Донбаський державний педагогічний університет
кафедра української мови та літератури

Ольга Біличенко

Історія української драматургії та театру

Курс лекцій

Слов'янськ – 2015

УДК 792.03(477)(075.8)

ББК 85.334(4Укр)я73

Б612

Рецензенти

доктор філологічних наук, професор В. А. Глущенко
доктор мистецтвознавства, професор І. В. Зборовець

Затверджено Вченою Радою Донбаського державного педагогічного університету (протокол № 2 від 22.10.2015 року)

Біличенко О.

Б612 Історія української драматургії та театру: Курс лекцій / Ольга Біличенко. – Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2015. – 83 с.

Курс лекцій стане у пригоді здобувачам в освоєнні та поглибленні знань про розвиток української драматургії та театру, драматургів і театральних діячів, зокрема І. Карпенка-Карого, Лесі Українки, Олександра Олеся, В. Винниченка. Виклад загальних тенденцій розвитку української драми утворює концептуальну основу і тематичну структуру навчального посібника. Адресований він здобувачам вищих навчальних закладів.

З М І С Т

Вступ ……...… 4

Лекція 1. Давньоукраїнська драматургія. Національно-етнографічний характер українського театру ……..… 6

Лекція 2. Драматургія та театр XVII—XVIII століття …….....… 9

Лекція 3. Мистецтво театру в Україні XIX ст. 23

Лекція 4. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. 32

Лекція 5. Новаторські тенденції в українському театральному мистецтві початку XX ст. Шлях «Березоля» …….....… 38

Лекція 6. Театральне мистецтво в сучасній Україні …….....…. 44

Література …….....…...…. 49

ДОДАТКИ ……...…...… 55

ВСТУП

Український театр – великий і надзвичайно цікавий прошарок історії і культури нашого народу. У театрі відображається все те, що на якийсь момент часу цікавить людей. Це високе мистецтво – воно актуальне завжди.

Українська драматургія та театр явили літературі новаторські концептуально, різнопланові за стильовими ознаками, художнім мисленням сценічні твори. Історія розвитку української драматургії, театру, театральної критики відкрила цілу плеяду талановитих і новаторськи налаштованих драматургів і театральних діячів, зокрема І. Карпенка-Карого, Лесі Українки, Олександра Олеся, В. Винниченка. Виклад загальних тенденцій розвитку української драми утворює концептуальну основу і тематичну структуру навчального посібника. Адресований він студентам вищих навчальних педагогічних закладів. Багато цінного знайдуть у ньому всі, хто цікавиться історією української літератури, особливостями розвитку драматичних жанрів, театру і театральної критики.

Метою вивчення курсу є розширення уявлення здобувачів про розвиток українського театру в загальному історико-літературному контексті Європи, допомога здобувачам прилучитися до всесвітнього літературного процесу, збагачення їхнього духовного світу знаннями історії української драматургії, з'ясувати своєрідність розгортання художньо-образної системи української драматургії та театру в їх кращих зразках.

Поставлена мета передбачає розв'язання таких **завдань:**

– ознайомлення здобувачів з досягненнями української театральної культури;

– вивчення драматургічних зразків українського театрального мистецтва;

– розвиток навичок самостійної роботи з літературно-критичними джерелами: статями, підручниками, енциклопедіями, електронними джерелами тощо.

За результатами вивчення дисципліни у здобувачів повинні бути сформовані такі **компетентності:**

Загальні:

- знаходити засоби виражати особисте ставлення учителя-гуманіста до культурно-естетичних проблем;
- сприймати і розуміти різні жанри мистецтва;
- аналізувати й інтерпретувати художні образи, уміти використовувати художні образи з метою гуманістичного і морально-естетичного виховання.

спеціальні:

- здатність використовувати професійно профільовані знання й практичні навички в галузі філології;
- здатність використовувати теоретичні знання й практичні навички для оволодіння основами теоретичних філологічних дисциплін;
- здатність та готовність реалізувати одержану підготовку в своїй майбутній діяльності.

Предметом вивчення навчальної дисципліни є вітчизняна драматургія та театр, творчість видатних українських драматургів в контексті всесвітнього літературного процесу.

Обмежена кількість годин певною мірою зумовила особливості добору й компонування матеріалу теоретичного курсу. Вважаємо за доцільне комбінування тематики матеріалу (літературні портрети, напрями, періоди тощо), щоб відтворити багатоплановість розвитку української драматургії та театру і розширити методологічні знання здобувачів-філологів. Теми лекцій допомагають краще усвідомити сутність мистецьких пошуків певної доби. Значну увагу приділено питанням взаємовпливів і взаємодії західноєвропейської та української драматургії, це не лише розширить ідейно-тематичні обрії теоретичних та практичних занять, але й дозволить безболісно вносити творчі зміни відповідно до наукових зацікавлень та рівня підготовки здобувачів.

Зважаючи на достатньо обмежену кількість годин вважається за доречне свідомо відмовитися від поверхового вивчення історико-літературного процесу в усій різноманітності імен і творів драматургів і зупинитися на більш глибокому вивченні тільки класичних вершин драматургії та театральної культури, що відіграли значну роль в розвитку суспільного та літературного життя.

В основу курсу лекцій покладено прагнення виокремити найбільш характерні для класичної літератури імена і тексти, з урахуванням як фактів історико-літературного процесу, так і ступеня емоційно-художнього впливу на сучасного читача. Крім того, вибрані твори класичної літератури є визнаними шедеврами світової літератури та культури і тим самим представляють інтерес для глибокого вивчення майбутніми вчителями літератури.

Назви тем лекційних занять сформульовано за проблемним принципом, щоб розкрити складні аспекти розвитку вітчизняної літератури та театру, сутність і проблематику драматичних творів, а також спонукати майбутніх дослідників до наукової роботи, дискусії та самостійних відкриттів.

Посібник передбачає ознайомлення студентів з історією українського театрального мистецтва від давнини до нашого часу, а також розглядається діяльність видатних режисерів, акторів, драматургів.

Важливе місце в теоретичній підготовці майбутніх фахівців займає ознайомлення з жанровими різновидами п’єс. Не будуть зайвими також відомості про різноманітні творчі *методи та системи,* які існували свого часу в драматургії та існують сьогодні.

Для того, щоб все це відбулося, здобувачу конче необхідно оволодіти спеціальною *термінологією,* для чого до курсу лекцій додається *глосарій.*

Варто зазначити, що структуру посібника визначив той факт, що існуючі вже посібники відтворюють матеріал або певного періоду розвитку української драматургії, або розглядають окремо історію драматургії і окремо історію театру. Тому автор даного посібника поставив за мету, коротко представити найважливіші етапи розвитку української драматургії від давнини до сучасності на тлі розвитку українського театру.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР – ВІД ТРАДИЦІЇ ДО «БЕРЕЗОЛЮ»

Короткий курс лекцій

Лекція 1.
Давньоукраїнська драматургія. Національно-етнографічний характер українського театру.

Український театр (а отже, й драматургія) завжди відігравав специфічну роль, зумовлену історичними обставинами: П. Куліш відзначав, що політичну роль культурної боротьби й оборони прав українського народу український театр не переставав грати протягом трьох віків; за цей час мінялися вороги українського народу, але театр свого завдання не зраджував. Важливою особливістю діячів української культури П. Куліш вважав повагу до людської особистості, хоч би як низько вона була поставлена в суспільстві. Ця риса генетично пов'язана, на його думку, з народною словесністю і, таким чином, засвідчує гуманізм і фольклоризм української літератури.

Витоки театрального мистецтва України сягають княжої доби, коли мандрівні актори-скоморохи розважали народ своїми дійствами – танцями, піснями, завжди доречними та актуальними. Учені припускають, що ті зразки народної творчості, які дійшли до нашого часу, у другій половині XVII–упродовж XVIII ст. мали якнайширше побутування в Україні.

Однією зі складових частин фольклору є народна драма, яка виникла у первісному суспільстві на ґрунті різних звичаїв та обрядів господарського і родинно-побутового характеру. Колись народні драми мали надзвичайну популярність, однак поступово втрачали її й залишилися в минулому, хоча у XIX й на початку XX ст. чимало людей захоплювалися театралізованим дійством, що його можна було бачити на ярмарках в українських містах і великих селищах.

В епоху Київської Русі елементи театру були в церковних обрядах. Про це свідчать фрески Софійського собору в Києві (XI століття). Перші зразки драми публічно виголошували учні київських Братської (Києво-Могилянська Академія) та Лаврської школи (XVI –XVII століття). Важливими центрами розвитку релігійної драми у цей час вважалася також Львівська братська школа та Острозька академія. Першими спробами драматичного дійства в Україні були декламації та віршовані діалоги. На жаль, тексти перших творів драматичного характеру не збереглися.

Деякі історики вважають потрібним, говорячи про початки нашого театру, згадувати про ті вистави, які були на Україні за візантійсько-романської доби при князівських дворах та по народних святах. Що якісь вистави певно були, це можна прийняти, але щó то були за вистави, як вони виглядали, який мали зміст, ми зовсім нічого не знаємо, а головне, немає жодних підстав твердити, що з тих вистав розвинулися пізніше вистави українського театру. З іншого боку, в народних звичаях було й подекуди досі є чимало лицедійств, в яких заложено елементи первісної драми; такі гри з лицедійством закладені в деяких обрядових піснях, особливо у веснянках;

нарешті, весь весільний обряд – це є ціла, так би мовити, весільна драма із співами, із зазначеними й розподіленими ролями. Але ці зародки в народі драматичних вистав не розвинулися в театральну дію, й український театр із ними ніяк не пов'язаний. Нарешті, третє джерело театру – літургічна драма, з якої в Західній Європі розвинувся середньовічний театр із його містеріями (різдвяними та великодніми дійствами) й пасіями (олицетвореннями страстей Христових), а пізніше – мираклями (драматизованими діями з житій святих) та мораліте (навчаючими діалогами різних олицетворінь цнотливостей та блудів), на Україні не послужило для питомого розвою українського театру. Більше того, ми зовсім нічого не знаємо про вистави театрального характеру в добу готики XIV – XV ст., і навіть в XVI ст. перші конкретні відомості про театральні вистави до нас приходять з доби самого кінця ренесансу або з добою початку барокко – з другого десятиліття XVII ст. Таким чином, якби не особливий характер двох надзвичайно талановитих п'єс найранішого репертуару українського театру, то нам взагалі можна було б починати стежити розвиток українського театру з доби барокко. Але специфічний характер кількох п'єс примушує нас починати розгляд розвитку українського театру з доби ренесансу.

Перші ж і найстаріші пам'ятки театрального мистецтва на Україні не мають ніяких слідів органічного розвитку театрального мистецтва з українських первісних зародків (літургічної драми чи народних обрядів), а тільки всі ознаки театральної творчості, занесеної до нас із Заходу, і то вже в формі єзуїтського театру, який змішав докупи всі галузі середньовічного театру (містерії, міраклі, мораліте), ще й сполучив їх з елементами ренесансного класичного репертуару. Із всіх цих елементів єзуїти для своїх шкіл виробили театральні дії різних гатунків, від найпростіших декламацій до складніших діалогів і від простіших панегіричних вистав до складних урочистих великих драм на п'ять, а то й більше дій із прологами, епілогами, хорами, балетами та інтерлюдіями чи інтермедіями (вставленими легкими піснями, що виконувалися для розваги глядачів між діями великої поважної драми). Всі ці роди театральних вистав – від найпростіших до найскладніших – було занесено на Україну досить швидко, і без дуже сильних протестів їх було на Україні прийнято і засвоєно практикою українських братських та інших шкіл.

Українські школи засвоїли західноєвропейське театральне мистецтво у всіх вищезгаданих формах – від найпростіших декламацій до найскладніших драм чи трагікомедій – і всі вони майже два століття трималися в українських школах, одна форма побіч другої; до того одна не витісняла другу, тільки всі знаходили собі відповідний терен. Не можна сказати, щоб театральне мистецтво на Україні не еволюціонувало, але еволюція йшла в напрямі удосконалення кожної форми, а не в напрямі переходу від простішої форми до складнішої. Тому не можна стверджувати, що простіша форма свідчить про більшу старовинність драматичного твору, оскільки всі форми, як декламації, діалоги, драми, жили і розвивалися одна побіч другої.

У середині XVI ст. з'являється вертеп – ляльковий народний театр. Вертепом називалася печера, де народився Ісус Христос. Для вистави використовувалася скринька у вигляді двоповерхового будиночка, а ляльки приводились у рух за допомогою ниток. У верхній частині розігрувалися сцени на біблійні сюжети, у нижній – народно-побутові. Вертепні вистави влаштовувалися на торгових площах, у будинках заможних козаків та міщан. Дійовими особами вертепних вистав були селяни, козаки, «москалі», «ляхи», євреї, попи та інші герої, широко відображалися народний побут і звичаї. Дотепні сцени із життя можновладців, панів та священиків часто містили сатиру, за що їхні автори переслідувалися урядовцями.

Час його виникнення досі не з'ясований. Перше документальне свідчення про ходіння з ляльками в Україні фіксується 1573 р., але невідомо, чи ця лялькова гра якось стосувалася того своєрідного театру, що дійшов до нас у пізніших зразках. Цікавим є свідчення українсько-польського етнографа Еразма Ізопольського (1843) про те, що він бачив у Ставищах (було кілька Ставищ – у Київській, Волинській, Житомирській і Рівненській областях) триповерхову вертепну скриньку з датою 1591 р., а в Дашівщизні (тепер село Дашів Іллінецького району Вінницької області) – з датою 1639 р. За описом Ізопольського скринька мала триповерховий палац з галереєю, висунутою з третього поверху, на якій безнастанно несуть варту група солдатів і барабанщик. Вистави у вертепі відбуваються на третьому і першому поверхах, а другий поверх служив складом і місцем для перебування акторів (ляльок) та притулком всієї вертепної машинерії.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619 – 1919 / Д. Антонович. – Прага: Укр. Громад. Вид. фонд, 1925. – 272 с.

2. Білецький О. І. Зародження драматичної літератури на Україні / О. І. Білецький // Зібрання праць: У 5 т. – Т. І. – К.: Наук. думка, 1965. – 478 с.

3. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр / М. Вороний // Вороний М. Твори. – К.: Дніпро, 1989. – 687с.

4. Гамаль Л. Історія театру: метод. реком. з курсу / Л. Гамаль. – Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – 60 с.

Запитання для самопідготовки:

1.У якому місті з'явився перший український стаціонарний театр?

2. Твори яких письменників використовували перші театри для своїх постанов?

3. Коли фіксується перше документальне свідчення про ходіння з ляльками в Україні?

4. Чому специфічний характер кількох українських п'єс примушує починати розгляд розвитку українського театру з доби ренесансу?

Лекція 2. Драматургія та театр XVII—XVIII століття

Давньоукраїнська драматургія і театр сформувалися у XVII-XVIII ст. і мали три основні жанри: шкільна драма, інтермедія і вертеп. Головні персонажі, що діяли зі сцени,– це основні представники українського суспільства того часу.

Українська драматургія була пов'язана з єзуїтськими шкільними театрами, де ставилися драми польською мовою. Декламації і діалоги, писані українською мовою, призначалися для братських шкіл. Розквіт шкільної драми припадає на 70-ті роки XVII – першу половину XVIII ст. і пов'язаний з іменами викладачів Києво-Могилянської колегії (академії) М. Довгалевського, Г. Конiського, М. Козачинського та ін. Модель шкільного театру Київської академії, до речі, було запозичено Слов'яно-греко-латинською академією в Москві та Карловецькою православною школою в Сербії.

Українською книжною мовою ставилися і багатоактні драми різдвяного та великоднього циклів типу містерій, мираклів і мораліте, а також драми на історичні теми, інтермедії. Найбільш відомими виставами були драми «Олексій, чоловік Божий» невідомого автора, трагікомедія «Владимір» Ф. Прокоповича (присвячена І. Мазепі). Досить поширені були п'єси великоднього циклу, де не показувались муки Христа, а виставлялись на сцені лише знаряддя тортур, на які реагували ангели або алегоричні постаті, виголошуючи монологи відповідного змісту.

Побутувала у цей час в Україні і народна драма («Цар Ірод», «Коза», «Маланка», «Трон» тощо). Найоригінальнішим був народний ляльковий театр – вертеп. Цей мініатюрний театр був як маленький храм, що давав уявлення про світобудову. Поверхи вертепної скрині були своєрідною «моделлю світу» – земля, видимий світ і небесна обитель, де, водночас з'єднуючи «земне» і «небесне», відбувалася дія. Ляльки не пересувались по сцені, а наче ілюстрували дію, не існували, а демонстрували чиєсь життя. Події вертепної драми відділялися одна від одної співами – найчастіше виконувались молитви, канти, псалми. У XVII – XVIII ст. на Запорізькій Січі вертеп також був популярним, так само, як різні обрядово-карнавальні дійства.

П'єси давньої літератури були названі шкільними драмами тому, що писали їх викладачі піітики (поетики), нерідко у співавторстві зі студентами, а виконували під час свят наприкінці року або прийому високопоставлених осіб вихованці навчальних закладів – бурсаки, семінаристи, курсанти, старшокласники світських шкіл. На цих виставах часто бували присутні родичі учнів – городяни й селяни.

Театр, сприйнятий на Україні школами, жив і розвивався серед українських обставин як театр шкільний протягом кінця ренесансу, барокко і рококо (XVII – XVIII ст.), тобто протягом доби козацької України.

Історики українського театру розглядають театр доби ренесансу, барокко та рококо, театр козацької України, що був тоді шкільним театром, як один період шкільного театру. Але в ньому можна виділити три періоди,

які характеризують ту еволюцію, що її шкільний театр пережив на Україні протягом двох століть свого існування, а саме протягом XVII та XVIII століть.

В курсі поетики пояснювалися особливості драматичних творів, подавалися правила їх написання. Теорія шкільної драми базувалася на канонах класицизму.

До наших часів дійшло понад 30 шкільних драм. Більшість із них виникла в першій половині XVIII ст. Перелік тем був обмежений. Так, ті драми, що дійшли до нас, можна розділити на чотири піджанри:

а) різдвяні та великодні драми (про народження, розп'яття і Воскресіння Христа);

б) міраклі – драматизовані легенди про життя святих;

в) мораліте, в яких християнські догми морального характеру проповідувалися через дію алегоричних образів (Надія, Віра, Покора, Заздрощі тощо).

Найціннішими були твори четвертого піджанру. До них належать трагікомедія Феофана Прокоповича «Владимір» (1705), драма «Милость Божія…», головним героєм якої є Богдан Хмельницький.

Великою популярністю у глядачів користувалися такі відомі п'єси, як «Комическое действие» (1736) М. Довгалевського, «Воскресение мертвых» (1747), «Трагедия о смерти Уроша Пятого» (1744) М. Козачинського.

Українські шкільні драми справили великий вплив на розвиток жанру в Росії. Туди їх перенесли вихованці Київської академії, які ставали викладачами різних наук у Слов'яно-греко-латинській академії в Москві та в інших російських навчальних закладах. Кращі традиції шкільної драми успадкували й розвинули письменники нової літератури: І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко та інші художники слова.

Між діями шкільної драми серйозного змісту відбувалися вистави невеликих одноактних п'єс комедійного характеру – інтермедій, або як їх ще називали, – інтерлюдій. В основу їх сюжетів покладено переважно анекдоти та комічні оповідання, які відображали тогочасний народний побут, зокрема, звичаї та обряди. Позитивними персонажами цих п'єс були запорожець, козак, солдат, чесні трудівники-селяни. Вони протиставлялися жорстоким, пихатим шляхтичам, визискувачам-корчмарям, злодійкуватим циганам, недоумкуватому ксьондзу або рабину. Дійові особи виголошували комічні монологи, співали, сварилися, танцювали під гру цимбалів або скрипки. Такі вистави дуже подобалися глядачам. Кращі традиції інтермедій (демократизм, гуманізм, викриття суспільних вад і пороків, співчуття поневоленим) успадкували письменники-комедіографи нової української літератури.

На другу половину XVII – першу половину XVIII ст. припадає період подальшого розвитку започаткованого наприкінці XVI ст. українського шкільного театру. Якщо до першої половини 30-х рр. XVII ст. головним осередком українського шкільного театру був Львів, натомість у другій половині XVII ст. його центром стає Київ, власне, Києво-Могилянський колегіум. Саме наприкінці XVI – на початку XVII ст. український театр

розвивається у вигляді найпростіших його виявів – декламацій і діалогів. Декламація – це віршовані панегірики у формі привітань, надгробних промов, написів, послань. Темами їх були герби або їх елементи, якісь найновіші події (війна, укладання миру, зустріч або відправлення посольства, чиясь смерть, перемога, релігійні свята – Різдво, Великдень та інші важливі історичні події тощо). Виконувались декламації гуртом у шкільних класах або в церквах без сценічних атрибутів, але під час свят або урочистостей допускалося скупе сценічне оформлення (виконавці, одягнуті у відповідні костюми реальних або алегоричних постатей, декламували серед декорацій, вдаючись до відповідних жестів).

Збереглися декламації Лазаря Барановича, Димитрія Туптала, Петра Поповича-Гученського, присвячені Ісусу Христу. З курсів поетики і риторики, які викладалися в українських школах у другій половині XVII ст., до нас дійшли тільки деякі декламації, починаючи з XVII ст., але й вони дають конкретне уявлення про той обсяг знань, які здобували студенти в галузі драматичної творчості і сценічного мистецтва. Написанням і розігруванням драматичних творів керував учитель поетики, хоча початки декламації, виразного читання викладав учитель риторики. Ці твори мали релігійно-дидактичний характер, але тогочасна дійсність відбивалася в них у вигляді світських елементів, де були відгуки на окремі значущі питання сучасності. У XVII ст. на території Східної Галичини й у Києві з'являються зразки поетичних панегіриків, написаних у формі декламації та у стилі бароко.

У київських шкільних драмах, окрім релігійних тем, піднімалися питання утвердження загальнолюдських цінностей, втілених в алегоричних образах і релігійних розмірковуваннях.

