідентичності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Український театр: конспективний історичний нарис. Прага –Берлін: Видавництво «Нова Україна», 1923.
2. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619–1919. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.
3. Ашкаренко Г. Спомин про першу українську трупу // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. К. : Мистецтво, 1990. С. 28–30.
4. Безгін І. Д., Семашко О. М., Ковтуненко В. І. Театр і глядач в сучасній соціокультурній реальності. Київ : Наука, 2002. 336 с.
5. Білецький О., Мамонтов Я. Український театр. Ч. 2. Український новий театр від початку ХІХ століття до перших років ХХ століття: хрестоматія. Київ : Мистецтво, 1941. 359 с.
6. Бокій Н. М. З історії благодійництва на Єлисаветградщині (друга половина ХVІІІ – початок ХХ ст. // Наукові записки. Серія: Історичні науки / КДПУ ім. В. Винниченка. Кіровоград, 2007. Вип. 10. С. 28–33.
7. Валуца С. Михайло Старицький та Марко Кропивницький: взаємовплив на розвиток театрального мистецтва в Україні у другій половині ХІХ століття //Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені ІК Карпенка-Карого. 2015. №. 17. С. 58–63.
8. Ванченко К. Спогади українського лицедія // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. С. 53–58.
9. Василько В. С. Театру віддане життя. Київ : Мистецтво, 1987. 407 с.
10. Виткалов В. Г. Українська культура: сторінки історії ХХ століття : монографія. 2-ге вид., перероб. і допов. Рівне : Вертекс, 2004. 640 с.
11. Возняк М. В єднанні з народом Наддніпрянщини // М. Л. Кропивницький. Збірник статей спогадів і матеріалів. К.: Мистецтво, 1955. С. 164.

12. Волицька, І. В. Театральні елементи в традиційній обрядовості українців Карпат кінця ХІХ– початку ХХ ст. : монографія. АН України, Ін-т народознавства. Київ : Наук. думка, 1992. 139 с.
13. Грицак Я. Й. Нарис історії України: формування модерної української нації ХІХ–ХХ ст. 2-е вид. Київ, 2000. 360 с.
14. Данченко В.Б. Український вертеп. Народна творчість та етнографія, 1973. № 1.
15. Демчук Р. Українська ідентичність у модусі міфологем. Київ : Стародав. світ, 2014. 236 с.
16. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру // За ред. й вступ. за увагами проф. О. Білецького. Держ. вид-во України, 1929. 470 с.
17. Дубовик С. Український професійний театр кінця ХІХ – початку ХХ століть. Огляди джерел та документальні нариси. 2018. №. 2–3. С. 52–61.
18. Дурилін С. Марія Заньковецька. Життя і творчість. К., 1955. С. 257–259.
19. 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.
20. Іваницький А. І. Український музичний фольклор: підруч. для вищ. навч. закл. Вінниця : Нова книга, 2004. 320 с.
21. Іванишин В. Мова і нація. Дрогобич : Відродження, 1994. 218 с.
22. 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.
23. Історія українського театру: у 3 т. 1900–1945. / редкол.: Г. А. Скрипник та ін. Київ, 2009. Т. 2. С. 15–184.
24. 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.

25. Казимиров О. А. Український аматорський театр (дожовтневий період). Київ : Мистецтво, 1967. 130 с.
26. Квитка-Основьяненко Г. История театра в Харькове // Твори: у 8 т. Київ, 1970. Т. 1. С. 61–77.
27. Кисіль О. Український театр. К., 1925. 68 с.
28. Кінзерська Т. П. Єфросинія Зарницька: життєвий шлях та світоглядно-естетичні погляди. Київ : Укр. центр духов. культури, 2005. 256 с.
29. Кісін В. Б. Режисура як мистецтво та професія. Життя. Актор. Образ : Із творчої спадщини. Київ : КМ Academia, 1999. 268 с.
30. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз). Київ : Факт, 2000. 160 с.
31. 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.
32. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя. Київ : Либідь, 1999. 208 с.
33. 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.
34. Кримський С. Б. Універсалії української культури // Ранкові роздуми: зб. ст. Київ : Майстерня Білецьких, 2009. С. 108–120.
35. Крип'якевич І. П. Історія України. Львів : Світ, 1990. 520 с.
36. Кропивницький М. Автобіографія (За 65 років) // Марко Лукич Кропивницький: Збірник статей, спогадів і матеріалів / Укл.: П. Долина, П. Перепелиця. К.: Мистецтво. 1955. 527 с.
37. Кропивницький М. Твори: В 6 т. / редкол.: О. Білецький. О. Засенко [та ін.]. К. : ДВХЛ, 1960. Т. 6. 671 с.

38. Куліш П. Несколько предварительных слов / В. А. Гоголь. Простак, или Хитрость женщины, перехитренная солдатом. Основа. 1862. № 2. С. 19–43.
39. Куп'янський Й. Я. Літопис життя і творчості Михайла Коцюбинського. К., 1965.
40. Курочкін О. В. Обрядовість (календарні свята й обряди) // Поділля: іст.-етногр. дослідж. / під ред. А. Пономарьова. Київ, 1994. С. 358–385.
41. 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.
42. Лазурская Н. З моїх зустрічей // Спогади про Марка Кропивницького. К., 1990. С. 133–136.
43. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. К. : Музична Україна, 1973. 326 с.
44. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: монографія. Одеса : Астроспринт, 2006. 352 с.
45. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру: зустрічі, творча праця. К. : Мистецтво, 1953. 182 с.
46. Мар'яненко І. О. Сцена, актори, ролі. К. : Мистецтво, 1964. 291 с.
47. Мар'яненко І. Зустрічі, творча праця. Київ, 1954. 174 с.
48. Мартич Ю. Повість про народного артиста. К. : Радянський письменник. 1954. 328 с.
49. 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.
50. Мелешкіна І. Театр корифеїв і єврейський театр: перехресні стежки // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2015. Вип. 17. С. 42–46.