Шкільний репертуар у кожному окремому випадку диктував сценічне обладнання. Найбільша частина його вимагала містеріальної сцени для виставлення різдвяних і великодніх драм, у яких відповідно до тогочасної барокової естетики зображувались різні місцевості на землі, уявні картини неба, раю і пекла в алегоричних образах. Історичні п'єси обмежувалися доволі скупими декораціями. Інші види п'єс – декламації і діалоги – виставлялися взагалі без сценічних пристосувань, за наявності лише завіси.

Алегоричні постаті українського шкільного театру одягалися відповідно до античних і середньовічних уявлень про міфічних, біблійних та історичних осіб. Кожна постать мала в руках характерні символи, які відрізняли один образ від іншого.

Серед шкільних драм, написаних і поставлених протягом першої половини XVIII ст., основне місце посідали драми різдвяного й великоднього циклів. Деякі з них дійшли до нас без заголовків, дат створення, деякі – анонімні і без дат написання.

Найкращою українською шкільною драмою типу мораліте є «Воскресіння мертвих» Георгія Конiського. У п'єсі змальовано картину соціальної нерівності, жорстокої експлуатації простих людей панівною

верхівкою, беззахисність бідняків перед представниками влади, викрито несправедливе судочинство, пов'язане з хабарництвом.

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

У трагікомедії «Владимір» розповідалося про прийняття християнства князем Володимиром Святославичем, але насправді йшлося про державно-культурницьку діяльність гетьмана Івана Мазепи, якому й присвячено цей твір.

На другу половину XVII – першу половину XVIII ст. припадає значна кількість давньої української інтермедії. Вони відзначалися яскравими характерами персонажів, гострими, комедійними контрастами і композиційною стрункістю.

В одних із перших інтермедій, що дійшли до нас, сюжет був простим, а в інших він взагалі нерозвинений. В основі одних лежали мандрівні анекдоти й казки, в основі інших – веселі бувальщини з народного життя, але всі інтермедії за своєю природою були близькі до імпровізаційного театру різних народів – від грецького міма до італійської комедії масок. Шарж, гротеск, бурлеск, пародія, були в інтермедії засобами комічного. Дійовими особами виступали українські селяни, козаки, цигани, євреї-корчмарі, німці, студенти. Зміст інтермедій зводився в основному до суперечок, які здебільшого закінчувалися бійками. Сперечалися іудей з християнином, батько з сином, німець з українським селянином, польський шляхтич з козаком, циган і єврей з селянином тощо.

У кращих своїх зразках українська інтермедія була гострою політичною сатирою на окремі соціальні явища тогочасного суспільства, в ній звучали мотиви визвольної боротьби українського козацтва проти польської шляхти, викривалися гнобителі народу – шляхтичі, євреї-орендарі, православні, уніатські, католицькі священики.

Українські інтермедії та інтерлюдії надавали виконавцям надзвичайно широкі можливості для відтворення різноманітних, індивідуалізованих рис зображуваних персонажів, для застосування різнобарвних художніх засобів і виразних сценічних прийомів акторської майстерності.

Популяризаторами інтермедій у народному середовищі були переважно спудеї (студенти) Києво-Могилянської академії, школярі тогочасних колегіумів в Україні. Особливо під час вакацій, щоб заробити собі на прожиття, вони влаштовували інтермедійні вистави. У практиці українського шкільного театру XVII – XVIII ст. інтермедії посідали другорядне місце стосовно серйозної драми.

З 50-х років XVIII ст. на Україні з'являються театральні колективи професійного характеру. Зокрема, в Глухові діяв придворний театр гетьмана Кирила Розумовського, в якому ставилися комедії та комічні опери російською, італійською і французькою мовами. З цього ж приблизно часу в Україні з'являється російський і польський класицистичний театр. Ряд

аматорських груп виступали в Єлизаветграді, Кременчуці, Харкові, а в останні десятиліття виникли справжні професійні трупи. Ще у період розвитку шкільної драми та інтермедії (40-ві роки XVII ст.) з'явився свого роду музичний театр. Ним став бурсацький концерт, що становив дотепну сценку з життя бурсаків, у якій співаки – дорослі й малі – грають самі себе. Водночас це пародія на урочистий «високий» церковний твір (наприклад, «Служба пиворізам і п'яницям»). Низький зміст у поєднанні з традиційними серйозними формами дванадцятиголосої урочистої композиції створював особливий гумористичний ефект.

Українське театральне мистецтво XVII – XVIII ст. було принесене отцями-єзуїтами для скатоличення та спольщення України. Українські братства та українські школи сприйняли це театральне мистецтво, щоб проти єзуїтів боротися їхньою ж зброєю, відстоюючи православ'я й українську народність. З переходом України з-під польської зверхності до зверхності московської театр знову став служити засобом оборони української народності від обмосковлення і в кінці обернувся мало не в одиноке легальне джерело, в якому плекалися українське слово та бодай етнографічні підстави української народності. Протягом майже півстоліття до революції український театр в Російській Україні був єдиним місцем, де прилюдно могло звучати українське слово. Тому українці так міцно трималися українського театру, а українське театральне мистецтво було найулюбленішою галуззю українського мистецтва в часи лихоліття українського народу.

Театр заслуговує особливої уваги серед явищ мистецького побуту України XVII-XVIII століть. Його початки сягають ще часів синкретичної єдності найдавніших фольклорних жанрів: обрядових пісень, хороводів, театралізованих дійств, що нерозривно поєднували слово, музику, танець, акторську гру. Проте поступовий розвиток освіти, культури народу призвів до компромісних рішень цієї проблеми. Цьому сприяли також контакти з європейським театром XVI – XVII століття, де поряд з п'єсами релігійного змісту, що виконувались у храмах з нагоди Різдва, Великого Посту, Великодня, набував широкого розповсюдження народний ярмарковий театр. Сформувалися типові сюжетні колізії побутових вистав з характерними персонажами-масками: рівнивий старий чоловік, кокетлива молода жінка, коханець, монах, Арлекін, Коломбіна та ін Подібні процеси своєрідно втілилися і в Україні як на професійному рівні у формах «високої драми», так і в широкому існуванні жанрів «низького бароко» – у народних інтермедіях, ляльковому театрі-вертепі.

Головним центром створення, виконання і розповсюдження цих основних форм театрального життя XVII – XVIII ст. була Києво-Могилянська академія, її професори були авторами драматичних творів, теоретиками театру, а студенти-бурсаки – акторами і основними носіями цього мистецтва.

Два основні жанрові різновиди театрального мистецтва доби «українського барокко» – шкільна драма і вертеп у виконавчий практиці

тісно переплітalися між собою. До антракту «високої драми» ставились народно-побутові сценки – інтермедії, а вертеп після першої дії релігійного змісту переходив до колоритного жанрового дійства. Проте обидва образно-тематичні розділи українського театру мали свою теорію, естетичні норми, мову, спосіб виконання. Переважно релігійна, філософська чи моралізаторська тематика п'єс шкільної драми, відірвана від реального життя, вимагала відповідного літературного викладу – книжної, віршованої мови, а також умовно-символічного стилю інтерпретації.

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

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

До XVIII ст. належать початки аматорського театру демократичних прошарків населення міст України. За свідченнями дослідників театрального мистецтва відомо, що якісь аматорські вистави відбувалися в 30-х рр. XVIII ст. у Глухові. Г. Квітка-Основ'яненко писав, що в Харкові у 80-х рр. XVIII ст. існував аматорський театр, але через відсутність постійного приміщення почав занепадати, а з часом припинив своє існування.

Український театр другої половини XVII –XVIII ст. посів видатне місце в історії української культури. Бароковий за своєю природою, він виріс на західноєвропейському культурному ґрунті, орієнтуючись на шкільні драми, що побутували в різних країнах Заходу. Український шкільний театр був значною мірою залежний від своїх джерел – народних звичаїв та ігор, церковних обрядів. Він же й впливав на розвиток народної драми – так званого фольклорного театру (в обох його варіантах – лялькового і живого). При шкільному театрі другої половини XVII – першої половини XVIII ст. існувала інтермедія – попередниця української комедії в новому українському театрі початку XIX ст.

У 1795 році перший в Україні стаціонарний театр був відкритий у Львові у колишньому костелі єзуїтів.

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

Найстарші тексти українських театральних творів, що збереглися до нашого часу – це дві інтермедії Гаватовича 1619 року, або ще раніша декламація на Різдво Христове, виконана на честь львівського єпископа

Єремії Тисаровського, мабуть, не пізніше Різдва 1615 року, бо в 1616 цю декламацію вже було видруковано. Автором її був відомий український гуманіст, ієромонах Памва Беринда Типограф.

Названі твори з другого десятиліття XVII ст., напевне, не були першими творами українського театру, але старші твори просто до нас не дійшли. Документально відомо, що уніатського єпископа Вел'ямина Рутського вітали в луцькій колегії українським діалогом; зрештою, Іван Вишенський ще в XVI ст. осуджував прихильність до комедії. Такі речі, як декламація плачів над плащаницею в церкві, викликали з боку Вишенського глибоке обурення. Отже, значить, не тільки в XVII ст. в церквах виконувалися ті плачі як, наприклад, «Христос Пасхон» Скульського та «Розмишленіє» Волковича 1631 року.

Найталановитіший драматичний твір не тільки початків українського театру, а й цілого театрального репертуару двох століть – «Слово о збуренні пекла...» – мав в собі не тільки риси життєрадісного ренесансу, а ще й багато ремінісценцій готики.

Цілий твір написано легким, гнучким віршем; рух дії йде незвичайно жваво; непомітно бароккової поважності та піднесеності, а мотивів невіджитої готики дуже багато: сама дія відбувається у пеклі, але пекло представлене як подвір'я готичного замку, що збирається відбивати наступ ворогів.

Першою відомою українською театральною виставою вважається вистава 29 серпня 1619 р. на ярмарку в Кам'янці-Струмиловій (недалеко від Львова), коли дидаскал Гаватович виставив зі своїми учнями дві українські інтермедії між діями своєї польської трагедії на смерть Івана Хрестителя. Чи був Гаватович автором і самих інтермедій – достеменно не відомо: надто вони відрізняються живим талантом творчості від нудної й риторичної трагедії. Ці інтермедії на теми народних анекдотів (одна – про найкращий сон, друга – про продаж кота в мішку) настільки майстерно по-театральному скомпоновані, що неможливо припустити, щоб вони були першими спробами української театральної творчості. З другого боку, вони просякнуті життєвістю ренесансових творів. Цікаво, що доба барокко, з нахилом до піднесеної риторики й високого штилю, не любила простонародних інтермедій і самостійного місця їй майже не приділяла, тому від доби барокко інтермедій майже не лишилось, і ті, які випадково дійшли до нас, ніяк не можуть уважатися за видатні; знову інтермедії з'явилися на українському театрі тільки в добу рококо, коли вже впав інтерес до важкої риторики барочних трагікомедій, які й скінчили свій вік, а інтермедії їх пережили і в різних формах дожили аж до XIX ст.

В добу ренесансу також були вживані діалоги на помічні теми, як декламації Саковича на погре́б Сагайдачного 1622 р. Але частіше це були, власне, політичні памфлети у формі діалогів або політично-агітаційні випади, як діалог Кіцкого про оборону України 1615 р., написаний польською мовою; найкращі українські взірці таких творів прийшли у XVIII ст., в добу рококо. Натомість доба барокко, особливо другої половини XVII і першої третини

XVIII ст., культивувала, розвинула й регулювала драматичну творчість великих форм, а власне українську трагедію.

В добу барокко центром українського театру була Київська академія, що в XVII ст. була ще колегіумом. Головні твори українського театру з'явилися власне в ній, а коли деякі твори постали за межами її або й зовсім за межами України, як драми Дмитра Туптала, митрополита ростовського, або драматичні твори Симеона Полоцького, чи інших церковних достойників, то вони однаково вийшли з Київської академії, з якою були пов'язані своєю освітою автори тих творів; ті автори по скінченні Київської академії займали святительські кафедри в Московщині й у Сибіру та занесли туди українське театральне мистецтво, з якого там виріс театр московський.

Уже старші діалоги, виконувані в тридцятих роках у Львові, як діалоги при плащаниці Скульського 1630 року та Волковича 1631 року або «Вірші на воскресеніє Христово», відрізняються від декламацій Памви Беринди своїм барокковим складом, а «Вірші на воскресеніє Христово» вже мають крім трагедійного й комедійні моменти (якщо вони не пізніше вставлені), тобто зраджують улюблений в добі барокко театральний засіб поєднувати в творі моменти трагічні з комічними, з чого в добу барокко усталилася так звана трагікомедія – найбільш характерний витвір бароккового театру.

Театр барокко не любив і уникав інтермедій як окремих творів, а, навпаки, любив комічні епізоди включати до поважних трагедій. Риторична бароккова драма дуже любила так звані персоніфікації, тобто виведення на сцену олицетворених (уособлених) абстрактних понять. Так, у добу барокко вже вважали неблагочестивим виводити на сцену безпосередньо Ісуса Христа та заступали його абстрактними поняттями, як «Мудрость предвічная», або «Натура людськая», або «Милость Божая», або «Благоутробіє Божеє» тощо, а це поняття, що означало Христа, в свою чергу персоніфікувалося до конкретної ролі, що її виконував один з учасників вистави. Так само, крім означень Христа, персоніфікувалися Віра, Надія, Любов та інші цнотливі поняття; персоніфікувалися такі поняття, як Фортуна, Блаженство тощо, а з другого боку, так само персоніфікувалися і блуди, як Тиранство, Невіріє; до блудів же належала здебільшого і смерть, з якою все змагалися і боролися. Ці персоніфікації виводилися як активні особи і входили в дебати та інші стосунки з людськими конкретними особами.

З огляду на високий штиль і дещо риторичну піднесеність бароккових монологів, талановитіші автори визнавали потребу розважити увагу глядача комічними вставками до своїх трагедій, тоді як самостійні інтермедії надто не відповідали високому штилю барокко. Особливо вживав цей засіб розважати комічними вставками поважні драматичні твори Дмитро Туптало. Теоретично узаконив й аргументував це правило Феофан Прокопович – автор трагікомедії «Владимір», присвяченої Мазепі, й автор підручника піїтики, яку викладав у Київській академії і в якій опрацював правила укладання драматичного твору, що вповні відповідали вимогам бароккового стилю. Своїми правилами творення трагікомедії Прокопович реформував український барокковий театр: до нього драматичні твори не мали твердо

установлених форм, вони бували здебільшого на дві дії, але могли мати дій і більше, і менше; не були установлені число дійових осіб і правила їх виходу та відходу зі сцени; не було установлено і самого порядку та розвитку драматичної дії. Все це упорядкування драматичної форми в українському театрі провів Прокопович, базуючись, переважно, на класичних взірцях, тому Феофана Прокоповича можна вважати, з одного боку, реформатором українського театру, а з другого боку – основоположником в українському театрі так званої псевдокласичності. Основні правила Прокоповича зводяться до того, що актів у драмі мусить бути не більше й не менше п'яти: цьому навчає як правило Горація, так і приклад всіх старих трагіків і коміків. Сцен у акті може бути багато, але число їх не повинно переходити десяти; в трагедіях, навпаки, одна сцена могла містити цілий акт, як це можна бачити у Сенеки. З постійних прикладів письменників деякі зробили висновок і досить справедливий, що більше трьох осіб в одній сцені не повинно розмовляти, хоча самих осіб може бути багацько. Варто також уваги і те, що всі особи можуть виходити з кону лише по скінченні дії, але з попередньої сцени мусить завжди лишатися хоч одна дійова особа в наступній сцені. Хоч під діями розуміються головні частини п'єси, але наставники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвивалася та частина п'єси, що містить у собі головний зміст цілого (і ця дія зветься в трагедії пролог чи protasis, бо в комедії пролог чи передмова, надана всій п'єсі, мається поза дією), щоб у другій почала розгортатись сама подія (res ipsa fieri incipiet), яка зветься epistasis; в третій виникають перепони та сум'яття, – ця частина зветься catastasis; в четвертій відбувається приступ до розв'язання дії, – це також відноситься до catastasis'у; в п'ятій кінчається вся дія, – ця частина зветься зазвичай catastropha.

Прокопович продемонстрував свою теорію на практиці своєю безперечно талановитою трагікомедією «Владимір». Це – псевдокласична історична трагедія з комічним елементом, який представляють поганські жерці Жеривол, Піяр, Курояд; у карикатурних рисах досить важкого гумору, якими їх обрисовано, можна було бачити і сатиру на сучасну авторові частину духовенства.

Теорія і практика Прокоповича справили таке враження, що вся подальша театральна творчість на добрих півстоліття трималася його правил. Згідно з приписами Прокоповича було уложено найпопулярнішу із тогочасного репертуару трагікомедію «Милость Божія...», виставлену в Київській академії 1728 року: твір невідомого автора, можливо Феофана Трохимовича; за приписами Прокоповича укладали свої театральні твори Лащевський, Довгалевський, Козачинський, Георгій Кониський (1718 – 1795) – автор трагікомедії «Воскресеніє мертвих...»; нарешті, за тими ж правилами було уложено і трагікомедію «Патріарх Фотій» Щербацького, що була виставлена в 1749 р.

Але з другої третини XVIII ст. бароккові форми театру явно почали доживати. Приходила доба рококо з вимогами легшої творчості, і псевдокласичні трагікомедії суспільством уже важче сприймалися і менше

викликали натхнення у виконавців. Уже Довгалевський, твори якого було виставлено в 1736 і 1737 р., та Кониський, що його трагедія була виставлена 1746 року, рятувалися тим, що після кожної дії свого твору виставляли інтермедію, а суспільство доби рококо, власне, сприймало лише ці інтермедії, і зовсім байдужі були до самих трагедій. Тому було ясно, що поважніші трагедії дожили свій вік, а разом із тим доживає з добою рококо і весь цикл старого шкільного театру, і тільки інтермедії в цій добі дійшли найвищої точки свого розквіту й скінчилися разом із добою рококо.

Декорації були від найпростіших до найвибагливіших, у залежності від можливостей школи. Вбрання, зрозуміло, ні в історичних, ні в біблійних трагедіях ні на яку історичну правдоподібність не претендували. Завданням актора було зі сцени виглядати інакше, ніж у житті, й вбрання могло бути більше або менше фантастичне; знову-таки в залежності від можливостей школи і виконавця театральне вбрання могло бути примітивне чи розкішне.

Виконавцями вистави були школярі, а їхні професори здебільшого виступали авторами виконуваних театральних творів. Отже, виконавцями театрального мистецтва була найосвіченіша верства громадянства. Зрозуміло, у виконання освічені виконавці вносили все своє знання і мистецький хист. Кожна роль декламувалась, і то з добре вивченими тонами й інтонаціями, рухами рук та голови, і проголошувалася з певних, призначених на сцені для певного виконавця місць. Долівку сцени здебільшого розграфлювали на квадрати, і кожен виконавець знав, в якому квадраті коли має стати й коли до якого підійти. Декламувалися ролі на розспів; у кожнім разі, декламація мусила звучати мелодійно; можливо, вона трохи наближалася до того, як тепер у храмах читають «Апостола» чи інше Святе Письмо. Театральні твори обов'язково були уложені римованим віршем, і під час декламації рими віршів відповідно акцентувалися. В кожнім разі, у виконанні все до деталей було обмірковано, вивчено, і для дилетантства у виконанні місця не було.

Глядачами, що сприймали виставу, теж були люди вибрані. Запрошувано було на виставу перш за все достойників, адміністрацію краєву – світську і духовну, меценатів школи, осіб, що визначалися своєю заможністю, освіченістю або іншими відповідними якостями. Абихто на виставу попасти не міг. Таким чином, шкільний театр доби ренесансу, барокко та рококо, театр доби козацької України був театром людей вибраних для вибраних. Як виконавці, так і глядачі – це був цвіт громадянства, інтелігентніші люди тодішнього суспільства. Приступним для широких народних мас театр не був. Доба рококо, що поклала край шкільному театрові, дещо змінила в цій інтелектуально-артистичній замкненості українського театру, підготовляючи тим грунт для подальшої його еволюції.

Власне, реформа української драми, що була проведена Прокоповичем коло 1705 року, спізнилася й не дала бажаних наслідків. До того причинилися й політичні події. Скоро після виступу Прокоповича з його історичною трагікомедією, присвяченою Мазепі, наступила полтавська

катастрофа, яка повалила й самого Мазепу, й на Україні відбилася жорстоким терором. Аж до смерті Петра І Україна не могла вийти зі стану могильної тиші, і ми практично нічого не знаємо про театральну творчість на Україні протягом двох десятків років, аж до 1728 року, коли театральна творчість знову подала голос, і то таким твором, як «Милость Божія, Україну от неудоб носимих обид лядських чрез Богдана Зиновія Хмельницького, преславного войск запорожских гетьмана свободившая». Успіх цього твору був великий, але це був фактично останній успіх великої трагікомедії.

Надалі й часи, й обставини, й смаки міняються. Силою інерції професори піїтики продовжують компонувати відповідно до приписів Прокоповича трагікомедії, але про враження тих вистав – власне, двох творів Митрофана Довгалевського з 1736 і 1737 років й одного Георгія Кониського з 1746 року – нам відомо, що не вони справили враження, а ті інтермедії, що були при них виставлені. Ще три роки пізніше, в 1749 р., Юрій Щербацький виставив свою історичну трагікомедію «Патріарх Фотій», і суспільства доби рококо вона не зворушила. Це був останній виступ українського театру з поважним псевдокласичним твором. Надто він був не на часі в добу рококо, коли з новими мистецькими вимогами їхав на Україну новопоставлений гетьман Розумовський, що перед тим об'їхав європейські столиці з веселими галантними дворами абсолютистичних монархів, що святкували вирядження до острова Цітери. Одним словом, доба рококо хотіла легкого жанру, веселості, пасторалі, й важка псевдокласична напіврелігійна драма була не на часі, а тому 1749 року з твором Щербацького скінчила своє життя.

Навпаки, веселі інтермедії, яких не любило поважне барокко, знову ожили й успіх мали незвичайний: при кожній із вистав Довгалевського було виставлено по п'ять інтермедій, та при трагікомедії Кониського – теж п'ять інтермедій, отже, разом цілий інтермедійний репертуар із 15 творів. Можна бути певним, що перед 1736 роком теж були інтермедії, яких ми не знаємо, бо до нас не збереглися, але інтермедії при творах Довгалевського – це найкращі українські твори інтермедійного жанру. Відбиваються в них не тільки життя народне, але, й найболючіші теми тогочасного життя. В інтермедіях Довгалевського представляються знущання над мужиком польського пана, ошукування мужицької темноти жидом і виводиться як національний герой, заступник за знедолене та пригнічене селянство – український козак. Деякі інтермедії перейнято національним чуттям і ненавистю до польського панства. Крім того, в інтермедіях при творах Довгалевського представлено темного білорусина, пройду цигана, а також виведено у веселій жартівливій сцені шкільних учнів під назвою «пиворізів», – назвою, що так за ними й закріпилась. Правда, деталі й жарти з погляду сучасності не завжди пристойні й часто полягають у міцних виразах та прізвищах. Інтермедії при трагікомедії Кониського менш талановито виконані, а під оглядом національної свідомості не дорівнюються попереднім: у них оборонцем українського покривдженого люду виведено москаля, але соціальні противенства, незадоволення селянства панами в них представлено яскраво і з симпатією автора до покривджених.

Коли до половини XVIII ст. інтермедії створювалися як додатки до поважних трагікомедій, то в другій половині століття, після остаточного упадку останніх, інтермедії створювалися далі самостійно: від 1771 р. збереглася «Інтермедія на Різдво» з рукопису гощинського дяка Івана Данилóвича і особливо цікава з 1788 року «Інтермедія на три персони: смерть, воїн і хлопець» на популярний сюжет боротьби воїна зі смертю. Але опрацьовано цей сюжет не як легкий анекдот для сміху, а в поважних тонах, із філософічним обгрунтуванням деяких істин (як, наприклад, необхідності смерті). Своїм поважним тоном ця інтермедія вже є ніби переходом до комедій із мораллю.

Безпосередньо до жанру інтермедій долучаються комічно-сатиричні діалоги українського сатирика кінця XVIII ст., сучасника Котляревського – Івана Некрашевича, що мав у своїй творчості чимало спорідненого з Котляревським. Його сцена – діалог двох ярмарчан – написана Некрашевичем у 1790 р., і друга – сатира на відносини парафіян до попа і до сповіді з попереднього року – мали великий успіх. Напевно, Некрашевичу належить і сцена «Супліка або замисл на попа», що є ніби безпосереднім продовженням діалогу про сповідь.

Отже, легка сатира, веселий жарт у драматичній формі були улюбленими на Україні, найпопулярними в добу рококо, і треба було тільки талановитого автора, щоб зробив крок від них до нового комедійного твору, що було зроблено в наступну добу І. Котляревським та Василем Гоголем. Але в добу рококо крім легких жартів інтермедійного характеру знову відродилася в Україні форма поважного політичного діалогу. Ці твори, перейняті чуттям патріотизму та опозиційного настрою проти московського уряду, напевно, якраз з огляду на свою опозиційність не могли бути надто широко розповсюдженими, але безперечно робили свою агітаційну справу. Це – «Плач Малой Россіи» і особливо солідно продуманий «Разговор Велікороссіи с Малороссіей» Семена Дівовича 1762 року.

Нарешті, в добу рококо український театр в оригінальний спосіб знайшов вихід із кола аристократичного суспільства і зумів підійти до мас народних. Це, так би мовити, театр мініатюр, переносний театр в одній шухляді з ляльками замість акторів-виконавців, – той ляльковий театр, що на Україні має свій окремий репертуар і що широко відомий під назвою «вертеп». Наш вертеп має суто обмежений репертуар, власне, тільки одну п’єсу, так звану «вертепну дію», яка з часом розбивається на безліч варіантів. Але в основі це один твір, власне містерія на Різдво Христове з податком інтермедійного дивертисменту, містерія на Воскресіння Христове, бо ні пасія мук Христових, аніякий інший сюжет до вертепу не перейшов, так що наш вертеп як сформувався, так і залишився вертепом різдвяним, і вистави його відбуваються тільки на Різдво, найдовше – до великого посту.

Пізніше перебрали від школярів текст вертепної дії міські робітники, що теж робили вертепи і з ними давали вистави по приватних помешканнях від Різдва до Лущення. Далі вертеп перейшов і до селян, які подекуди ходили із вертепом і ляльками, а подекуди відмовлялися від вертепної скрині й

ляльок, а ролі вертепних персонажів виконували самі. Зрозуміло, текст вертепної дії модифікується до невпізнання. В такому вигляді вертеп існує й нині.

Первісний вертеп, незаперечно, мав певний вплив і на Котляревського, і на формування модерного українського театру вплинув настільки, що в «Наталці Полтавці» співається пісня з вертепної дії, і один із персонажів носить прізвище, запозичене з вертепу.

Отже, попит на театральне мистецтво у широкого суспільства виріс; вертеп, очевидно, задовольнити вимог до театрального мистецтва не міг, і театр мусив зробити рішучий крок, щоб із театру замкненого, театру вибраних для вибраних стати театром всенародним, відкритим для всіх. Цей крок український театр зробив у добу класичності.

З переходом до доби класичності український театр у своїм розвитку робить радикальний крок, різко міняє форми і зміст. З класичним періодом розвитку українського театру пов'язана діяльність таких майстрів, як Котляревський, Квітка, Шевченко, таких виконавців, як Щепкін, Налетова, Соленик, Домбровський, Молотковська, Микульський, Дрейсих, Генделевич і багато, багато інших.

Прикметою доби було те, що в театрі на Україні вживалося багато різних мов, а польська, московська та українська спеціально вживалися в одному театрі і навіть в одній виставі, й ті самі виконавці, іноді знаючи лише одну мову із цих мов, виконували ролі кожною із цих трьох мов.

Навпаки, це змішання української, польської та московської мов в театрі в Україні треба вважати одною з ознак українського театру тієї доби, доби класичності. Власне кажучи, треба поставити знак рівності між поняттям «український театр» і «театр в Україні», оскільки, цей театр не приїздив в Україну з чужини на короткий час. Але, забігаючи наперед, мусимо зазначити: театри в Україні, що були кочовими, не виїздили до Польщі чи Московщини, а театри звідтіля дуже рідко приїздили в Україну. В той же час, контакт з театром Австрійської України був дуже малий, і не тільки театри Житомира та Кам'янця на Поділлі постійно контактували з театром у Львові, але незвичайно велике число акторів-виконавців працювало по всіх українських театрах у Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Житомирі, Херсоні, Кам'янці на Поділлі, Таганрозі тощо, і то працювали як чільні актори.

З добою класичності ця замкненість і, так би мовити, свого роду аристократичність театру впала, і театр став всенародно приступним видовищем.

Допоміжну роль у розвитку художньої промисловості та в розвитку музики відігравав кріпацький театр. В Україні і в театральному мистецтві кріпацький театр не відіграв самостійної визначної ролі, як у московському або, польському театрі, а його значення обмежилося до значення допоміжного перехідного фактора.

Перші кріпацькі театри Україні було закладено тоді, коли доживав свого віку шкільний театр. Кріпацьких театрів в Україні взагалі було дуже

мало. Фактично в Україні організований кріпацький театр був тільки один, – це театр Дмитра Ширая в с. Спиридонова Буда на Чернігівщині. Але цей театр ще в кінці XVIII ст. плекав репертуар, зовсім відмінний від репертуару шкільного театру. Виконавцями цього театру були вже не освічені й здібніші із спудеїв та школярів, а зовсім неосвічені кріпаки, головніше кріпачки, селяни-кріпаки пана Ширая. Не кажучи про те, що на сцену тут вже виходили жінки, чого не знав шкільний театр, контингент виконавців виступав хай і добре вимуштруваний, але в основі зовсім неосвічений.

Література

1. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619 – 1919 / Д. Антонович. – Прага: Укр. Громад. Вид. фонд, 1925. – 272 с.
2. Білецький О. І. Зародження драматичної літератури на Україні / О. І. Білецький // Зібрання праць: У 5 т. – Т. І. – К.: Наук. думка, 1965. – 478 с.
3. Гамаль Л. Історія театру: метод. реком. з курсу / Л. Гамаль. – Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – 60 с.
4. Гординський Я. З української драматичної літератури XVII – XVIII ст. / Я. Гординський // Пам'ятки української мови і літератури. НТШ. – Т. VIII. – Львів, 1930. – С. 5 – 10.
5. Лужницький Г. Історія українського театру. – Ч. І: Стара доба українського театру від XI ст. до 1619 р. / Г. Лужницький // ЗНТШ. – т. CLXXI. – Зб. філол. секції. – Т. 30. – Нью-Йорк-Париж, 1961.
6. Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / В. П. Маслюк. – К.: Наук. думка, 1983. – 233 с.

Запитання для самопідготовки

1. Із прізвищем якого українського драматурга пов'язана нова доба в історії вітчизняного театру?
2. Розкрийте особливості творчості Феофана Прокоповича.
3. З яким періодом розвитку українського театру пов'язана діяльність таких майстрів, як Котляревський, Квітка?
4. З яким періодом розвитку українського театру пов'язана діяльність таких виконавців, як Щепкін, Налетова?
5. Коли була проведена реформа української драми?
6. В чому полягало завдання актора українського театру XVII століття?
7. Яка трагедія Феофана Прокоповича була присвячена Івану Мазепі?
8. Дайте визначення шкільної драматургії.
9. В чому полягав вплив інтермедії на формування нової української драматургії ?.
10. В чому полягала особливість вертепної драми?
11. Яка українська шкільна драма типу мораліте вважається найкращою?

Лекція 3. Мистецтво театру в Україні XIX ст.

Перші театральні трупи народилися на Наддніпрянщині у XVIII ст. Пізніше в Києві (1806), Одесі (1809), Полтаві (1810), з'являються перші театральні будівлі. Становлення класичної української драматургії пов'язане з іменами І. Котляревського, який очолив театр у Полтаві та Квітки-Основ'яненка – основоположника художньої прози в новій українській літературі.

Своєрідна художня система нової української драматургії формувалася на «перехресті» традицій драми XVIII ст. – професіональної (шкільна драма в усіх її жанрових різновидах, культивована в Києво-Могилянській академії, розходилася по всіх слов'янських країнах) і народної (вертепна драма). Відтак драматургія XIX ст. зберігала – хоч і з суттєвими видозмінами – традиції духовної літератури, пов'язаної з житіями святих, схильної до відображення не так зовнішніх обставин, як внутрішнього світу людини і прихильність до розмаїття персонажів-масок (від персонажів «селянського пантеону» до представників різних шарів суспільства – сучасного й минулого). Водночас саме в драматургії почали найсміливіше пробиватися нові смаки й тенденції, зокрема – відхід від традицій бурлеску.

Однією з перших (мандрівних) українських труп була трупа поміщика Д. Ширая; репертуар її нині невідомий.

З відкриттям стаціонарних театрів у Харкові (1789), згодом у Києві та Одесі (1803), Полтаві (1810) та інших містах України в них виставлялися твори російських авторів (комічні опери О. Аблесімова, Я. Княжніна, М. Хераскова та ін.), а також перекладні з західноєвропейських мов.

Так тривало доти, поки не почали писати для них І. Котляревський, а трохи пізніше Г. Квітка, В. Гоголь, які самі в діяльності театрів брали безпосередню участь. У театрі чи не найбільшої популярності після вигнання війська Наполеона зазнав водевіль О. Шаховського «Козак-віршотворець».

Загальноєвропейській культурній ситуації початку XIX ст. притаманна «театралізація» життя поміщицько-дворянських верств. Оскільки основні творці, а по суті засновники нової української драматургії – І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, навіть Т. Шевченко у його петербурзький період – оберталися в дворянському середовищі, їхній художній світ не міг бути цілком ізольованим від визначальних тенденцій тогочасного літературного розвитку. Звідси, можливо, й використання діалогів (своєрідна драматизація) у нарисах та публіцистиці Г. Квітки («Предания о Гаркуше» та стаття 1840 р. «Званые гости» в журналі «Современник»), у поемах Т. Шевченка («Гайдамаки», «Слепая», «Великий льох», «Відьма» та ін.).

У другій половині XIX ст. в Україні поширився аматорський театральний рух. В аматорських гуртках розпочинали діяльність корифеї українського театру – драматурги і режисери М. Старицький, М. Кропивницький та Іван Карпенко-Карий. Заслуга швидкого розвитку театру належить також видатній родині Тобілевичів, члени якої виступали під сценічними псевдонімами Івана Карпенка-Карого, Миколи Садовського і Панаса Саксаганського. Кожен з них не лише створив власну трупу, але й був

видатним актором і режисером. Дороговказною зіркою українського театру того часу була Марія Заньковецька.

Ще одним показником театралізованості повсякденного життя, котрий бачимо й на терені України, є те, що широко розповсюджені у дворянському побуті початку XIX ст. любительські вистави й домашні театри, як і прилучення до професійного театру, сприймалися як відхід від умовного й нещирого життя вищого світу до обширу справжніх почуттів і безпосередності . Про такі вистави згадував Г. Квітка-Основ'яненко в нарисі «История театра в Харькове» («Молодик на 1843 рік»).

Збереглися відомості (але не тексти й навіть не імена авторів) про дві українські п'єси, які ставилися на різних сценах аж до 1840 р., – «Українка, або Волшебний замок» та «Олена, або Розбійники на Україні» (серед дійових осіб – Гонта, Залізняк).

У формуванні української драми як жанру досить суттєву роль відігравав трагедійний елемент. Письменники шукали можливостей контакту сценічного мистецтва з народною мудрістю, з метафоричною мовою фольклору. Очевидно, так і з'являлися такі твори, як «опера» Стецька Шерепері (С. Писаревського) «Купала на Івана» (1840) й дещо згодом здійснена І. Озаркевичем польськомовна її переробка – «Весілля, або Над цигана Шмагайла нема розумнішого» (1849) та п'єса М. Костомарова «Загадка» (1862) – інсценізація записаної ним народної казки «Про дівку-семилітку».

Історичне минуле багатостраждальної батьківщини, героїко-патріотична тематика спрямовували мислення українських письменників до поетики романтизму. Щоправда, більшість їхніх творів практично не з'являлися на сцені.

Розвиваючи тональність, ним же самим започатковану в трагедії «Сава Чалий» (1838), яка була першою в новочасній драматургії п'єсою на історичну тему і яка відчутно пов'язана з фольклорною традицією, М. Костомаров пише оригінальну національно-історичну героїчну трагедію у віршах «Переяславська ніч», опубліковану 1841 р.

Доля реальної історичної особи – бунтаря, народного ватажка, шляхетного розбійника – стала основою реалістично-просвітительського драматизованого нарису Г. Квітки-Основ'яненка «Предания о Гаркуше» (1841) й пізніше – романтичної малодрами О. Стороженка «Гаркуша» (1862).

Подібним чином і мирну розв'язку драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» (1843) зумовлено не так законами жанру, як позицією автора. В історії української драми «Назар Стодоля» є другим після «Наталки Полтавки» ключовим твором, що так само визначив усі наступні напрями осмислення дійсності в цьому жанрі.

Особливе місце в драматургії 40 – 60-х років посідала «запорозька» тема. Своєрідний вияв знайшла ностальгія за вільним героїчним минулим у польськомовній комедіоопері К. Гейнча «Повернення Запорожців з Трапезунду» (1842), де історичний елемент виступає скоріше в бурлескному, ніж суто героїчному плані. Цієї теми торкаються й твори, які прийшли до читача в 60-ті роки: «Чорноморський побит на Кубані» Я. Кухаренка

(написано 1836 р., опубліковано 1861 р.), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (видано 1863 р.), «Послідній кошовий запорожський» Д. Старицького (видано 1865 р.).

Формування новочасної української комедії (в усіх її модифікаціях – піджанрах) на ґрунті попередніх традицій (народного театру – вертепу, інтермедій, а також різних жанрів сміхового фольклору) здійснювалося зусиллями І. Котляревського у водевілі «Москаль-чарівник» та Г. Квітки-Основ'яненка в сатиричних російськомовних п'єсах 20-х років.

Новочасні українські театр і література від самого початку були позначені такою важливою рисою, як народність – і в розумінні відтворення менталітету нації, й у розумінні захисту простої людини. Тому, власне, водевіль О. Шаховського «Козак-віршотворець» сприймався сучасниками гостро критично.

Саме 1840 р. опубліковано комедію «Шельменко-денщик» (написану 1836 р.), яку вважають найвизначнішим твором Г. Квітки-драматурга. Тут майстерно побудовано інтригу, дія розгортається динамічно, що виразно відтіняє сонну одноманітність життя поміщиків провінційної Росії.

Жанр комедії з народного побуту зі співами й танцями, що розвивався в реалістичному руслі, протягом багатьох десятиліть залишався одним із провідних в українській драматургії XIX ст. Тісний зв'язок з корінними культурними традиціями зумовлював своєрідність українського водевілю: сюжети з життя простих селян, народний характер гумору, використання фольклору; з'являлися й серйозні, драматичні нотки – співчуття до жінки непростої долі (сумний комізм твору М. Гоголя «Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені солдатом», опублікованого 1862 р. у журналі «Основа»).

Чимало зі згаданих творів мають авторські жанрові визначення, пов'язані з музичним театром, – опера, комедіоопера, оперета, водевіль, навіть родоспів («Козак и охотник» І. Вітошинського «с куплетами» (1849). Більшість музично-сценічних творів українських авторів розвивали ліричну або ж комедійну лінію на основі активного використання фольклорних мелодій та народних пісень.

Культурне життя Галичини мало свої складнощі. Традиції шкільної драми були тут продовжені в латино- та польськомовних виставах; світські театри у Львові були або німецькі, або польські. Лише 1848 р. почалося певне пожвавлення українського культурного життя; у Львові відбувся Собор руських учених (тобто української інтелігенції). Театральні вистави створювалися за переробками І. Озаркевича з творів І. Котляревського, С. Писаревського (Стецька Шерепері) та ін. У тих виставах брав участь і Рудольф Мох (1816 – 1892), який був одним із продовжувачів справи «Руської трійці».

Українська інтелігенція розуміла значення драматургії й театру для пробудження народности. Чимало зусиль до розвитку українського театру в Галичині доклав уродженець Київщини польського походження Павлин Свєнціцький (1841 – 1876). Він виступав на сцені під псевдонімом Данило Лозовський, а в літературі – Павло Свій.

У Закарпатській Україні початки нової драматургії пов’язані з творчою діяльністю Олександра Духновича.

Відбувався складний процес становлення мовного статусу українського театру, який поволі вивільнявся від тиску польського в Галичині, угорського в Закарпатті, російського у Наддніпрянщині.

Автором перших українських інтермедій був Якуб Ґаватович (Ґават) – автор «Продав кота в мішку» та «Найкращий сон». Ці перші драматичні твори живою українською мовою були надруковані як додаток до твору «Трагедія, або Образ смерті пресвятого Івана Хрестителя, посланця Божого» (Львів, 1619). Та вперше поставлені в день Івана Хрестителя 1619 того ж року, у Кам’янці-Струмиловій (теперішня Кам’янка-Бузька Львівської обл.) під час постановки п’єси «Трагедія...».

У Галичині до 1848 р. українського театру не було, тут діяв театр німецький і польський. Поширювались аматорські гуртки у Коломиї, Львові, Перемишлі.Український професійний театр Галичини виник 1864 р. у Львові при культурно-освітньому товаристві «Руська бесіда». Його основоположником став український актор і режисер О. Бачинський. На Буковині при чернівецькій «Руській бесіді» 1869 р. утворилися аматорські гуртки. Театральна діяльність активізувалась із заснуванням 1884 р. «Руського літературно-драматичного товариства» під керівництвом С. Воробкевича, відомого українського письменника, композитора, педагога. Він написав 18 музично-драматичних творів, побутових драм, комедій, що становили основу театрального репертуару. Творчу допомогу театрові надавав І. Франко. Свої роздуми про завдання театру він виклав у низці статей – «Руський театр у Галичині», «Наш театр» та ін.

Марко Лукич Кропивницький – український письменник, драматург, театральний актор. З ім’ям М. Кропивницького пов’язані створення українського професійного театру й наступний етап розвитку реалістичної драматургії.

Після скасування (1881) заборони українського театру (хоча ще залишились численні обмеження й застереження) почали виникати українські трупи – у Києві, Харкові, Одесі. Та робота в них не задовольняла Кропивницького, який прагнув кардинальних змін у сценічній творчості. У 1882 р. він організовує свою трупу, яка приблизно через рік зливається з трупою Михайла Старицького, де Кропивницький стає провідним режисером. Починається нова епоха в історії українського професійного театру, на сцені якого виступали, визначаючи його творче обличчя, Марія Заньковецька, Микола Садовський, а дещо пізніше – М. Садовська-Барілотті, Г. Затиркевич-Карпинська, Панас Саксаганський, Іван Карпенко-Карий. Виставляючи твори І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ’яненка і власні, видатні митці утверджували принципи народності й реалізму.

Велику роль в становленні нового українського театру відіграв геніальний російський актор Михайло Семенович Щепкін (1788 – 1863). Початок театральної діяльності М. С. Щепкіна був безпосередньо пов’язаний з Україною, з першими творами нової української драматургії.

Важливе значення для розвитку українського театрального мистецтва мав аматорський театральний рух. Його найбільший розквіт припадає на 60-70 роки XIX століття. Серед аматорських театральних гуртків, які існували на Україні в 60 – 70-х роках, особливо виділялись гуртки в містах Києві, Чернігові, Полтаві, Бобринці, Єлизаветграді (нинішній Кіровоград). Поруч з українськими п'єсами аматори виставляли чимало творів російських драматургів.

Аматорські театральній гуртки були справжньою школою сценічної майстерності для ряду видатних діячів українського театру. У київському гуртку починали свою театральну діяльність драматург і актор Михайло Петрович Старицький (1840-1904) та його друг і соратник – великий український композитор Микола Віталійович Лисенко (1842 – 1912). В аматорських гуртках Бобринця та Єлизаветграда вперше проявилась велика обдарованість актора і драматурга Марка Лукича Кропивницького (1840 – 1910). В аматорських виставах ще до виступу на професіональній сцені випробувала свої сили геніальна українська актриса Марія Костянтинівна Заньковецька (1860 – 1934). Брати Тобілевичі (Іван Карпенко-Карий, Панас Саксаганський і Микола Садовський) також починали свою творчу діяльність як активні учасники аматорських гуртків. Перша видатна українська професіональна трупа була заснована в Києві у 1883 році, яку очолив М. Старицький.