51. Наконечна О. В. Детермінанти створення і втілення сценічного образу в театральному мистецтві: монографія. Одеса : Астропринт, 2006. 248 с.
52. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ ст. / Ін-т проблем сучасн. мист-ва НАМ України; Редколегія: В. Сидоренко (голова) [та ін.] К.: Інтертехнологія, 2006. 1052 с.
53. 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.
54. Національна ідентичність і громадянське суспільство: кол. монографія / Є. Бистрицький та ін. Київ : Дух і Літера, 2015. 450 с.
55. Нечуй-Левицький І. С. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології. 2-е вид. Київ : Обереги, 2003. 143 с.
56. Никитин В. З останніх днів життя М. Л. Кропивницького // За сто літ. 1928. Кн. 3. С. 293–294.
57. Новиков А. О. Марко Кропивницький і українська драматургія другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: авт. дис... докт. філол. наук. Харків, 2006. 43 с.
58. 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.
59. Новиков А. О. Художній універсум Марка Кропивницького: монографія. Харків : Майдан, 2006. 352 с.
60. Новиков А. О. Марко Кропивницький і Харківщина. Розвідки, гіпотези, документи. Харків : Майдан, 2000. 184 с.
61. Огієнко І. (Митрополит Іларіон). Українська культура / упоряд. М. Тимошик, ред. Н. Мусієнко. Київ : Наша культура і наука, 2002. 344 с.
62. Паві П. Словник театру. Львів : Видав. центр ЛНУ ім. І. Франка, 2006. 640 с.

63. Пилипчук Р. Я. Український театр // Історія української культури: У 5 т. Київ: Наукова думка, 2005. Т. 4. Кн. 2. С. 285–418.
64. Пільгук І. І. Іван Карпенко-Карий (Тобілевич). Київ : Молодь, 1976. 295 с.
65. Пільчук І. Традиції Шевченка в українській літературі. К., 1963. 295 с.
66. Піскун І. Р. М. Кропивницький – організатор, режисер, актор українського театру. Київ : Кн. палата України, 2000. 165 с.
67. Потапенко В. Спогади про український театр // Спогади про Марка Кропивницького ; упорядкування П. П. Перепелиці і В. П. Яроша. К. : Мистецтво, 1990.
68. Романицький Б. В. Український театр в минулому і тепер. Київ : Держполітвидав УРСР, 1950. 63 с.
69. Садовський М. К. Мої театральні згадки: 1881–1917. Харків ; Київ : Держ. вид-во України, 1930. 120 с.
70. Саксаганський П. К. Из прошлого украинского театра. М. ; Л. : Искусство, 1938. 167 с.
71. Саксаганський П. К. Думки про театр. Київ : Мистецтво, 1955. 231 с.
72. Соколовська К. М. Театральне життя Єлисаветградщини: історико-культурологічний аспект: монографія. Кіровоград : Обл. упр. по пресі, 2001. 110 с.
73. Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. Київ: Мистецтво, 1990. 245 с.
74. Суворин А. С. Хохлы и хохлушки. СПб., 1907.
75. Тобілевич С. В. Мої стежки і зустрічі. К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1957. 475 с.
76. Тобілевич С. В. Корифеї українського театру: портрети, спогади / ред., передм. та прим. О. Борщаговського. Київ, 1947. 112 с.

77. 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.

78. Франко І. Я. Про театр і драматургію: вибр. ст., рец. та висловлювання / упоряд. М. Нечиталюк. Київ : АН УРСР, 1957. 240 с.

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

80. Ян І. М. Специфіка театрально-глядацької взаємодії в українському музично-драматичному театрі (остання третина ХІХ – початок ХХ 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: перша трупа М. Л. Кропивницького. 1882 р.



Рис. 2. На фото: М. Кропивницький у ролі Карася з вистави «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського.



Рис. 3. На фото: труппа акторів на чолі з М. Л. Кропивницьким перед поїздкою до Петербургу. Перший ряд зліва на право: М. Садовський, Г. Затиркевич-Карпинська, М. Кропивницький, М. Заньковецька.

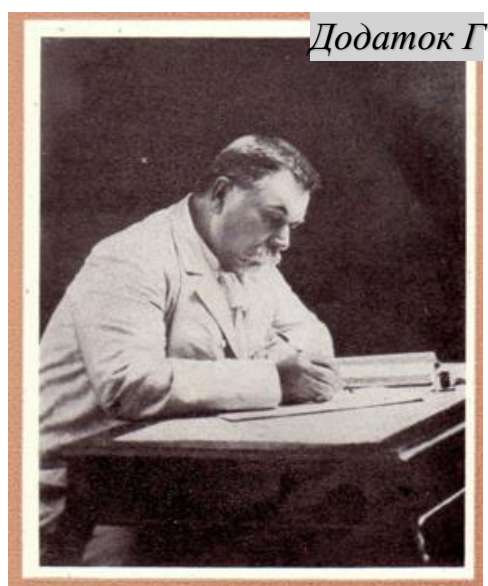


Рис. 3. На фото: М. Л. Кропивницький за роботою.



Рис. 5. На фото: актори трупи М. Л. Кропивницького сцені після вистави «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Праворуч від керівника трупи – Микола Садовський, ліворуч – Марія Заньковецька.



Рис. 6. На фото: М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька. 1883 р. у Харкові.