Варто зазначити, що роль демократичного українського театру не обмежувалась сферою мистецтва. Він мав суспільне значення.

Садовський заснував перший український стаціонарний театр, який розпочав свою працю 1906 р. в Полтаві, а потім діяв аж до 1919 р. в Києві.

Пана́с Ка́рпович Саксага́нський (справжнє прізвище – Тобілевич; псевдонім від назви річки Саксагань) Він мав передусім талант коміка, переважно з сатиричним забарвленням: Возний («Наталка Полтавка» І. Котляревського), Бонавентура, Пеньйонжка, Тарабанов, Харко Ледачий («Сто тисяч», «Мартин Боруля», «Суєта», «Паливода XVIII ст.» І. Карпенка-Карого), Голохвостий («За двома зайцями» М. Старицького) та ін.; у вокальному репертуарі – Карась («Запорожець за Дунаєм»).

Марія Садовська-Барілотті (Тобілевич, псевдонім – прізвище матері і прізвище чоловіка) зробила значний внесок в розвиток сценічного мистецтва в Україні.

Марія Заньковецька (справжнє прізвище – Адосовськ*а*): актриса створювала образи, просякнуті справжнім драматизмом і запальною комедійністю. Вона уславляла своєю грою звичайних простих людей, розкриваючи безмежність їхніх душ. Маючи чудовий голос – драматичне сопрано, незрівнянно виконувала у виставах українські народні пісні. Домагалася відкриття в Ніжині стаціонарного державного театру. У 1918 році вона організувала народний театр «Українська трупа».

Не відомо, коли й де в Україні з'явився перший фундатор приватного театру (можливо, що він приїхав із Галичини), але наприкінці XVIII і на початку XIX ст. вже такі підприємці з приватними театрами мандрували

Україною, переважно ярмарками, а більші міста навіть уже мали свої постійні будинки для театральних вистав.

До таких фундаторів належали: Рекановський у Києві, Змієвський у Житомирі, Жураховський та Зелинський, що зі своїми театральними дружинами кочували Лівобережною та Південно-Східною Україною, й, нарешті, Штейн у Харкові. Мав свою театральну трупу, але недовго, і Квітка-Основ'яненко.

У репертуарі цих театрів були опери, трагедії, комедії, водевілі, балети, дивертисменти тощо. Мова в цих виставах була польська, українська та московська, але переважно – мішанина цих мов.

Те, що Котляревський виступив зі своїми українськими театральними творами, відбулося теж під впливом української театральної дійсності: Полтава, де жив Котляревський, була тоді місцем перебування правителя в Україні – малоросійского генерал-губернатора. Театру в Полтаві не було.

Коли генерал-губернатором став князь Микола Рєпнін, він вирішив заснувати в Полтаві постійний театр і винайняв для того театральну труппу в Харкові від Штейна. Директором театру призначив вивезеного ним із Дрездена відомого музичного теоретика й диригента Моріца Гауптмана, але як цей останній був одночасно й архітектором і за будівничими справами постійно був відсутній у Полтави, то його заступником Рєпнін призначив у 1818 році Котляревського, який мав славу доброго актора. Котляревський фактично очолював театр у Полтаві два роки. Тут він поставив українські твори: «Наталка-Полтавка» та «Москаль-чарівник». Великий успіх цих творів викликав наслідування: Василь Гоголь, що заснував домашній аматорський театр в маєтку Трощинського, написав кілька українських п'єс, в яких ще відчувався значний вплив старих інтермедій. В кожнім разі, та одинока п'єса Василя Гоголя, що дійшла до нас – «Простак», складається з двох частин: одна запозичена з інтермедії («як із поросям зайця ловити»), а друга – з «Москаля-чарівника». Слідом за Котляревським цілий ряд українських театральних творів написав повістяр Квітка-Основ'яненко, в тому числі трилогію «Шельменка», сентиментальну драму «Щира любов», водевіль «Бой-жінка» і особливо популярну співогру «Сватання на Гончарівці» – твір, безперечно, дуже талановитий. Харківський священник С. Писаревський, напевно, під впливом Квітки, скомпонував текст опери «Купала на Івана»; Костомаров написав пару історичних трагедій із козацького життя; отаман чорноморських козаків Я. Кухаренко дав побутову співогру з чорноморського побуту; нарешті, Тарас Шевченко в Петербурзі дав першу історично-побутову драму, що прийшла на сцену, – «Назар Стодоля» (драми Костомарова для вистави в театрі не підійшли). «Наталка Полтавка» Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Квітки і «Назар Стодоля» Шевченка – це, безперечно, три найкращі театральні твори першої половини XIX ст., що й досі тримаються в репертуарі українського театру. Наприкінці цього періоду, вже у 60-х роках XIX ст. О. Стороженко дав драматично-розбійницьку драму з козацького життя – «Гаркуша», що де в чому наслідувала популярну тоді італійську мелодраму Рінальдо Рінальдіні, і в той ж час Гулак-Артемовський поставив свого «Запорожця за Дунаєм». В 70-х

роках харківський поет В. Александрів інсценізував народні пісні – «За Немань іду» і «Ой не ходи, Грицю».

В Україні популярним був Карпо Соленик (1811 – 1851) – винятково інтелігентний і обдарований актор, що, на думку Шевченка, навіть перевищував Щепкіна в українських ролях. За Щепкіним та Солеником з'явилася ціла школа українських акторів на ролі коміків, між якими особливо визначався Домбровський в ролі Стецька в «Сватанні на Гончарівці», Дрейсих в ролі Шельменка, Микульський в ролі Чупруна («Москаль-чарівник»), Александрів в ролі дяка (з «Різдвяної ночі»), Молотковська в жіночих українських ролях. Все це були актори-коміки.

В Австрійській Україні на початку століття й аж до 30-х – 40-х років українських вистав зовсім не було. Лише після того, як Осип Лозинський у 1834 р. видав «Руське весілля» і цю збірку обрядових весільних пісень учні виконали як хорову дію, то це була перша спроба вивести українську мову на сцену. Між тими учнями був Рудольф Мох (1816 – 1891), який пізніше сам почав укладати українські п'єски на кшталт інтермедій і був автором дуже цікавого театрального твору «Справа в селі Клекотині». Ентузіастом українських вистав був коломийський парох Іван Озаркевич, що в травні 1848 р. поставив у Коломиї «Наталку Полтавку», переробивши її на покутський діалект під назвою «На милування нема силування» і повставлявши до неї покутських пісень. У жовтні того ж року Озаркевич повторив ту ж виставу у Львові на з'їзді руських учених. Ці вистави мали великий успіх, і під впливом їх зорганізувався гурток аматорів українського театру в Перемишлі, який протягом 1848 і 1849 років дав біля 15 вистав. У музичній частині цих вистав брав участь Михайло Вербицький. Тоді ж були українські вистави і в Тернополі, але до заснування постійного професійного театру в Австрійській Україні пройшло півтора десятка років потому. Тут Австрійська Україна знову випередила Україну Російську, в якій перший професійний український театр у нинішньому розумінні було закладено тільки в 1881 р. Але після заснування цих театрів тієї близькості й обміну акторами в такій мірі, як у першій половині XIX ст., вже не було.

Над створенням окремого українського театру, відокремленого від московського, почали працювати спочатку аматори, яких зібралося два особливо видатних кола: одне в Києві, друге – в Єлисаветграді. В Києві театральна діяльність об'єднувалася навколо двох визначних діячів мистецтва: музики Лисенка та поета Старицького, у якого виявився зовсім винятковий талант режисера і майстра сцени. Старицький, що виступав і як видатний драматург, особливу роль відігравав як режисер, що уміє не тільки надзвичайно картинно поставити театральний твір на сцені, а й приготувати його, переробивши його з повісті чи оповідання або з невдалого під оглядом театральності драматичного твору іншого письменника. Старицький був незамінним співробітником Лисенка, що пристосовував йому дуже сценічні лібретто із повістей Гоголя або творів інших письменників, як Кухаренко, твір якого Старицький із музикою Лисенка зробив сценічним і популярним. Навколо Лисенка і Старицького об'єдналися аматори українського театру, як Павло Чубинський – автор українського гімну і відомий етнограф, його

приятель О. Русов, пізніше відомий статистик. Ці обидва аматори, як і молодший від них Орест Левицький, мали прекрасні голоси, уміли співати і були талановитими аматорами-виконавцями.

Інакше справа стала в Єлисаветграді, де на чолі гуртка стояв великий театральний актор Марко Кропивницький, а його оточувала талановита родина Тобілевичів. В 1881 р. Кропивницький, граючи в театрі Ашкаренка в Кременчуці, здобув дозвіл на українські вистави і заснував для них відособлене товариство українських акторів. Це власне була історична заслуга Кропивницького, що він у той спосіб, як Лисенко музику, відокремив український театр від московського і дав йому самостійне життя. Тому Кропивницький вважається батьком українського театру.

Кропивницький зумів себе одразу оточити блискучою плеядою співробітників, між якими на першому місці стали три брати Тобілевичі: Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Саксаганський та їхня сестра Садовська-Барілотті. Їх доповнював незрівняний комік-резонер Максимович. У жіночих ролях сяяли зовсім виняткові таланти драматичної героїні Марії Заньковецької та побутовий талант Затиркевич-Карпинської. Коли ця перша плеяда відійшла від Кропивницького, він виплекав другу, з такими акторами, як Левицький, Борисоглібська, Боярська, Зарницька, Загорський, Замичковський та ін. Згодом Кропивницький зробив ще один набір акторів і виховав такі таланти, як Ліницька, Глоба, Рафальський, Гайдамака та багато інших. Зрештою, всі українські актори до революції були або учнями Кропивницького, або учнями його учнів.

Протягом чвертьстолітнього існування українського театру в межах побутовості все-таки приходили такі нові драматичні сили, як Любов Яновська, яка дала кілька цікавих і свіжих драматичних творів; у дусі й напрямі свого батька скомпонувала кілька історичних та історично-побутових драм Людмила Старицька-Черняхівська.

Зведений до меж побутового провінційного театру, український театр зі скромною обстановкою і з малим оркестром не міг собі дозволити оперні вистави, й українські співаки мусили віддавати свої сили хоч московській оперній сцені, яку вони буквально виносили на своїх плечах, хоч польській, як Мишуга або Дідур, або Лопатинська, хоч німецькій, як Менцінський або Носалевич, хоч італійській, як Крушельницька, а на Україні в трьох найбільших містах – Києві, Харкові та Одесі – існували великі постійні оперні театри. Навіть прекрасна співачка з могутнім голосом, Меланія Загорська, й та залишилася поза українським театром і тільки встигла наспівати Лисенкові музику до «Наталки Полтавки» Опанаса Марковича та серію народних пісень, що увійшли в окремий випуск Лисенка. Така співачка, як Литвиненко-Вольгемут, прийшла до української опери тільки після революції.

В Австрійській Україні реалізатором українського театру був Юліан Лаврівський, що добився від «Руської Бесіди» заснування театрального відділу, який за два роки зібрав у краї кошти, заангажував із Житомира актора О. Бачинського з дружиною, надзвичайно талановитою артисткою, і відсвяткував відкриття театру 29 березня 1864 р. З невеликою перервою цей

театр проіснував 50 років, до світової війни, і був єдиним українським театром на Австрійській Україні.

Література

1. Біленко Т. Театр корифеїв та його вплив на розвиток літератури й мистецтва: художня культура / Т. Біленко // Мистецтво в школі: музика, образотворче мистецтво, художня культура. – 2012. – № 12. – С. 11–14.
2. Веселовська Г. Кріпацький театр в Україні / Г. Веселовська // Український театр. – 1998. – № 1. – С. 21–23.
3. Гамаль Л. Історія театру: метод. реком. з курсу / Л. Гамаль. – Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – 60 с.
4. Городіна О. Розвиток драматургії і театру. Український професійний театр. Трупа корифеїв / О. Городіна // Українська мова та література. – 2010. – № 38–40. – С. 3–8.
5. Івашків В. М. Українська романтична драма 30 – 80-х років XIX ст. / В. М. Івашків. – К.: Наукова думка, 1990. – 144 с.
6. Коломієць Р. Г. Традиції, канони і новації українського театру: Початок XIX – початок XX ст. / Р. Г. Коломієц. – К.: Інтертехнологія, 2008. – Кн. 1. – 136 с.
7. Мороз Л. З. Драматургія // Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. Кн. 2.: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1996. – С. 352 – 378.
8. Новиков А. З історії українського театру корифеїв / А. Новиков // Зарубіжна література в школі. – 2010. – № 17. – С. 21–25.
9. Українська драматургія першої половини XIX ст. Маловідомі п’єси. – К.: Художня література, 1958. – 425 с.

Запитання для самопідготовки:

1. Хто був визначним українським письменником, директором театру у Полтаві на поч. XIX ст.?
2. Хто був визначним українським письменником, директором театру у Харкові на поч. XIX ст.?
3. Хто був автором твору, поширеного в репертуарі аматорського театру в Україні – «Наталки Полтавки»?
4. Хто був автором твору, поширеного в репертуарі аматорського театру в Україні – «За двома зайцями»?
5. Де відбувається становлення українського професійного театру «корифеїв»?
6. Коли відбувається становлення українського професійного театру «корифеїв»?
7. Як офіційно називався «театр корифеїв»?
8. Скільки оригінальних п’єс належить перу І. Карпенка-Карого?
9. Хто визначив місце І. Карпенка-Карого в історії українського театру?
10. У яких драматичних жанрах працював І. Карпенко-Карий?
11. На основі яких фактів написана комедія «Мартин Боруля» ?
12. Які риси притаманні героям творів І. Котляревського?

Лекція 4. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст.

На порубіжжі XIX – XX ст. українська драматургія переживала справжній розквіт, опановуючи жанрові форми, стильові ознаки, втілення всіх актуальних на той час типів художнього мислення (романтизму, натуралізму, реалізму, неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму). Зумовлений він був перебудовою українського театру, активним створенням професійних і аматорських труп, зорієнтованих на кращі взірці вітчизняного мистецтва (серед яких п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка», Т. Шевченка «Назар Стодоля», Г. Квітки-Основ'яненка «Москаль-чарівник»), пошуки нової європейської драми Г. Ібсена, Г. Гауптмана, М. Метерлінка, С. Пшибишевського, С. Виспянського, А. Чехова, Л. Андрєєва, А. Шніцлера, Г. Гофмансталя, репертуарною політикою.

Вже у діяльності трупи М. Кропивницького (1882 – 1883), особливо з оновленням її складу (1885 – 1888), побутово-етнографічний музично-видовищний театр вдається до олітературнення драматургії, зосереджуючись на художній вартісності її передусім як тексту. З появою п'єс М. Кропивницького, І. Тобілевича, М. Старицького, Олени Пчілки, Г. Цеглинського, П. Саксаганського, а також «драматургів-драморобів» все більшої ваги набуває художньо-естетична концепція драматурга, реалізована у словесному матеріалі, увиразненню якої слугували і невербальні засоби.

Історико-романтичний, мелодраматично-водевільний репертуар збагачується соціально-психологічною мотивацією художньої дії, типізацією образів. Зазнає розквіту соціально-побутова драма, комедійно викривальна спрямованість якої поєднувалась з прийомами мелодраматичної, водевільної, фарсової видовищності. Це були п'єси І. Тобілевича «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Суєта, «Хазяїн», М. Кропивницького «Дві сім'ї», «Зайдиголова», «Олеся», «Беспочвенники», Олени Пчілки «Світова річ», М. Старицького «Талан», «Не судилося» (Панське болото). Вони поєднували в собі тяжіння до романтичного пізнання, оперного апофеозу з просвітницькою декларативністю, сентиментальним забарвленням мелодраматичних ситуацій, властивим мелодрамі патетично-риторичним мовленням.

На рубежі XIX – початку XX століть в українській драматургії окреслюються тенденції художнього психологізму, які репрезентувала драматична творчість І. Франка, П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого п'єса «Украдене щастя» з І. Карпенком-Карим в ролі Миколи Задорожного.

Особливим явищем тогочасного театру були і п'єси авторів, які заявили про себе вже у прозі чи поезії, – Л. Яновської, Г. Хоткевича, С. Васильченка, Б. Грінченка, С. Черкасенка, Н. Кібальчич, Д. Марковича, А. Крушельницького, Г. Ващенка, В. Товстоноса, А. Кащенка, М. Левицького, Т. Сулими, Л. Пахаревського, В. Самійленка, А. Тесленка. Їхня тенденційність, передусім, позначилася на оновленні тематики, публіцистичності описів і ремарок, схильності до драматичних сцен (картин), дидактичній заданості структури творів, програмності реплік героїв, властивих ранньому українському модернізму, ліризації та епізації

висловлювання, інтертекстуальному насиченні тексту, схильності до іронії, пародії, гротеску, жарту.

Осучаснення драматичної колізії поєднувалося із традиційними комедійно-водевільними, фарсово-мелодраматичними сюжетними схемами та прийомами, які спрямовували дію в утопічний простір або нагадували концептуалізовану програму. Багато п'єс були позначені традиційною драматичною, комедійною модальністю з життя інтелігенції. У драмах Б. Грінченка «На новий шлях», «На громадській роботі», Л. Яновської «В передрозсвітньому тумані», М. Старицького «У темряві», «Талан», «Крест жизни», М. Кропивницького «Конон Блискавиченко», «Олеся», І. Тобілевича «Суєта», «Житейське море», А. Володського «Орися», Г. Хоткевича «Лихоліття», «Вони», В. Товстоноса «Вічна пісня», Н. Кибальчич «Катерина Чайківна», Л. Пахаревського «Нехай живе життя!» розгортається конфлікт-протистояння між інтелігентом-просвітником і громадою, внутрішня боротьба героя передається у формі самоаналізу. У цих п'єсах розгортанню конфліктів слугують пряме зіткнення позицій, супротивників, рефлексії персонажів у монологах і діалогах. Мотивація їхніх учинків набуває раціонального характеру, що пов'язується з ідеологічною програмою творів, зумовленою просвітницьким спрямуванням авторів. У п'єсах М. Старицького «Не судилось» («Панське болото»), Олени Пчілки «Світова річ» автори викривають його вади, розвінчують ілюзію щодо просвітницьких намірів псевдоінтелігента. Їх публіцистичному спрямуванню відповідала жанрова форма драматичних сцен. Характерні їх ознаки – фрагментарна будова дії, редукція подрібнених конфліктів, які набували випадкового, ситуативного характеру, відсутність центрального протистояння героїв. Характерним для них було об'єднання окремих сценок, усунення драматичності у розвитку дії. П'єси нагадували замальовки міщансько-дворянського побуту переважно з трагікомічним фіналом. Тенденції епізації драми проявилися й у відсутності динаміки драматичної дії.

У сценічній діяльності «трупи корифеїв», зокрема у творчості М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого (І. Тобілевича) більшої художньої вартісності набували текст драми та реалізована у ньому художньо-естетична концепція драматурга.

Розквіт соціально-побутової драми супроводжується оновленням тематики, тенденціями художнього психологізму, публіцистичністю описів і ремарок. Конфлікт-протистояння між інтелігентом-просвітником і громадою почасти набуває комедійного забарвлення. Поширюється жанрова форма драматичних сцен. Змінюється персонажна система, характер розвитку дії, відбувається перехід зовнішньої дії у внутрішній план свідомості героїв. Дія поетичної (ліричної) драми спрямовувалась до поетичної образності, параболічного розгортання сюжету, структуротвірної ролі умовності (казкової, онічної, візійної, феєричної, містичної).

У професійних і аматорських трупах тогочасного українського театру популяризувалася і «драморобна п'єса», серед авторів якої були актори і антрепренери А. Лісовський (драматична оперета «Хома Коваль», драми

«Дві сестри», «Безталанний»), К. Мирославський-Винників («Історичні картини», «Гайдамаки», «Козаче серце»), Л. Манько («Нещасливе кохання»), І. Тогобочний («Жидівка-вихрестка»). Попри клішованість сюжетних ситуацій, деяку примітивність, схематизм дії, перенасиченість пісенним матеріалом, ознаки «лубкового» театру, такі п'єси зберігали архетипно-фольклорні елементи національної традиції.

Багато помітних у тогочасній драматургії явищ відображали пошуки драматургів на шляху до формування «нової драми», яка характеризувалась синтетичним типом художнього мислення, коли ознаки натуралізму, романтизму, реалістично-побутової драми поєднувалися з паростками модерністського стилю (неоромантизму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму). Тенденції модернізму виявились вже в театрі корифеїв. У п'єсах М. Кропивницького «Олеся», «Дві сім'ї», «Зайдиголова», «Старі сучки й молоді парості», «Замулені джерела», «Страчена сила» наявні тенденції психологізації переживань і вчинків персонажів, посилюється роль підтексту, тяжіння до трагікомічних ситуацій, інтерпретації трагедії як комічного випадку, менш помітною стає сюжетна організація. Все більше драматурги вдавалися до фрагментарної побудови драматичних сцен (картин), характерної для модерної драми. Найвиразніше вони представлені у драматургії І. Тобілевича (Карпенка-Карого). Багато його п'єс наближаються до жанру трагіфарсу чи трагікомедії, що свідчило про ознаки «олітературення» драми в контексті трагікомедії Г. Гауптмана, А. Чехова, Л. Толстого. У творах І. Тобілевича було закладено основи «нової драми», оскільки справжнє дійство розігрується у свідомості персонажів, поряд з подією на сцені артикулюється сподівана реакція глядачів на неї.

Модернізація української драматургії позначилась і на визріванні поетичної (ліричної) драми у творчості В. Пачовського, Лесі Українки, Олександра Олеся, О. Плюща, Юрія Липи, Л. Старицької-Черняхівської, С. Черкасенка. Дія поетичної (ліричної) драми спрямовувалась до літературно-художніх явищ, передусім поетичної образності, умовності (казкової, феєричної, містичної). У драматичних поемах, фантазіях, казках поставав образ світу, витвореного мовою, її тропеїчними властивостями, стилістикою і композиційною організацією тексту.

У драматургії кінця XIX – початку XX ст. драматичні поеми, казки, фантазії, ліричні сцени, драматичні етюди здобули літературну самодостатність, право на факультативність театральної інтерпретації. Традиції побутово-реалістичного театру не відповідали природі поетичного тексту з суб'єктивною візією світу, закоріненій в креативних властивостях мовлення. Загалом поява таких гібридних форм, як «драматична поема» Лесі Українки, означала кризу традиційної драми, вимагала пошуків нових шляхів сценічної реалізації.

Драматичні поеми Лесі Українки («Кассандра», «Одержима», «На полі крові») дають неосяжні можливості виявлення риторичних стратегій тексту (слова) щодо узгодження прийомів зовнішнього ритму (структури лейтмотивів, інтонацій, тропеїчних секвенцій, кореляцій діалогічного і

монологічного мовлення, стильових, семантичних, фонічних ефектів мовлення) із зовнішнім ритмом, закодованим у архітектонічній будові.

Творчий процес, реалізований в текстах Лесі Українки, завжди був інтелектуальний, конструктивний. Неоромантизм її художнього мислення і письма з його піднесенням творчого індивідуалізму, діалектикою особистісного і надособистісного вписувався у контекст раннього українського модернізму, означеного відходом від позитивізму, спрямуванням до екзистенції художнього слова, символізації художнього бачення, крайньої суб'єктивізації, ліризації, особливої ролі мовомислення. Драматичні поеми Лесі Українки цікаві передусім як культурний простір знаків, що виявляє дискурсивність, текстологічність мислення авторки.

Двосвіття художнього бачення, реалізоване крізь драматичний символізм, проглядало і в драматичних етюдах Олександра Олеся. Характерною ознакою драматичних етюдів О. Олеся є ритмічність, що відбивається не тільки в переливах настроїв, але і в мові. Його символічні драматичні етюди – це психологічні малюнки на одну дію, сповнені таємного і незрозумілого, що таїться в глибинах підсвідомості. Ці експресивні замальовки характеризувалися поглибленим психологізмом, відтворенням межових станів – самотності, божевілля, натхнення, жаху, що виявило загадкові екзистенційні стани душі, фатальні прояви долі.

Наснажена модерністськими тенденціями українська драма доби порубіжжя включалась у діалог з традицією (переважно шляхом стилізації, імітації або містифікації жанрових прототипів, сталих ознак поетики). Це допомагало драматургам підкреслити перервність традиції, діалог або полеміку з нею.

Художня зрілість української драматургії кінця XIX – початку XX ст. виявлена у вписуваності всіх притаманних їй тенденцій модернізації у парадигму загальнолітературних змін доби. Найхарактерніші з них: руйнування цілісності драматичної дії й колізії, перетворення суб'єкта на об'єкт впливу стихії життя, поетизація драматичного висловлювання, переваги риторичних стратегій над принципами розвитку дії, помітне впровадження авторського, зокрема іронічно-пародійного дискурсу, символізація художньої образності, поява візійної драми тощо. Помітна артикуляція авторського голосу на усіх рівнях текстової структури не виключаючи орієнтацію драматургів на яскраву сценічність, завдяки чому зберігались пріоритети мелодраматично-водевільної, фарсової основи п'єси.

Розвиток українського театру кінця XIX – початку XX століття йде під гаслом розриву путів провінційної побутовоі обмеженості, засвоєння досягнень модерної театральної творчості. Перша почала серйозно й систематично працвати над цим Марія Старицька (1865 – 1930) – старша дочка Михайла Старицького – солідною підготовчою працею. Ще за життя Лисенка вона організувала при його музичній школі драматичні класи, в яких дуже продумано намагалася дати учням все те, чого бракувало акторам українського театру, обмеженим провінційною побутовщиною. Після смерті Лисенка Старицька перебрала на себе ведення школи, розширила драматичні

класи, і з її школи вийшов гурток молодих театральних діячів, що під проводом Л. Курбаса заклали «Молодий театр», який відіграв помітну роль у театрі під час революції.

Далі пробувала зрушити український театр із побутового репертуару молодша генерація драматургів, зокрема: Леся Українка зі своїми рафінованими, іноді філософічно заглибленими драматичними сценами; В. Винниченко; О. Олесь зі своїми поетичними, хоча й манеризовано-декадентськими драматичними етюдами. Твори жодного з них не могли увійти до театрального репертуару, вони були не під силу для виконання українським побутовим акторам. Тому й увійшли в репертуар деякі драматичні твори С. Черкасенка (1876 – 1940).

Нарешті, зсувові з побутового репертуару намагалися зарадити й перекладачі класичних творів світової драматургії: М. Старицький ще в 70-х роках XIX ст. переклав Шекспірового «Гамлета». Два десятки років пізніше П. Куліш зробив переклади близько десятка популярніших трагедій і комедій Шекспіра; Грінченко і Стешенко лишили переклади трагедій Шіллера, Самійленко – прекрасний віршований переклад Мольєрового «Тартюфа» та «Шлюба з примусу». Саксаганський у Києві ставив, і дуже вдало, «Розбійників» Шіллера в перекладі Черняхівського, і не так вдало – «Уріеля Акосту» Гуцкова в перекладі Лопатинського; галицький театр виставляв Кальдерона «Війт Заламейський» у перекладі Франка; Загаров виставляв «Мірандоліну» Гольдоні в перекладі Грінченка; нарешті, М. Рильський зробив переклади, виконані прекрасним віршем, трагедій Корнеля, Расіна і «Мізантропа» Мольєра.

Постійно цікавився проблемами драми як літературного роду, шляхами її розвитку в європейських літературах Іван Франко. Йому належить чимало теоретичних та історико-літературних розвідок про українську драматургію і театральне мистецтво. Прагнучи збагатити репертуар національного театру, він у 70 – 90-х роках створив низку драм з сучасного життя («Украдене щастя», «Учитель», «Майстер Чирняк»), романтичні драматичні поеми з часів Київської Русі («Сон князя Святослава») та опришківських змагань у XVIII ст., («Кам'яна душа»), драматичний етюд для дітей («Суд святого Николая»). У драматичних творах Франко намагався порушувати ті проблеми, які хвилювали сучасників. Драма Франка мала значну сценічну історію – від перших вистав у львівському театрі «Руської бесіди» (1893), на сцені українського театру корифеїв (кінець XIX ст.), у київському театрі Миколи Садовського (1911 – 1912) до блискучої сценічної інтерпретації п'єси в Київському театрі ім. Івана Франка, де виступали Наталя Ужвій (Анна), Амвросій Бучма (Микола), Віктор Добровольський (Михайло).

Лесь Курбас ще на початку революції дуже цікаво виставляв із «Молодим театром» Софоклового «Едипа-царя», Вороний намагався поставити «Лукрецію Борджіа» Гюго, але цього йому так і не судилося здійснити.

Література

1. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр / М. Вороний // Вороний М. Твори. – К.: Дніпро, 1989. – 687с.

2. Гринишина М. С. Театральна культура рубежу XIX – XX століть: Реалізм. Дискурс / М. С. Гринишина. – К.: Фенікс, 2013. – 344 с.

3. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. / Н. П. Малютіна. – К.: Академвидав, 2010. – 256 с.

4. Новиков А. Українська драматургія й театр. Від найдавніших часів до початку XX ст. / А. Новиков / Х.: САГА, 2011. – 408 с.

5. Свербілова Т. Від модернізму до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина; за заг. ред. Л. Скорини; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Черкаси, 2009. – 598 с.

6. Хропко П. П. Українська драматургія першої половини XIX ст. / П. П. Хропко. – К.: Наук. думка, 1988. – 375 с.

7. Шубравський В. Українська драматургія першої половини XIX ст. / В. Шубравський // Українська драматургія першої половини XIX ст. – К., 1958. – С. 8.

Запитання для самопідготовки:

1. Хто був визначним українським режисером (“Молодий театр”, “Березіль”) першої третини XX ст.?
2. Коли було створено перший державний театр в Україні?
3. Хто є одним з найвідоміших сучасних експериментаторів у вітчизняному театральному мистецтві?
4. В чому проявилась художня зрілість української драматургії кінця XIX – початку XX ст.?
5. Хто постійно цікавився проблемами драми як літературного роду?
6. Що було характерною ознакою драматичних етюдів О. Олеся?
7. В чому позначилась модернізація української драматургії?

Лекція 5. Новаторські тенденції в українському театральному мистецтві початку XX ст. Шлях «Березоля».

Театр – це відображення життя народу, а воно завжди розвивається бурхливо і динамічно, а в Україні особливо. Непоправної втрати зазнали театр й драматургія через численні заборони на імена і твори, фізичне знищення митців. Адже з літературного і культурного простору повністю або майже повністю й надовго було викреслено імена В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської, М. Ірчана, І. Дністровського, М. Куліша, а також Леся Курбаса.

Початок XX ст. ознаменував собою початок бурхливого творчого злету драматургії та театру у світі та в Україні зокрема. Новий зміст творів гармоніював із широким використанням традицій національної й світової літератури.

1918 рік був роком піднесення театрального життя й формування нового українського театру. Яскравим свідченням опіки держави справами національного театру стала урядова Постанова «Про допомогу українським театрам», яка була опублікована в офіційному «Державному Віснику» 22 червня 1918 р.

У сезоні 1918 – 1919 рр. у Києві існував Український Національний театр, який за Гетьманату отримав державного статусу і містився у Троїцькому Народному домі. Керівництво театром здійснював метр національного мистецтва М. Саксаганський, а серед його акторів були знамениті М. Заньковецька та Л. Ліницька.

Театр П. Саксаганського вів насичену творчу діяльність і мав виразно національний характер. В його репертуарі чільне місце зайняли твори М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, Л. Черняхівської.

За Гетьманату 1918 р. У Києві було засновано й Державний Драматичний театр на чолі з режисерами Б. Кривеньким та О. Загаровим. Серед акторів були Г. Борисоглібська, І. Замичковський, Ф. Левицький та ін.

Крім столиці театральне життя відроджувалося й у провінції, причому не лише на рівні професійних колективів, але й самодіяльних колективів. Період Гетьманату П. Скоропадського відзначений в історії української культури грандіозними здобутками, у тому числі й у становленні національного театрального мистецтва. У 1918 р. в країні було створено десятки аматорських драматичних театрів та молодіжних колективів. Утверджувалася українська театральна критика.

Новий період в історії національного театру розпочався в 1918 р., коли у Києві утворилися Державний драматичний театр і «Молодий театр» (з 1922 року – сучасний український театр «Березіль») Леся Курбаса та Гната Юри. На театральній сцені з'явилася ціла плеяда талановитих акторів – А. Бучма, М. Крушельницька, Є. Добровольська, О. Сердюк, Н. Ужвій, Ю. Шумський та багато інших. Державний драматичний театр продовжував традиції реалістично-психологічної школи. Натомість Молодий театр обстоював позиції авангардизму. З утворенням театру «Березіль» його сцена стала своєрідним експериментальним майданчиком. Не випадково макети

театрального об'єднання «Березіль» отримали золоту медаль на Всесвітній театральній виставці у Парижі в 1925 р. Тут були вперше поставлені п'єси видатних українських письменників і драматургів М. Куліша («Народний Малахій», «Мина Мазайло») та В. Винниченко («Базар», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь»). Завдяки генію Л. Курбаса, який поєднав у собі таланти актора, драматурга і перекладача світової літератури, були по-новому осмислені на українській сцені твори В. Шекспіра, Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Ф. Шиллера і Ж. Б. Мольєра, здійснені постановки невідомих до цього українському глядачу п'єс європейських драматургів.

Лесь Курбас – український митець, актор, теоретик театру, драматург, публіцист, перекладач, народний артист Республіки (1925). Театром пошуків нових форм втілення сучасної та класичної драматургії став «Молодий театр», який з'явився влітку 1917 року.

Лесь Курбас був засновником спочатку політичного (1922 – 1926), а потім і філософського (1926 – 1933) театру в Україні. У виставах свого філософського театру «Березіль» (Харків) Курбас малює всесвіт, де головним стає особлива довіра до життя людини у всіх його суперечностях.

Назва театру походить від назви першого весняного місяця – березня. Датою народження театру прийнято вважати 31 березня 1922 року. Першу виставу «Березілю» було представлено 7 листопада того ж року. Вона називалася «Жовтень». Працював як державний театр з 1922 до 1926 рр. У Києві, а з 1926 до 1933 рр. – у Харкові (тодішній столиці радянської України). Період життя та становлення театру у Києві вважають його «політичним» періодом, а харківський період – філософським.

Лесь Курбас і «березільці» знайшли свого драматурга, п'єси якого були співзвучні їх естетичним засадам. Таким драматургом став Микола Гурович Куліш. Творча співпраця тривала і в Харкові.

П'єси М. Куліша «Народний Малахій», «Мина Мазайло», нажаль, не знайшли розуміння у критики. Проти Леся Курбаса були висунуті звинувачення в «похмурості», викривленні оптимістичної радянської дійсності.

Багато чого з творчих пошуків Курбаса не розумілося широкими верствами глядачів. Це стосується і його вистави «Маклена Граса», яка відрізняється справжньою філософською глибиною. Але незважаючи на несприятливу для творчості атмосферу нерозуміння, недоброзичливості, Лесь Курбас не занепадав духом, він до останньої можливості вів боротьбу з поширеними у той час тенденціями спрощенства, вульгаризації мистецтва.

У своєму «Мистецькому маніфесті» («Робітнича газета», 23 вересня 1917) Курбас оголосив, що «Молодий театр» піде тою самою власною українською дорогою, що нею пішла вже українська література, – це одкидання провінційної залежности від російських стилів і прямий поворот до Европи і до самих себе. В другому своєму теоретичному документі, «Театральні листи» («Літературно-критичний альманах», Київ, 1918, ч. 1) Курбас, що був тоді під впливом філософії Анрі Берґсона, виступає протии монополії побутово-реалістичного театру за театр європейський, театр нових

стилів, у яких розкривалися б не мертва кора дійсности, а вітальні тайни краси. Він називає реалізм найбільш антимистецьким виразом нашого часу.

Категорія «тривання» А. Берґсона утвердила в Курбасовому розумінні творчості особливу вагу індивідуального, інтуїтивного, ідеального, що тісно пов'язано з категоріями часу та простору. У виставі час був формулою розгортання простору, а простір – засобом акцентування часових змін.

Другим великим етапом Курбаса була організація (січень 1922) мистецького об'єднання «Березіль» як своєрідного творчого, виховного, дослідно-експериментального і культурно-громадського центру культурного руху 20-х років з прямим завданням якнайскоріше здобути Україні мистецьку суверенність нарівні з європейськими націями. За чотири роки (до переїзду в Харків 1926) Курбасів «Березіль» став взірцем українського експресіоністичного театру, класичність якого і для Європи визнав сам творець експресіоністичної драми Ґеорґ Кайзер.

Заключним для експериментального і перехідним до національно-синтетичного періоду «Березоля» були друга Курбасова режисерська редакція – постава «Макбета» (7 квітня 1924) і «Золоте черево» (1926) Кромелінка.

Курбас організував у «Березолі» чотири театральні студії; окрема студія підготувала пересувний театр для села (влада не дала грошей на його функціонування); «Березіль» був єдиний тоді в СРСР театр, що мав окрему клітину для підготовки режисерів; працювала малярсько-сценічна студія, з якої вийшов незрівнянний Анатолій Петрицький і Вадим Мелер та його школа; утворено перший в Україні театральний музей; видавався власний журнал «Барикади театру» (вийшло кілька чисел в 1923 році); працювала при театрі драматургічна студія; вироблялась власна театральна термінологія та український театральний словник (передано цю працю для продовження Академії Наук). Вся сценічна, педагогічна й організаційна робота Курбаса увінчувалась також власною методологією і теорією, бо Курбас мав філософічне спрямування у всій своїй праці драматурга, педагога, теоретика.

У час свого розквіту театр «Березіль» налічував 6 акторських студій (три у Києві та по одній у Білій Церкві, Умані та Одесі), близько 400 акторів і співробітників, режисерську лабораторію (режлаб), музей театру (нині Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва України у Києві) та десять комітетів, у тому числі й так званий «психологічно-технічний» комітет, який застосовував методи прикладної психології для розробки нових методів навчання акторів та режисерів.

Кожна майстерня, крім постійного репертуару, мала своє особливе завдання і займалася пошуковою роботою в різних галузях театрального мистецтва. У театрі діяв мюзик-хол (спектаклі «Шпана», «Алло на хвилі 477», «Чотири Чемберлени»), агітпроп. Було підготовлено серію «Костюмовані історії» (спектаклі «Жакерія», «Сава Чалий», «Король бавиться», «Змова Фієско»). Театр також видавав журнал «Барикади театру». «Березіль» був сміливим і міцним експериментальним майданчиком, на якому променіли молоді таланти – Амвросій Бучма, Мар'ян

Крушельницький, Наталія Ужвій, Йосип Гірняк, Валентина Чистякова, Олександр Сердюк, Данило Антонович, Федір Радчук та інші.

Художнє керівництво «Березолю» проголосило боротьбу проти теорії «мистецтва для мистецтва», розважальності, рутини й штампу в театрі. «Березіль» зосередив творчі зусилля на пошуку нових сценічних засобів. На відміну від «реалістичного» театру (ідеї якого сповідував Гнат Юра), Курбас еволюціонує у бік авангардизму, експресіоністичності, конструктивізму та необарокового символізму. Він робить наголос на використанні простих декорацій, на ощадливості в коштах, ерудиції акторів та поміркованій прозорій мізансцені, до якої долучає фотографію, кіно та музику. Він уникає вторинності і не бажає звертатися до російських переспівів західної культури.

З 1926 по 1936 роки «Березіль» переживає новий період так званого національного синтезу з необароковою домінантою. Яскравими прикладами такого нового спрямування були дві вистави за творами Куліша – «Народний Малахій» (1928) та «Мина Мазайло» (1929), які стали причиною для всеукраїнської літературної дискусії.

У 1933 році після арешту Леся Курбаса театр було закрито, а акторський колектив долучився до трупи Харківського українського драматичного театру ім. Т. Шевченка (зараз Харківський державний академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка), керівником якого став М. Крушельницький.

Величезна генерація талановитих акторів та режисерів була вихована театром «Березіль»: М. Крушельницький, Й. Гірняк, Н. Ужвій, А. Бучма, І. Мар'яненко, В. Чистякова, І. Стешенко, Н. Титаренко, С. Шагайда, Л. Гаккебуш, В. Василько, О. Сердюк, Д. Мілютенко, Д. Антонович, Г. Бабіївна, О. Добровольська, Г. Ігнатович. Окрім Курбаса, постановки здійснювали Януарій Бортник, Фавст Лопатинський, Борис Тягно, Володимир Скляренко, Борис Балабан.

По суті, засобами театральної мови і театрального простору Лесь Курбас трансформував античну драму в множинність естетичних і художніх змістів. Він увів у сценічну версію «культурні цитати», додаткові «джерела». Рольова полісемія Хору, «культурні цитати» з сучасності, з інших підвидів мистецтва (скульптурно організовані пластичні побудови; архітектура як суб'єкт діалогу тощо) посилювали рух змістів, робили їх особливо чутливими до безмежного, «відкріпляли» самий театральний простір вистави від «вузьких» інтерпретацій.

Л. Курбас надавав величезної уваги професійному формуванню особистості акторів і режисерів. Для цього він склав систему навчання акторів, основану на культурі мови й жеста, встановлюючи правила стилю, форми, точності експресії, ясності кожного руху тіла, потенційної важливості пауз серед речення, динаміки мотивованих ситуацією контрастів, обов'язкового вживання технічних прийомів. Л. Курбас вимагав від кожного актора зусилля концентрації, щоб він захоплювався загальною ідеєю вистави, збагнув внутрішні чинники дії та глибокі переживання дійових осіб.

Другим блискучим внеском Леся Курбаса в практику і теорію європейського авангарду був принципово новий тип використання кіно. Він будує виставу за принципом кіномонтажу, використовуючи естетику експресіонізму німого кіно. Монтаж, світло, в особливий спосіб подане, використання «напливів», «крупних планів», нарешті, музика як низка монтажних фрагментів, на котрі накладалися конкретні функціональні шуми.

Лесь Курбас досяг рідкісної невимушеності та розкутості режисерського «письма». Правда характерів поєднувалася з гіперболічним акцентуванням спотвореності життя; гротеск – з іронією, витончена поетичність межувала тут із натуралістичною правдоподібністю, реальність події – з майже символічною окресленістю історичної перспективи доль. Це був фантастичний реалізм, що перегукувався з основами гоголівської поетики та елементами барокового химерного українського роману, який у ХХ ст. згорнув свою традицію.

Але, не зважаючи на свій мистецький престиж, «Березіль» і його керівник Лесь Курбас були політично приречені, бо їхнє мистецтво було непотрібне, а то й незрозуміле керівним верхам. Митцям «Березолю» довелося пережити тяжкі хвилини на сесії художньо-політичної наради, що відбулася в Харкові у вересні 1930 року. Різка критика «Березоля» оберталася довкола одного дразливого питання: про брак визначеної політичної настанови й відсутність п’єс, які відбивають класову боротьбу, показуючи позитивні наслідки соціалістичного життя.

Політична компанія проти Курбаса наростала й скінчилася його вигнанням в кінці 1933 року з «Березоля», а згодом арештом й засланням до концентраційних таборів…

З творчого об’єднання «Березіль» бере початок театральна бібліотека, театральний музей і перший театральний журнал. До експериментальних пошуків Л. Курбаса, який був репресований у часи сталінізму, і досі звертаються сучасні митці. В наш час у Києві проходить міжнародний театральний фестиваль «Художній Березіль», присвячений пам’яті Л. Курбаса.

Література

1. Бондарева О. Українська драма “нової хвилі” як постмодерний феномен / О. Бондарева // Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. Вип. 3. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – 2002. – С. 95–100.

2. Бондарчук С. Г. Молодий театр / С. Г. Бондарчук // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – 320 с.

3. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Г. І. Веселовська. – К. : Фенікс, 2010. – 368 с.

4. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: (Проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька. – Л.: Ін-т народознавства НАН України, 1995. – 150 с.

5. Єрмакова Н. П. Березільська культура: історія, досвід / Н. П. Єрмакова. – К. : Фенікс, 2012. – 512 с.

6. Івашків В. М. Українська романтична драма 30 – 80-х років XIX ст. / В. М. Івашків. – К.: Наукова думка, 1990. – 144 с.

7. Кисіль О. Новий український театр / О. Кисіль // Життя і революція. 1925. – №4. – С. 40–44.

8. Шерех Ю. Лесь Курбас у Харкові / Ю. Шерех // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 49.

Запитання для самоперевірки:

1. Яким був театр доби класичного авангарду в Україні?
2. В чому полягала особливість творчості Леся Курбаса?
3. Якою була театральна справа в Україні під час влади українських урядів 1917 – 1921 рр. ?
4. Що таке “Розстріляне відродження”? Його доля і спадщина.
5. Що було заключним для експериментального і перехідним до національно-синтетичного періоду «Березоля»?
6. Коли розпочинає свій перший театральний харківський сезон «Березіль»?
7. З творчістю кого пов’язана кульмінація здобутків Леся Курбаса?

Лекція 6. Театральне мистецтво в сучасній Україні

За роки незалежності в Україні з'явилося багато нових театрів, зростає інтерес до народного та вуличного театру. Українське театральне мистецтво дедалі активніше інтегрується в європейський культурний простір. Світове визнання здобув театральний режисер Роман Віктюк, творчість якого стала вагомим внеском у світову театральну естетику кінця XX ст. Відомий далеко за межами України й інший український режисер – А. Жолдак.

Зараз в Україні щорічно відбувається низка міжнародних театральних фестивалів, які підтвердили свій авторитет у Європі: «Київ травневий» у Києві, «Золотий Лев» у Львові, «Тернопільські театральні вечори», «Дебют» у Тернополі, «Херсонеські ігри» у Севастополі, «Мельпомена Таврії» у Херсоні,«Різдвяна містерія» в Луцьку, «Інтерлялька» в Ужгороді.

Протягом останнього десятиріччя умови творчої свободи значно розширили стильові та тематичні межі в театральному мистецтві. Йшли інтенсивні пошуки найефективніших організаційно-творчих і економічних структур, утверджувалася творча самостійність художніх колективів. У 1992 р. в Україні було понад 120 театрів-студій з професійним та напівпрофесійним творчим складом. Однак ринкові відносини підкосили чимало з них, насамперед тих, що не спромоглися виробити власних чітких художніх принципів і не витримали конкуренції. Показовим є приклад київських незалежних театрів, які протягом 1992-1994 рр. майже всі або припинили існування, або з власної волі перейшли в комунальне підпорядкування.

Внаслідок надання бюджетного статусу низці нововиниклих театрів у 1990-і рр. помітно розширилася мережа державних театрів. Нині в Україні діють 99 державних театрів, серед яких драматичні, музично-драматичні, музичні театри юного глядача, театри ляльок. Чимало нових вистав державних театральних колективів були помітними мистецькими подіями, зокрема, прем'єри 1994 р. «Талан» М. Старицького в Національному драматичному театрі ім. І. Франка, «Ісус, син Бога живого» В. Босовича у Львівському академічному театрі ім. М. Заньковецької, «Сад Гетсиманський» І. Багряного в Івано-Франківському музично-драматичному театрі, «Марія Тюдор» за В. Гюго в Житомирському театрі ім. І. Кочерги, «Біла троянда» Б. Юнгера в Черкаському театрі ім. Т. Шевченка, «За двома зайцями» М. Старицького в Коломийському театрі та ін. Лише у 1996 р. в театрах країни відбулося кілька прем'єр: на малій сцені «Березіль» Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка – «Три сестри» А. Чехова, у донецькому ім. Артема – «Учитель танців» Лопе де Вега, у львівському «Гаудеамусі» – «Слово на захист президента» О. Столярова, в одеському ім. В. Василька – «Чорна смерть в очах твоїх» за п'єсою «Циганка Аза» М. Старицького, в одеському ТЮГу – «Острів скарбів» Р. Стівенсона.

Найпомітнішою подією 1996 р., на думку театральних критиків, стали вистави Національного академічного театру ім. І. Франка: «Мерлін, або Спустошена країна» як приклад дуже несуєтного й вимогливого погляду на сучасний світ; «Швейк» за Я. Гашеком як факт становлення комерційного

театру в Україні; а також вистава Львівського молодіжного театру ім. Леся Курбаса «Апокрифи» за драматичними поемами Лесі Українки як приклад нової моделі, де синтезовано зразкові класичні форми театру з авангардною інтонацією.

Позитивною тенденцією сучасного театрального життя України стала поява низки цікавих молодіжних вистав: «Игры на заднем дворе» Національного академічного театру російської драми ім. Лесі Українки, «Сон літньої ночі» Чернігівського облмуздрамтеатру, «Урок» Сіверськодонецького міського драмтеатру, «Марні зусилля кохання» Миколаївського українського муздрамтеатру, «Фея гіркого мигдалю» Донецького українського муздрамтеатру. На театральних підмостках з'явилася ціла плеяда молодих талановитих акторів: А. Мухарський, А. Романій, М. Кришталь (Донецьк), Нателла Абелєва (Чернігів), В. Пшеничний та Анжеліка Горб (Київський ТЮГ). Заявили про себе й молоді режисери: Д. Богомазов, Д. Лазорко та Є. Курман (Київ), О. Александров (Сіверськодонецьк), а також драматурги: Н. Ворожбит, Н. Нездана, С. Щученко, М. Курочкін.

Традиційними в Україні стали театральні фестивалі. У 1993 р. в Україні відбулися: Міжнародний фестиваль «Березіль-93» у Харкові, «Дні Чехова» в Ялті, «Херсонеські ігри – 93» у Севастополі, «Різдвяна містерія» у Луцьку, «Прем'єри сезону» в Києві, Всеукраїнські фестивалі театрів для дітей та юнацтва: «Створимо казку» в Дніпропетровську та пам'яті В. С. Василька в Одесі.

Популярністю користується Міждержавний фестиваль театрального мистецтва «Слов'янські театральні зустрічі». Проблеми активної інтеграції до європейського театрального простору у власному, окремо взятому просторі намагається розв'язати Міжнародний театральний фестиваль «Мистецьке Березілля». Професіоналів кращих творчих колективів зазвичай збирають Міжнародний фестиваль «Зірки світового балету», Міжнародний конкурс артистів балету ім. С. Лифаря, Міжнародний театральний фестиваль «Золотий Лев». Тридцять років поспіль на Кіровоградщині, батьківщині театру корифеїв, провадиться велелюдне театральне свято «Вересневі самоцвіти».

Славою театральних користуються Харків, Львів, Дніпропетровськ, Чернівці, Запоріжжя, Одеса й Чернігів. «Театральною столицею» по праву вважається Київ. У 1990-і рр. в системі Головного управління культури міста працювало 18 театрів міського та 4 районного підпорядкування, театрально-ґастрольне підприємство «Театральна агенція», Центр сучасної експериментальної драматургії. Найбільше прем'єр відбувалось у Молодіжному театрі, Театрі юного глядача, Театральному осередку «Бенефіс», Театрі драми та комедії.

Явищем театрального життя стали нові вистави у Молодому театрі – «Синій автомобіль» Я. Стельмаха, Театрі драми та комедії – «Рогоносець» Ф. Крамелінка та «Ты, которого любит душа моя» Н. Птушкіної, Театрі маріонеток – «Золоте курча» В. Орлова, Театрі оперети «Поргі і Бесс»

Дж. Гершвіна, Експериментальному театрі – «Голомоза співачка» Е. Йонеско.

За творами українських авторів здійснено постановки у Театрі юного глядача – «Ніч на полонині» О. Олеся, у Театральному осередку «Бенефіс» – «Лісова пісня» Лесі Українки, у Молодому театрі – «Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка та ін. Популярністю у глядачів користувалися вистави за творами сучасних українських авторів – «Синій автомобіль» Я. Стельмаха та «Віват, карнавал!» О. Вратарьова в Молодому театрі-студії, «Повчання і пророцтва І. Шведова» – у Театрі історичного портрета.

Активним було в 1990-і рр. театральне життя Львова. Серед його високопрофесійних колективів помітно виділялася Львівська опера, яка в 2000 р. Відзначила свій віковий ювілей. У його репертуарі – 30 оперних і балетних спектаклів. Це опери «Богема», «Сільська честь», «Украдене щастя», «Богдан Хмельницький», «Тарас Бульба», низка балетних постановок.

Театри існують поки що переважно за рахунок державного бюджету, який є нині вкрай недостатнім. Багато театрів України погано оснащені з технічного боку. Окремі театри закриті, інші – от-от припинять діяльність. У низці регіонів, попри наявність подвійного підпорядкування, кадрові питання вирішувалися без узгодження з галузевими управліннями Міністерства культури та мистецтв, що призвело до цілого ряду недоречностей, а то й конфліктних ситуацій. Необхідні структурні зміни на місцях подекуди провадилися поспішно, без урахування думки фахівців.

Поступово в нових умовах в сфері театрального мистецтва стали з'являтися меценати та спонсори. У 2000 р. у Національного академічного драматичного театру ім. І. Франка з'явився Генеральний спонсор – банк «Аваль». Банк зобов'язався щоквартально виділяти кошти для оновлення репертуару театру на основі спонсорської допомоги (100 тис. гривень щороку). У рамках співробітництва «Аваль» брав участь в інвестуванні культурних проектів, установив три іменні стипендії для ветеранів театру, завершив будівництво малої сцени. Були бажаючі вкладати гроші в Національну оперу України, телеканал «Культура», однак гальмувала справу законодавча база – брак законів про гастрольну діяльність, про неприбуткові організації, про меценатство та культуру.

Попри великі економічні труднощі, театр в Україні користується сьогодні великою популярністю у публіки. На приблизно 40 тис. щорічних виставах буває близько 20 млн. глядачів. Улюбленими акторами залишаються А. Роговцева, Ф. Стригун, Б. Бенюк, І. Гаврилюк, О. Задніпровський, О. Сердюк, А. Хостікоєв та ін.

Розвиток театрального мистецтва 1990-х рр. був пов'язаний із новаторською діяльністю таких режисерів, як І. Борис, Р. Віктюк, який своєю творчістю здобув світове визнання й славу, С. Данченко, А. Бабенко, Е. Митницький, М. Резнікович, І. Молостова, М. Равицький, С. Мойсеєв, В. Петров, Б. Шарварко, М. Яремків, В. Кучинський, А. Жолдак та ін.

Найгострішою серед проблем сучасного українського театрального мистецтва є зниження престижності акторської професії як такої через низьку заробітну плату, соціальну незахищеність та побутову невлаштованість, що негативно позначається на якісному складі творчих колективів. Нині середній вік театральних труп України перевищує всі світові нормативи. А в деяких областях країни трупи театрів останніми роками зовсім не поповнюються молоддю.

Про кризову ситуацію з творчою молоддю в українських театрах свідчить і її висока кадрова плинність. За 1997-1999 рр. в театри прийшло 20% молоді (від загальної кількості творчих працівників), за той же час 15% покинуло театри. Знижується якісний склад молодого театрального поповнення. Попри регулярність випусків молодих акторів, лише п'ята частина молоді має вищу спеціальну освіту, інші – випускники театрального училища, різних студій при музичних училищах, училищах мистецтв та учасники художньої самодіяльності.

Гострою залишається проблема молодої режисури. Останнім часом різко знизилася кількість молодих режисерів, які закріплюються на посадах чергових. При цьому штат режисури у багатьох театрах тривалий час залишається неукомплектованим, а середній вік «штатної» української режисури становить 55 років. Повільно впроваджуються контрактні умови праці. В середньому по Україні близько 80% акторів перебувають у штаті й лише 15% – на контракті чи інших умовах оплати праці.

Зважаючи на ці проблеми, в державі здійснюється низка заходів, спрямованих на вихід театральної справи зі скрутного становища. Зокрема, забезпечується перехід театральних організацій на господарювання в нових умовах, розширюється їхня творча та фінансово-економічна самостійність, стимулюється пошук позабюджетних форм фінансування, вдосконалюється система формування творчих колективів тощо. Водночас шляхом здійснення цільових державних замовлень, підтримки окремих мистецьких проектів цілеспрямовано здійснюються заходи щодо підвищення професійної майстерності, формування репертуару творчих колективів задля повного репрезентування в ньому вершинних надбань світової та національної культур, кращих творів сучасних авторів, інтеграції у світовий культурний простір. З 2000 р. оголошено дворічний Всеукраїнський огляд роботи театрів із творчою молоддю. На базі малої сцени Київського молодого театру створено Центр молодої української драматургії.

Література

1. Бондарева О. Проблеми художньої динаміки сучасної української драматургії / О. Бондарева // Вісник Харківськ. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – № 60. Серія ФІЛОЛОГІЯ. – Вип. 39 "Харківська філологічна школа і сучасність". – Харків, 2004. – С. 169–174.

2. Бондарева О. Сучасна українська драматургія – "діагностична модель" суспільства / О. Бондарева // Південний архів. Філологічні науки:

Збірник наукових праць. Випуск XXIX. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2005. – С. 13–18.

3. Гамаль Л. Історія театру: метод. реком. з курсу / Л. Гамаль. – Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – 60 с.

4. Колтанівський Є. Сучасний український театр / Є. Колтанівський // Хроніка 2000. – 2003. – Вип. 55–56. – С. 613 – 623.

5. Мірошниченко Н. Передвісник переходу: українська драматургія 80-х років XX століття в контексті розвитку діалогічної моделі «автор–театр» / Надія Мірошниченко // Художня культура. Актуальні проблеми : науковий вісник. – К. : Видавничий дім А+С, 2005. – Вип. 2. – С. 147–166.

6. Сучасна українська драматургія: альманах / редкол.: В. Фольварочний. – Вип. 4. – К. : Фенікс, 2007. – 344 с.

7. У пошуках театру : Антологія молодої драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – 546 с.

Запитання для самопідготовки:

1. Що представляє постмодернізм у світовому та вітчизняному театральному мистецтві?
2. В чому полягають театральні експерименти Б. Жолдака?
3. 3. Які перспективи майбутнього розвитку українського театру?
4. З новаторською діяльністю яких режисерів пов’язаний розвиток театрального мистецтва 1990-х рр.?
5. Творчість якого театрального режисера стала вагомим внеском у світову театральну естетику кінця XX ст.?
6. Назвіть щорічні міжнародні театральні фестивалі, які підтвердили свій авторитет у Європі.
7. Назвіть відомого далеко за межами України театрального режисера.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрущук Т. Шлях театру до незалежности / Т. Андрущук // Сучасність. – 1997. – №12. – С. 151–153.

2. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619 – 1919 / Д. Антонович. – Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925. – 272 с.

3. Бальме К. Вступ до театрознавства: / К. Бальме; [пер. на укр. В. Кам'янець; наук. ред. Б. Козак; літ. ред. І. Пачковська]. – Львів: ВНТЛ-Класика, 2008. – 270 с.

4. Барабан Л. П'єси Миколи Куліша за рубежем / Л. Барабан // Слово і час. – 1992. – №12. – С. 25–28.

5. Білан Т. Театральне мистецтво в контексті художньо-мистецького знання / Т. Білан // Молодь і ринок. – 2012. – № 8 (91). – С. 106–110.

6. Біленко Т. Театр корифеїв та його вплив на розвиток літератури й мистецтва: художня культура / Т. Біленко // Мистецтво в школі: музика, образотворче мистецтво, художня культура. – 2012. – № 12. – С. 11–14.

7. Білецький О. І. Зародження драматичної літератури на Україні / О. І. Білецький // Зібрання праць: У 5 т. – Т. І. – К.: Наук. думка, 1965. – 478 с.

8. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: Поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія / О. Бондарева. – К.: Четверта хвиля, 2006. – 512 с.

9. Бондарева О. Українська драма "нової хвилі" як постмодерний феномен / О. Бондарева // Літературознавчі студії: Збірник наукових праць. Вип. 3. – К.: Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – 2002. – С. 95–100.

10. Бондарева О. Проблеми художньої динаміки сучасної української драматургії / О. Бондарева // Вісник Харківськ. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – № 60. Серія ФІЛОЛОГІЯ. – Вип. 39 "Харківська філологічна школа і сучасність". – Харків, 2004. – С. 169–174.

11. Бондарева О. Символізація сценічного простору в п'єсах сучасних українських драматургів / О. Бондарева // Литература в контексте культуры. Зб. наук. пр. – Вип. 11. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. ун-ту, 2003. – С. 117–124.

12. Бондарева О. Неоміфологічні моделі світу в українській драматургії "нової хвилі" / О. Бондарева // Літературознавчі студії. – Вип. 10. – К.: ВПЦ "Київський національний університет імені Тараса Шевченка", 2004. – С.46–51.

13. Бондарева О. Сучасна українська драматургія – "діагностична модель" суспільства / О. Бондарева // Південний архів. Філологічні науки: Збірник наукових праць. Випуск XXIX. – Херсон: Видавництво ХДУ, 2005. – С. 13–18.

14. Бондарчук С. Г. Молодий театр / С. Г. Бондарчук // Молодий театр: Генеза. Завдання. Шляхи. – К.: Мистецтво, 1991. – 320 с.

15. Брюховецький В. С. Іван Кочерга / В. С. Брюховецький // І. Кочерга. Драматичні твори. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 5–16.

16. Брюховецький В. С. Романтик із непоступливою вдачею / В. С. Брюховецький // Радянське літературознавство. – 1989. – №8. – С. 25–29.

17. Бурбан М. І. Музичний спектакль для дітей: проблеми музичної драматургії і сценічного втілення в українському театрі: монографія / М. І. Бурбан, М. Буран. – Дрогобич: Посвіт, 2007. – 100 с.

18. Василько В. Микола Садовський та його театр / В. Василько. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 194 с.

19. Веселовська Г. Кріпацький театр в Україні / Г. Веселовська // Український театр. – 1998. – № 1. – С. 21–23.

20. Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Г. І. Веселовська. – К. : Фенікс, 2010. – 368 с.

21. Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса: (Проблема формування творчої особистості) / Ірина Волицька. – Л.: Ін-т народознавства НАН України, 1995. – 150 с.

22. Вороний М. Театральне мистецтво і український театр / М. Вороний // Вороний М. Твори. – К. Дніпро, 1989. – 687с.

23. Вороний М. Український театр під час революції / М. Вороний. Театр і драма: збірка статей / Микола Вороний. – К.: Мистецтво, 1989. – 166 с.

24. Гамаль Л. Історія театру: метод. реком. з курсу / Л. Гамаль. – Дрогобич: РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – 60 с.

25. Голобородько Я. Особливості архітектоніки драматичних творів М. Куліша / Я. Голобородько // Филологический анализ. Теория, методика, практика: Межрегион. сб. науч. ст. – 1994. Вип. 6. – С. 90–98.

26. Голобородько Я. Специфіка композиційного мислення в драматургії М. Куліша / Я. Голобородько // Филологический анализ. – 1994. Вып. 5. – С. 48–54.

27. Голобородько Я. Характерні аспекти художнього світу М. Куліша / Я. Голобородько // Филологический анализ. – 1994. Вып. 6. – С. 48–54.

28. Гончар О. Просвітительський реалізм в українській літературі. Жанри та стилі / О. Гончар. – К.: Наукова думка, 1989. – 177 с.

29. Горак Р. Від поривань юності до вистражданої мети. Іван Франко в долі Леся Курбаса / Р. Горак // Дзвін. – 2012. – № 10. – С. 80–93.

30. Горак Я. До історії становлення українського театру в Галичині / Р. Горак // Дзвін. – 2001. – № 7. – С. 106–112.

31. Гординський Я. З української драматичної літератури XVII – XVIII ст. / Я. Гординський // Пам’ятки української мови і літератури. НТШ. – Т. VIII. – Львів, 1930. – С. 5 – 10.

32. Городіна О. Розвиток драматургії і театру. Український професійний театр. Трупа корифеїв / О. Городіна // Українська мова та література. – 2010. – № 38–40. – С. 3–8.

33. Грабівська Г. Іван Франко про український театр: на матеріалі польського часопису "Kurjer Lwowski" / Г. Грабівська // Українська література в загальноосвітній школі. – 2012. – № 10. – С. 35–37.

34. Григор'єв Г. Український театр Миколи Садовського / Г. Григор'єв // Спогади про Миколу Садовського : зб. ст. / [упорядкув., вступ. ст., прим. Р. Пилипчука]. – К. : Мистецтво, 1981. – С. 123–141.

35. Гринишина М. С. Театр української драматургії: сучасна українська п'єса на сценах театрів у 1930-х роках / М. С. Гринишина. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 283 с.

36. Гринишина М. С. Театральна культура рубежу XIX – XX століть: Реалізм. Дискурс / М. С. Гринишина. – К.: Фенікс, 2013. – 344 с.

37. Гуменюк О. М. Інтермедії та їх місце в історії української драматургії й театру / О. М. Гуменюк // Культура народов Причерноморья. – 2011. – № 196, Т. 2. – С. 104–105.

38. Дем'янівська Л. С. Українська драматична поема: Проблематика, жанрова специфіка / Л. С. Дем'янівська. – К.: Вища школа, 1984. – 160 с.

39. Державин В. Драматична театрологія Миколи Куліша / В. Державин // Червоний шлях. – 1927. – №1. – С. 31–56.

40. Дігтяр С. І. Образи співбесідників та їх роль у бабаївському циклі філософських діалогів Г. С. Сковороди / С. І. Дігтяр // Українське літературознавство. – Вип. 18. – Львів, 1973. – С. 109.

41. Дмитрова Л**.** Підручна книга з історії всесвітнього театру: Вип. 1 / Л. Дмитрова ; за ред. й вст. увагами О. Білецького. – Факсимільне вид. – Б. м. : Держ. вид-во України, 1929. – 471 с.

42. Єрмакова Н. П. Березільська культура: історія, досвід / Н. П. Єрмакова. – К. : Фенікс, 2012. – 512 с.

43. Залеська-Онишкевич Л. Куліш і Брехт. Самоспостереження героя та самоспостереження актора / Л. Залеська-Онишкевич // Сучасність. – 1992. – №1. – С. 130–134.

44. Зубрицька М. Новаторський характер драматургії Миколи Куліша / М. Зубрицька // Сучасність. – 1992. – №12. – С. 145–151.

45. Івашків В. М. Українська романтична драма 30 – 80-х років XIX ст. / В. М. Івашків. – К.: Наукова думка, 1990. – 144 с.

46. Карнер Д. А. Сміх крізь сльози: Єврейський театр у Східній Галичині і на Буковині / Д. А. Карнер. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. – 200 с.

47. Кисельов Й. Драматурги України: Літературні портрети / Й. Кисельов.– К.: Дніпро, 1967. – 379 с.

48. Кисельов Й. Перші заспівувачі: Літературні портрети українських радянських драматургів / Й. Кисельов. – К.: Рад. письменник, 1964. – 389 с.

49. Кисіль О. Новий український театр / О. Кисіль // Життя і революція. 1925. – №4. – С. 40–44.

50. Клековкін О. Ю. Містерія у генезі театральних форм і сценічних жанрів / О. Ю. Клековкін. – К., 2001. – С. 78 – 80.

51. Коломієць Р. Г. Традиції, канони і новації українського театру: Початок XIX – початок XX ст. / Р. Г. Коломієць. – К.: Інтертехнологія, 2008. – Кн. 1. – 136 с.

52. Колтанівський Є. Сучасний український театр / Є. Колтанівський // Хроніка 2000. – 2003. – Вип. 55–56. – С. 613 – 623.

53. Кондратюк Н. Театральна культура / Н. В. Кондратюк // Мистецтво в школі: музика, образотворче мистецтво, художня культура. – 2011. – № 3. – С. 28–31.

54. Куліш П. Об отношении малороссийской словесности к общерусской / П. Куліш // Эпилог к «Черной раде» // Твори: У 2 т. К, 1989. Т. 2. – С. 468.

55. Лужницький Г. Історія українського театру. – Ч. І: Стара доба українського театру від XI ст. до 1619 р. / Г. Лужницький // ЗНТШ. – т. CLXXI. – Зб. філол. секції. – Т. 30. – Нью-Йорк-Париж, 1961.

56. Лужницький Г. Праукраїнський театр / Лужницький Г. // Лужницький Г. Вибране. – Івано-Франківськ, 1998. – С. 201 – 216.

57. Луцький Ю. Д. Драматургія Г. Ф. Квітки-Основ'яненка і театр / Ю. Д. Луцький. – К.: Мистецтво, 1978. – 158 с.

58. Малець С. Театр на дубових палях: із історії Львівського театру / С. Малець // Літопис Червоної Калини. – 1993. – № 10–12. – С. 39–41.

59. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX ст. / Н. П. Малютіна. – К.: Академвидав, 2010. – 256 с.

60. Мар'яненко І. Театр М. К. Садовського в Києві / І. Мар'яненко // Спогади про Миколу Садовського : зб. ст. / [упорядкув., вступ. ст., прим. Р. Пилипчука]. – К. : Мистецтво, 1981. – С. 72–88.

61. Маслюк В. П. Латиномовні поетики і риторики XVII – першої половини XVIII ст. та їх роль у розвитку теорії літератури на Україні / В. П. Маслюк. – К.: Наук. Думка, 1983. – 233 с.

62. Мірошниченко Н. Передвісник переходу: українська драматургія 80-х років XX століття в контексті розвитку діалогічної моделі «автор–театр» / Надія Мірошниченко // Художня культура. Актуальні проблеми : науковий вісник. – К. : Видавничий дім А+С, 2005. – Вип. 2. – С. 147–166.

63. Мороз З. П. Відображення дійсності в давній українській драматургії / З. П. Мороз // Мороз З. П. На позиціях народності. – К., 1971. – 276 с.

64. Мороз Л. З. Драматургія // Історія української літератури XIX століття: У 3 кн. Кн. 2.: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1996. – С. 352 – 378.

65. Мороз М. Іван Франко в мистецтві та художній літературі: бібліографія / М. Мороз // Українське літературознавство : міжвід. респуб. зб. / [ред. кол. : Я. П. Білоштан, Г. С Домницька, І. М Дудзь]. – Львів, 1966. – Вип. І : Іван Франко: статті і матеріали. – С. 171–184.

66. Мишанич О. В. Віршування і початки драматургії. Декламації і діалоги / О. В. Мишанич // Історія української літератури. – Т.1. – К.: Наук. думка, 1967. – С. 327.

67. Нечуй-Левицький І. Критичний огляд: «Мотря Кочубеївна» М. Онука, «Послідній Кошовий запорожський» Д. Старицького / І. Нечуй-Левицький // Зібр. творів: у 10 т. – К., 1968. Т. 10. – С. 70.

68. Новиков А. З історії українського театру корифеїв / А. Новиков // Зарубіжна література в школі. – 2010. – № 17. – С. 21–25.

69. Новиков А. Українська драматургія й театр. Від найдавніших часів до початку XX ст. / А. Новиков. – Х.: САГА, 2011, – 408 с.

70. Перетц В. М. Найдавніша згадка про театр / В. М. Перетц // Україна. – 1924. – Кн. 1 – 2. – С. 15.

71. Перший галицький театр // Педагогічна думка. – 2006. – № 4. – С. 79–81.

72. Пилипчук Р. Я. Григорій Сковорода і театр: До 250-річчя від дня народження видатного українського письменника і філософа / Р. Я. Пилипчук // Український театр. – 1972. – № 5. – С. 28 – 30.

73. Пилипчук Р. Початки українського шкільного театру в Галичині / Р. Пилипчук // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. – 1998. – Вип. 5. – С. 465 – 469.

74. Пилипчук Р. Український театр / Р. Я. Пилипчук // Історія української культури : у 5 т. – К., 2005. – Т. 4 : Кн. 2 : Українська культура 2-ої пол. XIX ст. – С. 285–418.

75. Свербілова Т. Від модернізму до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини XX століття / Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина; за заг. ред. Л. Скорини; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Черкаси, 2009. – 598 с.

76. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII вв. : Польша, Украина, Россия / Л. А. Софронова. – М.: Наука, 1981. – 264 с.

77. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : у 3 кн. / Дж. Стайн. – Кн. 1 : Реалізм і натуралізм. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. – 256 с.

78. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : у 3 кн. / Дж. Стайн. – Кн. 2 : Символізм. Сюрреалізм і абсурд. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. – 272 с.

79. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці : у 3 кн. / Дж. Стайн. – Кн. 3 : Експресіонізм та епічний театр. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2004. – 288 с.

80. Станішевський О. Музичний театр : опера, балет, оперетта / О. О. Станішевський // Історія української культури : у 5-ти т.– К., 2011. – Т. 5, Кн. 2 : Українська культура XX – початку XXI століть. – С. 475–550.

81. Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / автор проекту та упорядник Н. Мірошниченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 370 с.

82. Сивокінь Г. М. Давні українські поетики / Г. М. Сивокінь. – Харків, 1960. – 106 с.

83. Сучасна українська драматургія: альманах / редкол.: В. Фольварочний. – Вип. 4. – К. : Фенікс, 2007. – 344 с.

84. У пошуках театру : Антологія молодої драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – 546 с.

85. Українська драматургія першої половини XIX ст. Маловідомі п’єси. – К.: Художня література, 1958. – 425 с.

86. Українська драматургія. Т. 4 / Авт.-упоряд. Т. Є. Назарова, О. І. Безгін, Р. Г. Коломієць; за заг. ред. М. Ю. Резніковича. – Х.: Фолио, 2010. – 474 с.

87. Федас Й. Ю. Український народний вертеп (У дослідженнях XIX – XX ст.) / Й. Ю. Федас. – К.: Наук. думка, 1987. – 183 с.

88. Франко І. Я. Нові матеріали до історії українського вертепа / І. Я. Франко // Зібр. тв.: У 50 т. – Т. 38. – К.: Наук. думка, 1983. – С. 378 – 402.

89. Франко І. Я. Русько-український театр (Історичні обриси) / І. Я. Франко // Зібр. творів: У 50 т. – Т. 29. – К.: Наук. думка, 1981. – С. 295 – 296.

90. Хропко П. П. Українська драматургія першої половини XIX ст. / П. П. Хропко. – К.: Наук. думка, 1988. – 375 с.

91. Чорній С. Український театр і драматургія / С. Чорній. – Мюнхен-Нью-Йорк, 1980. – 176 с.

92. Шамрай А. П. «Наталка Полтавка» І. Котляревського / А. П. Шамрай // Вибрані статті і дослідження. – К.:ДВУХЛ, 1963. – С. 108.

93. Швець М. Сценографія Львівського академічного театру ім. Л. Курбаса : особливості образних рішень / М. Швець // Образотворче мистецтво. – 2011. – № 3 – 4. – С. 90–91.

94. Шевченко Й. Десять років українського театру: Український театр перед революцією / Йона Шевченко // Шевченко Й. Сучасний український театр. – Х.: Державне Видавництво України, 1929. – С. 19.

95. Шевчук В. О., Яременко В. В. «Трагедія руська» – нововідкритий твір української драматургії початку XVII ст. / В. О. Шевчук, В. В. Яременко // Українська література XVI – XVIII ст. та інші слов'янські літератури. – К., 1984. – С. 286 – 310.

96. Шерех Ю. Лесь Курбас у Харкові / Ю. Шерех // Сучасність. – 1993. – № 12. – С. 49.

97. Школа В. М. Європейські впливи та національна традиція комедії Миколи Куліша «Мина Мазайло» / В. М. Школа // Актуальні проблеми іноземної філології : міжвуз. зб. наук. ст. / [відп. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2010. – Вип. V : Лінгвістика і літературознавство. – Ч. 2. – С. 63–70.

98. Школа В. М. Особливості комічного в творчості українських драматургів 20-х років XX століття / В. М. Школа // Мова і культура. Науковий журнал. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2009. – Вип. 11, т. XIII (127). – С. 273–278.

99. Школа В. М. Специфіка міфологічного відображення дійсності в творчості українських драматургів 20-х років XX століття / В. М. Школа // Мова і культура. Науковий журнал. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. – Вип. X, т. 11. – С. 127–131.

100. Школа В. Із драматургічних дебатів Спиридона Черкасенка / Валентина Школа // Слово і час. – 1997. – № 8. – С. 62–64.

101. Шлемко О. Гастролі гуцульського театру Гната Хоткевича до Російської імперії / О. Шлемко // Народна творчість та етнографія. – 2010. – № 6. – С. 99–108.

102. Шлемко О. Світоч національно-культурного відродження України : про гуцульський театр Гната Хоткевича / О. Шлемко // Народна творчість та етнографія. – 1999. – № 4. – С. 3–12.

103. Шубравський В. Українська драматургія першої половини XIX ст. / В. Шубравський // Українська драматургія першої половини XIX ст. К., 1958. – С. 8.

Д О Д А Т К И

Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.

Леся Українка

(Критичний огляд)

Що найбільше може збудити оптимістичні думки у літературного переглядача, то се новітня драма. В сій власне обладі література «кінця віку» промовила справді нове слово, пробила нову стежку «в містичнім гаю» літературних форм. В кінці XIX століття роман кінчав уже втомлено шлях, так бадьоро початий в початку століття; поезія розпачливо побивалась, бажаючи змінити старі та давні теми в «нові, новітні, найновітніші»; новела почала тратити свіжість барв, – але саме тоді драма розбила, нарешті, кайдани мертвої рутини, що то від них так давно та одважно намагався визволити її єдиний в своїм роді, але нерівний та негармонійний талан «північного лицаря» Ібсена. Хоч і був Ібсен завжди новатором в ідеях, а при тім любив виключно драматичну форму, а все-таки не міг до кінця визволитись від роману, філософської або моралізуючої проповіді. При його драмах здебільшого читач мусить забути, що діється на сцені, а зосередити увагу на тому, що там говориться. Сим я не маю сказати, ніби в драмах Ібсена нема події, а тільки, що подія в них часто дуже незалежна від діалогу, отак як в старосвітських операх лібретто було незалежним від музики.

Слідом за Ібсеном кинулись у широке море до нових світів Б'єрнстьєрн, Гарборг, Стріндберг і ціла плеяда північних письменників, що так часто були порівнювані до вікінгів; порівняння се досить доладне, тільки ж неповне, бо то вікінги в убраннях протестантських пасторів, почуваючі себе недавно «наверненими» християнами, з дивним поєднанням прозелітства та авантюризму, – те поєднання даремне силкувались перейняти інші люди, що не вдалися вікінгами і не були навернені в протестантство.

Єсть переказ, ніби вікінги перші відкрили колись Америку, ще задовго перед Колумбом, але – Колумб таки вдруге відкрив її, немов цілком невідому країну, бо всі відкриття та славетні вчинки вікінгів фатально зоставались якимсь невжитком для решти людей. Так і тепер, незалежно від блискучих відкриттів нових вікінгів, Гауптман та Метерлінк подались шукати «найкоротшого шляху до Індії», один через неозорий океан психології та соціальних проблем, а другий через туманом вкрите море містики та легенди, і Гауптман відкрив у своїх «Ткачах» драму юрби, а Метерлінк у своїх «Сліпцях» драму настрою. Хоч обидва драматурги не вміли самі до кінця скористати з свого відкриття (і в сьому подібні вони до Колумба!), хоч їх наслідувачі здебільшого не талановитіші й не оригінальніші від даремне славного Америго Веспуччі, та все-таки нова країна відкрита, а з нею вкупі і нове широке поле для праці.

Характеристика обох сих нових напрямів у драмі була б зашироκою темою для огляду, що мусить бути стислим, отже, обмежуюся нарисом тільки одного, досі найпродуктивнішого напряму, а власне, соціальної драми

в новітньому значенні сього слова, себто драми маси, драми боротьби різних суспільних груп межи собою.

Запевне, елементи такої драми можна дослідити і в літературі давніших часів, надто в комедії. Натяки на суспільну боротьбу ми бачимо в Арістофана, далі в середньовічних містеріях, власне в світській їх частині – інтермедіях та інтерлюдіях, звідки пішов так званий народний театр маріонетковий; в сьому народному театрі відбилися, хоч і в уривчастій та потворній формі, історичні антагонізми, політичні, національні, суспільні. В комедії Мольєра та Бомарше велика драма боротьби аристократії з буржуазією вилилась у таку веселу, анекдотичну форму, що, як відомо, самі виконавці (вони ж і моделі для типів) довго не розуміли того, що вони, властиве, грали трагедію. Маса, хоч би яко стереотипний «народ» драми XIX в., сливе не з'являлась в театрі з того часу, як зник зо сцени класичний хор. Правда, ми бачимо її в драмах Шекспірових («Коріолан», «Юлій Цезар», хроніки), але вона виступає там епізодично, грає підрядну роль яко грунт для головних героїв, хоч усе-таки робить поступ в порівнянні з грецьким хором, бо виступає вже не однолитим натовпом, що промовляє унісоном монологи, а збором виразних індивідуальностей, тільки все ж їй відмежено дуже незначне і несамостійне місце, надто коли взяти на увагу те, що такі теми, як «Коріолан» або «Король Джон», власне, дають великий простір для утворення масової драми. Але роль, одведена юрбі в драмі XVII і XVIII вв., зовсім відповідає тодішнім поглядам на народ як на більш чи менш пасивний матеріал для різних політичних комбінацій «сильних світу сього». Демократична ідея шукала осліп дороги й брала собі в поводарі інші ідеї, згідні з нею припадково, та й то ще не завжди, як-от ідеї національної незалежності, автономії провінцій, волі віри й т. ін.

Цілком поважне трактування маси яко значного драматичного чинника ми вперше зустрічаємо у Шіллера. Коли в «Таборі Валленштейна», в сьому живому жанровому образі важкенького фламандського стилю, ми бачимо юрбу тільки яко пролог, яко тло для дальших подій героїв, то в драмі «Вільгельм Телль» вона займає таке велике місце, що постать героя дрібніє й никне проти неї. Але се виключна, надзвичайна юрба, вся з героїв, що вимовляють найвищі почуття найвищим стилем. І все-таки вона не самостійна. Як народна фантазія не могла припустити, аби швейцарський люд міг визволитись з-під ярма сам, і через те надала йому героя-рятівника, так і Шіллер примусив свою героїчну юрбу бездіяльно чекати, поки їй подасть гасло до визволу припадком відзначений герой. Телль справді не ватаг, не організатор (він навіть не брав участі в установі спілки трьох кантонів), тільки влучний стрілець, а головне, відзначений перстом драматурговим обранець.

У всякім разі, се не марний припадок, що, власне, в такій драмі, де найвиразніше стала демократична ідея, юрба вперше була поставлена на першім плані та навіть ідеалізована; та не припадок і те, що роль тої юрби хоч і дуже значна, все ж невиразна, заплутана, – звісно, се залежало не від прикмет талану драматурга, а від неясності самої ідеї для нього.

Рівняючи до «Вільгельма Телля», ні «Розбійники» та «Змова Фіеско» самого Шіллера, ні «Гетц фон Берліхінген» та «Егмонт» Гете не дають нічого нового розвиткові соціальної драми, хоч, рівняючи до інших драм того часу, їх найскоріше можна зачислити до сеї категорії. Віктор Гюго був єдиним романтиком, що зробив у своїм «Кромвелі» поважну спробу створити соціальну, драму, але надмірне (і свідоме) наслідування Шекспіра, не стільки в сильнішім, скільки в слабшім з усього того, що він появив, зробило форму сії драми вимушеною й неживою, а надмірний вплив ідей Карлейля надав їй тенденцію, дуже некорисну, власне, для драми маси, бо ся тенденція знов-таки зводила масу на роль більш чи менш пасивного грунту для славутних і єдино спасенних вчинків героїв. Інші драми на соціальні теми Віктора Гюго і його школи, хоч і вдатніші по формі, змістом і тенденцією ще далі відступають від ідеалу соціальної драми, ніж «Кромвель».

Взагалі романтична драма досить часто зачіпала тему боротьби особи проти окола, тільки при тому освічувала розмаїто саму особу, тим часом около, якщо воно складалося з юрби, виставляла якоюсь темною, одноманітною, часами химерною стихією з незрозумілими, безладними і несвідомими прибоями, відбоями і течіями, що здебільшого лишають по собі брудну піну на місці зруйнованих дикою силою гордих скель. Часом на поверхні сплескували де-не-де ясні хвилі неначе іншої води з якоїсь невідомої глибини і знову зникали, – се були силуети людей з народу, але не з юрби. Терміни «народ» і «юрба» часом вживались як синоніми, часом як різні відтінки, часом навіть як противулеглість – довільно і без виразного пояснення сих слів. Ніхто не завдав собі праці дослідити джерел темних і ясних течій, законів прибоїв і одбоїв, бо література не так давно признала і саме існування їх і виявляла яко занадто безпосереднє враження.

Побутова драма і комедія (drame du milieu) теж не виробилася в соціальну драму, бо зображала більше форми суспільного життя, ніж його зміст, обмежуючись переважно в одній якійсь групі, і нарешті звелася на так звану народну п’єсу (pièce populaire). Ся народна п’єса процвітає тепер на всіх третьорядних сценах Західної Європи. Єсть то сумішка етнографії й маскараду, мелодрами і фарсу, здебільшого зовсім позбавлена артизму, вимірена тільки на дешевий ефект. Та народна п’єса в найліпшому разі не має жодної тенденції, а до ідеї вона не здіймається ніколи.

Був, правда, такий драматург, що зробив досить вдатну пробу підвести з упадку народну п’єсу; се недавно померший австрійський письменник Анценгрубер. В основу кожного його твору завжди заложена якась поважна ідея, часом бойова тенденція, якась «злоба дня». Його діячі – се не ляльки, що танцюють, співають і викривляються, а тонко похоплені силуети народних типів; правда, тільки силуети, а не повні, рельєфні постаті. Він пильно уникав шаржу та двозначного жарту, хоч був далеко не вільний від мелодрами і все-таки водевіля. Так, в одній його п’єсі – «Das vierte Gebot» (колись дуже знаменитій, та й тепер ще не прийнятій на сцені), де виставлений антагонізм середньої буржуазії з ремісниками, мелодраму видко навіть в зверхніх способах – в патетичні хвилини, наприклад, в тюрмі перед

стратою героя грає музика. Ся мелодраматичність заважає навіть розвиткові головного мотиву п'єси – класового антагонізму, справляючи драму на боротьбу закоханої пари (ремісниці й молодого буржуа) з деспотизмом родичів. Тим способом драма зводиться, нарешті, до такої тези: родичів слід слухати не в усьому і не до краю. Для сеї тези й вся драма названа «Четверта заповідь». В другій, не менш популярній п'єсі Анценгрубера «G'wissenswurm» ми бачимо чисто водевільну довільність в ситуаціях і надужиття тірольських пісень. Тут найчорніші характери раптом, немов чарами, перероджуються в найясніші під впливом веселої селяночки Лізи Герляхівни (Herlacherlies), що найбільше принаджує до себе тірольськими піснями. Тим часом мотив п'єси знов-таки поважний – відносини заможних селян до убогих і до наймитів, себто антагонізм межи суспільними верствами, що становить підвалину новітньої соціальної драми. Анценгрубер був цілком народний письменник, не тільки тим, що знав життя народної маси, але й тим, що знав народний смак і вмів йому догоджати. Тільки часом, на жаль, се вадило артизмові й правді.

Другий письменник, що теж стоїть вище від загалу постачників «п'єс для народу», австрійський драматург Бар (Bahr), ще менший артист, ніж Анценгрубер. Бар, властиво, публіцист, тільки він надає своїм передовицям драматичну форму. Його п'єси часом мають собі гучну, але завжди хвилеву славу і не тримаються довго на сцені з тої самої причини, з якої й передовиці хутко зникають зо стола навіть прихильних читачів…

Новейшая общественная драма

Леся Украинка

(Доклад Л. Косач)

Общественная драма в новейшем смысле этого термина, – т. е. драма массы, драма борьбы разных общественных групп между собою, – есть создание последних десятилетий XIX века.

Конечно, элементы такой драмы можно проследить и в литературе прежних времен, особенно в комедии. Некоторые намеки на общественную борьбу мы видим в древнегреческих трагедиях и комедиях, но общественная борьба выступает там под покровом личной драмы или под маской аллегории. В средневековых интермедиях и интерлюдиях, от которых произошел позже так называемый «народный» театр, отразились, хотя в очень отрывочном и карикатурном виде, исторические антагонизмы, политические, национальные и общественные.

В комедии Мольера и Бомарше великая драма борьбы аристократии и буржуазии выразилась опять-таки в форме личной борьбы и в такой веселой, анекдотической форме, что, как известно, сами исполнители (они же и модели для типов) долго не понимали того, что они, в сущности, играют трагедию. Толпа, хотя бы в виде стереотипного «народа» драмы первой половины XIX века, почти не появлялась в театре с тех пор, как исчез со сцены классический хор; правда, мы видим ее в драмах Шекспира («Кориолан», хроники), но она выступает там эпизодично, играет служебную

роль фона для фигур главных героев, хотя все же прогрессирует против греческого хора в том смысле, что не представляет уже однообразной массы, произносящей монологи, а является собранием ясно намеченных индивидуальностей, но все же ей отводится слишком скромное место, особенно если принять во внимание, что такие сюжеты, как, например, «Кориолан» или «Король Джон», могли бы дать именно вполне законный повод для создания драмы толпы. Но роль, отводимая толпе в драме XVII и XVIII веков, соответствует вполне тогдашним понятиям о народе как о материале для всяких политических комбинаций сильных мира сего. Демократическая идея искала ощупью дороги и должна была брать себе в провожатые другие стремления, более или менее случайно и притом не всегда совпадавшие с ней, например, стремление к национальной независимости, к автономии провинций, к свободе вероисповеданий и т. д.

В первый раз серьезное отношение к толпе как к выдающемуся элементу в драме мы встречаем у Шиллера. Если в «Лагере Валленштейна», этой живой жанровой картине в тяжеловатом фламандском стиле, мы видим толпу только в виде пролога, т. е. опять-таки в виде фона для последующих действий героев, то в драме «Вильгельм Телль» она занимает такое большое место, что фигура героя мельчает и теряется перед ней. Но это исключительная, необыкновенная толпа, состоящая почти сплошь из героев, выражающих самые возвышенные чувства самым возвышенным стилем. И все же она несамостоятельна. Подобно тому, как народная фантазия не могла себе представить, чтобы швейцарский народ мог освободиться сам от ига, и потому создала ему легендарного героя-освободителя, так и Шиллер заставил свою героическую толпу бездействовать, пока ей не подаст сигнала к освобождению случайно выделившийся, не обладающий даже организаторским талантом, герой. Телль не предводитель, не организатор (он даже не принимал участия в заключении союза трех кантонов), только меткий стрелок, а главное, отмеченный перстом драматурга избранник.

Как бы то ни было, это не случайность, что именно в драме, где наиболее проявилась демократическая идея, толпа впервые была выдвинута на первый план и даже идеализирована, как не случайность и то, что роль ее, при всей обширности, не выяснена и запутана, – конечно, это зависит не от свойств таланта драматурга, а от неясности самой идеи в его сознании. Идея просвещенного деспотизма и мессианической роли гениев среди толпы слишком доминировала тогда над идеей о свободном, самоуправляющемся народе.

Сравнительно с «Вильгельмом Теллем» ни «Разбойники» и «Заговор Фиеско» самого Шиллера, ни «Гетц фон Берлихинген» и «Эгмонт» Гете не составляют шага вперед в направлении общественной драмы, хотя, по сравнению с другими драмами того времени, они наиболее подходят к этой категории в том смысле, что в них если не само общество в виде толпы, то, во всяком случае, общественные дилеммы занимают видное место и обусловливают действия главных героев.

Романтическая драма в начале XIX века, разрабатывая тему борьбы личности против среды, освещала всесторонне только личность, а среду, если она представлялась в виде толпы, изображала какой-то темной, однообразной, хотя подчас капризной стихией, подчиненной непонятным, неправильным и бессмысленным приливам и отливам, после которых чаще всего остается грязная пена на месте разрушенных дикой стихией гордых скал. Иногда на поверхности всплескивали изредка светлые волны, как будто другой воды, неизвестно из какой глубины идущие, и вновь исчезали, – это были силуэты людей «из народа», но не из «толпы». Термины «народ» и «толпа» иногда употреблялись как синонимы, иногда как разные оттенки, иногда даже как антитеза, по произволу авторов и без точного определения значения этих слов. Никто не давал себе труда проследить источники темных и светлых волн, законы приливов и отливов, потому что самое существование их недавно было признано литературой и изображалось как слишком непосредственное впечатление.

Бытовая драма и комедия, имеющая много общего с французской drame du milieu, тоже не выработалась в общественную драму, так как изображала главным образом формы общественной жизни (притом одной какой-нибудь группы), а не ее содержание, и в свою очередь выродилась в так называемую «народную пьесу», которая процветает на всех третьестепенных сценах Западной Европы. Такая «народная пьеса» представляет смесь этнографии и маскарада, мелодрамы и фарса, обыкновенно лишенную всякой художественности, бьющую только на дешевый эффект; она, в лучшем случае, лишена всякой тенденции, а до идеи не возвышается никогда.

Впрочем, был драматург, небезуспешно стремившийся поднять из ничтожества «народную пьесу», это недавно умерший австрийский писатель Анценгрубер. В основание каждой его пьесы всегда положена какая-нибудь серьезная идея, иногда боевая, злободневная тенденция. Его действующие лица не марионетки, пляшущие, поющие и кривляющиеся, а тонко схваченные силуэты народных типов, хотя только силуэты, а не полные, рельефные изображения. Шаржа и двусмысленной шутки он тщательно избегал, хотя далеко не свободен был от мелодрамы и все-таки водевильности. Так, в самой знаменитой в свое время (да и теперь еще крепко держащейся на сцене) его пьесе «Das vierte Gebot», где изображен антагонизм средней буржуазии с ремесленниками, мелодрама видна даже во внешних приемах: в патетических местах, например, в тюрьме, перед казнью героя, играет музыка; эта мелодраматичность мешает даже развитию главного мотива пьесы, классового антагонизма, направляет драму в сторону столкновения страсти влюбленной четы (девушки-ремесленницы и молодого буржуа) с деспотизмом родителей и сводит ее в конце концов к такому тезису: родителей следует слушаться, но не всегда и не до крайности; ради этого тезиса и драма названа «Четвертой заповедью.

Другая, не менее популярная пьеса Анценгрубера «G’wissenwurm» («Червь совести») страдает чисто водевильной произвольностью положений,

злоупотреблением тирольскими песнями и волшебно-внезапным перерождением самых черных характеров в самые светлые под влиянием веселой крестьянской девушки «Герляховой Лизы» (Herlacherlies), которой почти все обаяние заключается именно в тирольских песнях. А мотив пьесы опять-таки взят серьезный: отношение зажиточных крестьян к обедневшим и к батракам, т. е. опять-таки тот принцип антагонизма между общественными слоями или группами, на котором основывается новейшая общественная драма. Анценгрубер был вполне «народным» писателем в том смысле, что не только знал жизнь народной среды, но знал и ее вкусы и умел угождать им, иногда, к сожалению, в ущерб художественности и правде. В драмах его чувствуется недостаток широты и глубины, суженность горизонта, отсутствие определенных общественных идеалов, что и является главной причиной недоразвития его народных пьес в общественные.

Другой, тоже стоящей выше обычного уровня составителей «пьес для народа», австрийский драматург Бар (Bahr) еще менее художник, чем Анценгрубер, это публицист, придающий своим передовым статьям драматическую форму. Его пьесы иногда имеют шумный успех, но редко держатся долго на сцене по той же причине, по какой передовые статьи редко перечитываются во второй раз даже теми, кому они нравились в первом чтении.

К такому типу пьес-передовиц значительно подходит и драма Октава Мирбо «Дурные пастыри», о которой речь впереди, так как ее нельзя зачислить вполне к «народным пьесам».

Подготовительной стадией к чисто общественной драме можно считать так называемую обличительную комедию и драму, ведущую свое начало от древней сатиры. Обличительная пьеса царила, под влиянием Дюма, в середине XIX столетия на всех сценах Европы, и царство ее еще далеко не прошло, хотя она уже отошла значительно в тень перед истинной общественной драмой, являющейся, в некотором смысле, синтезом материалов, доставленных аналитической обличительной пьесой. Обличительная пьеса тем отличается от общественной, в новом смысле слова, что имеет в виду узко практическую (хотя и несбыточную) цель: исправление нравов данной среды (класса, группы, учреждения) в рамках существующего строя, при помощи только морализирующей проповеди или легкого изменения деталей общественной машины, – она обвиняет личности и охраняет или, по крайней мере, щадит учреждения. Тогда как новая общественная драма имеет в виду именно критику самих учреждений, она стремится понять и выяснить причины общественных антагонизмов во всей ширине и глубине.

Переходной стадией от старой обличительной драмы к новейшей общественной представляется нам скандинавская драма в лице Ибсена, Бьернстьерна и их последователей. Все драмы Ибсена проникнуты обличениями, каждая из них написана на какой-нибудь нравственно-философский тезис, и только громадный художественный талант «северного богатыря» не допустил его превратить свои драмы просто в диалогические

проповеди. Ибсен не столько излагает, исследует причины или решает дилеммы, сколько обличает, и драмы его часто напоминают суд, в котором процедура ведется только для формы, так как всем заранее известен приговор. Несмотря на новаторство во внешних приемах и в идеях, драмы Ибсена все-таки принадлежат к старому типу: личная драма преобладает над общественной, и герои слишком доминируют над толпой, которая служит им как бы пьедесталом (даже в таких драмах, как «Бранд» и «Враг народа»).

Бьернстьерн уже гораздо ближе Ибсена подошел к новейшей общественной драме, если его «Столпы общества» можно еще отнести к категории обличительных пьес, то вторая часть его «Выше сил» всецело относится к разряду новейших общественных драм, но так как эта драма написана не так давно, гораздо позже «Ткачей» Гауптмана, то мы будем рассматривать ее в ряду новых произведений этого рода, считая Бьернстьерна как автора драмы «Выше сил» не основателем, а продолжателем направления, указанного впервые Гауптманом.

В то время как роман и повесть 1870-х и 1880-х годов шли рука об руку с научной психологией и социологией, заявляя претензии на чисто научную точность в данных и логичность в выводах, драма оставалась при старых рутинных приемах условности и всепокоряющей себе интриги, продолжая быть, по выражению Сент-Бева, «преувеличением кстати» (une exagération à propos).

Когда выработанная в науке теория эволюции проникла в изящную литературу, то роман и повесть, в которых царили тогда натуралисты, превратились как бы в ряд документов, иллюстрирующих теорию борьбы за существование в ее биологическом и особенно социологическом смысле.

Манера, выработанная этой «экспериментальной» беллетристикой, совсем не годилась для драмы, так как она требовала непременно большого нагромождения материала и кропотливой выработки деталей, особенно таких, которые совершенно непередаваемы на сцене. Поэтому большинство драматургов остались в стороне от нового течения при старых традициях романтической техники. Драматическая же литература натуралистов почти сплошь была не оригинальна, а состояла из переделок романов, которые не имели особенного успеха, – если не считать «успеха скандала» некоторых из них, – и теперь уже почти забыты. Такие вещи, как «Жерминаль», «Западня» и пр., производящие большое впечатление в романе, на сцене его не производили.

Из всех «человеческих документов» натуральной школы оказалось также невозможным создать драму, как невозможно было бы путем вырезки и наклейки составить из фотографических снимков картину. Истинный драматург может пользоваться этими документами только так, как истинный художник фотографиями, – он может справляться с ними, чтобы помочь своей памяти, но не подчиняться им.

Первым таким независимым художником в общественной драме явился Гауптман. Свободный от буржуазных тенденций, которые все-таки лежали в

основе всех обличений натуралистических, Гауптман вступил на путь общественной драмы с новыми идеями, стремлениями и приемами.

В его «Ткачах» мы видим тщательную отделку деталей, – взятых, впрочем, не из коллекций натуралистов, а из собственных, личных и семейных воспоминаний автора, – техника этой отделки не уступает технике натуралистов, но его человеческие фигуры не сливаются с этими деталями и не представляют из себя однообразной массы: каждая из них вполне индивидуальна и, несмотря на их многочисленность, их невозможно смешать между собой. В то время как в «Жерминале», романе совершенно сходном по теме с «Ткачами», все женщины под конец превращаются в фурий, а все мужчины действуют как стадо, ткачи и ткачихи Гауптмана сохраняют до конца особенности своих характеров и ни разу не удивляют нас каким-нибудь неожиданным поступком. Уже в самой первой сцене расчета ткачей толпа, вначале кажущаяся однообразной, выдвигает из себя яркую и оригинальную личность «рыжего Беккера», которому только недостаток культурного развития мешает сделаться организатором, и личность эта не является светлой волной, неизвестно откуда идущей: понятно, почему этот человек так бравирует своего патрона в то время, как все товарищи принуждены покорно склонять свои головы, – «рыжий Беккер» одинок, не связан семьей, искусный ткач, уверенный в том, что им, как мастером, будет дорожить всякий хозяин; кроме того, он силен и крепок, вырос в горах, в лучших условиях, чем его товарищи, живущие в грязных деревнях долины, он может быть более уверенным, чем они все, в своей выносливости на случай безработицы или стачки. И действительно, он наиболее стойко держится до конца стачки вместе с Йегером, который уж совсем независим от окружающих условий, так как он солдат, вошедший во вкус городской жизни, не думающий снова приниматься за неблагодарное ремесло ткача и принимающий участие в стачке отчасти ради бравады, «из любви к искусству», отчасти из чувства справедливости и жалости к той среде, из которой сам недавно вышел. Организатором Йегер, хотя он несколько культурнее Беккера, тоже не может быть именно потому, что он посторонний для своих, недавних собратий, практически солидарным он уже не может быть вполне, а для идеолога он слишком неучен. Он, как и Беккер, может быть только зачинщиком, а не организатором.

Эти два зачинщика, Беккер и Йегер, занимают в драме подобающее им место, – они бросаются в глаза, но они не герои. Герои там все те, в лице которых толпа переживает все перипетии страдания и борьбы. В лице детей, молоденьких девушек и древних старух толпа испытывает разные оттенки пассивного страдания; в лице молодых матерей она переживает порывы отчаяния, готового на самоубийство или на преступление; в лице взрослых мужчин и не совсем одряхлевших отцов семейств она действует и гибнет в неравном бою, увлекая на гибель и тех, кто не хочет бороться с ней ни против нее. Ни один из ее членов не герой ни по характеру, ни по положению, но вся она вместе героична, потому, что ее страдание превышает среднюю меру человеческого страдания и судьба ее слишком трагична для

обыденной жизни. В драме «Ткачи» сказывается веяние новоромантизма с его стремлением к освобождению личности. Старый романтизм стремился освободить личность, – но только исключительную, героическую, – от толпы; натурализм считал ее безнадежно подчиненной толпе, которая управляется законом необходимости и теми, кто лучше всего умеет извлекать себе пользу из этого закона, т. е. опять-таки толпой в виде класса буржуазии; новоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышать к своему уровню других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы. В драме «Ткачи» это веяние сказывается в том, что личность в толпе освобождается отвлеченным образом, т. е. признаются ее права в литературе; личность, какова бы она ни была и какую бы скромную роль ни играла, не стоит уже в новейшей общественной драме на степени аксессуара, бутафорской принадлежности или декоративного эффекта; как бы ни была она связана окружающими условиями и зависима от других личностей, она все же наделена своим, личным характером и имеет интерес сама по себе; ей не надо ни ходуль, ни магниева света, чтобы быть заметной; таким образом уничтожается толпа как стихия, и на место ее становится общество, т. е. союз самостоятельных личностей. С этого момента начинается общественная драма в полном смысле этого слова.

Драма «Ткачи» послужила не только эрой, но и до значительной степени прямым образцом для большинства новейших общественных драм. Намеченных в ней одной тем хватило на несколько отдельных сочинений разных авторов.

Так, в драме Октава Мирбо «Дурные пастыри» взята совсем та же тема, что и в «Ткачах», борьба рабочих с предпринимателями, только в несколько измененных условиях. Дело происходит на фабрике, очень организованной и централизованной. Вместо зачинщиков Беккера и Йегера у рабочих есть организатор, агитатор по специальности, Жан Руль и вдохновительница Мадлена, возлюбленная Руля и его эхо, повторяющая его же фразы, только более кротким тоном. Кроме этих двух личностей, рабочие Мирбо не представляют существенно новых типов по сравнению с ткачами драмы Гауптмана, не говоря о том, что обрисованы они несравненно бледнее, да и вся драма не может идти даже в сравнение с «Ткачами». Где у Гауптмана трагизм, там у Мирбо мелодрама или публицистика.

Единственный вполне художественный во всей пьесе эпизод – это сцена рисования молоденькой дочерью хозяина этюда «продавщицы апельсин» в итальянском живописном костюме с голодной, исстрадавшейся старухи работницы, которая вместо требуемого от нее «печального лица» делает злое и устремляет неподвижный, полный ненависти взор на глупенькую дилетантку-художницу.

К сожалению, и этот художественный момент испорчен резонерским вмешательством брата художницы, молодого идеолога, тщетно стремящегося к примирению борющихся классов.

Роль этого молодого идеолога вообще незавидна, как и роль его прототипа в «Ткачах», домашнего учителя в семье фабриканта, правда, учитель едва осмеливается произнесть два-три слова в защиту ткачей, а идеолог Мирбо, Роберт Гарган, ведет длинные и тщетные диалоги со своим отцом, хозяином фабрики, но обоих их в конце концов выгоняют из дома, потом Роберт Гарган гибнет на баррикаде во время усмирения стачки, стараясь под градом пуль примирить усмиряемых с усмирителем, гибнет без всякой пользы для той или другой из борющихся сторон. Их участь подобна участи тех героев Шпильгагена, которые брали на себя миссию примирить враждующие классы и послужить связующим звеном между ними. Гауптман не показал нам, что делал домашний учитель после своего изгнания из хозяйского дома, и вообще эта личность у него едва намечена; Мирбо посылает своего идеолога к рабочим, которые устроили стачку против его отца, но молодой идеолог попадает к ним в момент, очень трудный для кроткой деятельности примирителя, как раз во время горячей перестрелки на баррикадах. Ни рабочие, ни усмиряющие их войска не слушают криков Роберта Гаргана: «Остановитесь! Остановитесь!» – и он погибает незаметно, бесславно и напрасно от чьей-то шальной пули. Смерть его вызывает раскаянье отца, но примирения не достигает, так как рабочие не склонны забыть вражду.

Капиталисты Мирбо, которых он попытался выставить как толпу буржуа против толпы рабочих, – не толпа и не общество, это – вырезки из газетных статей на экономические темы, они говорят о себе то, что могли бы сказать о них их противники и чего не стал бы говорить о себе ни один даже самый бестактный человек; они все похожи друг на друга, как по характерам, так по убеждениям, и реплики их легко смешать в чтении. Если разговоры капиталистов напоминают вырезки из газет, то, с другой стороны, речи Жана Руля – совсем цитаты из агитационных брошюр или из минимальной программы.

Заглавие драмы, «Дурные пастыри», повергло в недоумение многих зрителей и критиков, которые спрашивали себя, – кто же, собственно, дурные пастыри? Идеолог ли Роберт, не умеющий даже приступиться к «пастве»? Организатор ли Жан Руль, не имеющий ничего в перспективе, кроме самой минимальной программы улучшения рабочего быта, играющий роль какого-то пришельца и кое-как поддерживающий свое влияние на толпу, благодаря заразительному, но, в сущности, вовсе не убедительному экстазу Мадлены? Капиталисты ли, считающие себя призванными «пасти стадо сие»? Или, наконец, депутаты демократического направления в парламенте, которые на сцене не появляются, но которых зато Жан Руль прямо называет дурными пастырями, решительно отрицая их деятельность, как, впрочем, и вообще всякую политику? Возможно, что все эти люди являются, по мнению Мирбо, дурными пастырями, во всяком случае, едва ли он имел в виду

исключительно парламентских деятелей, о которых только вскользь упоминает Жан Руль, сам все время действующий, т. е. говорящий, «как депутат», по едкому, но справедливому замечанию одного из недовольных им рабочих.

Гораздо определеннее проведена антиполитическая тенденция в комедии Доннея и Декава «La clairière» («Просека»), где выставлена группа рабочих и интеллигентов, основавших ремесленно-земледельческую колонию на чисто коллективных началах. Говорят, эта комедия списана с действительного факта и некоторые из живых прототипов пьесы присутствовали даже на ее первом представлении.

В «Clairière» мы видим изображение попытки осуществить утопию в жизни. Люди основывают «колонию» не где-нибудь на необитаемом острове, а намеренно в стране, которой весь строй бесконечно далек от идеала, намеченного колонистами, именно во Франции. Организатор колонии, фанатично убежденный «новокоммунист», в первом же своем выходе пространно излагает теорию и практику, на которых основывается жизнь колонистов. Он, прежде всего, отрицает политику и всякие программы улучшения быта рабочих и земледельцев, требующие увеличения платы, уменьшения налогов и т. д., считая, что все это деморализирующая благотворительность, освящающая в принципе те несправедливые учреждения, которые она стремится улучшить.

Колонисты постоянно впадают в противоречия со своей теорией: произносят длиннейшие речи, протестуя против всякой пропаганды словом, набирают себе членов при помощи воззваний в печати, в силу которой не верят; покупают для колонии землю на средства, завещанные одним благотворителем, хотя не признают ни благотворительности, ни купли, ни продажи, и, стремясь к упразднению податной системы, продают значительную часть своих продуктов для уплаты податей или работают на стороне за деньги для той же цели, несмотря на свое отвращение к деньгам. Отрицая всякую власть и главенство, они фактически находятся под властью организатора, который выбрал первых членов, а потом остался среди них чем-то вроде судии во Израиле.

Колония, наконец, разбивается, частью благодаря таким существенным противоречиям собственным принципам, частью благодаря противодействию окружающей среды, частью же благодаря несогласиям и раздорам среди членов, из которых далеко не все оказались на высоте своего призвания.

В колонию намеренно набирались люди разных профессий, чтобы всесторонне провести принцип обмена труда без денег, но это и было главной причиной раздора, так как менее интеллигентные завидовали более интеллигентным (доктору с женой и учительнице), а интеллигенты в свою очередь не умели сойтись с остальными. Каждый принес в колонию запас предрассудков и привычек той общественной группы, из которой он вышел, и старые антагонизмы повторились в новой обстановке.

В этой пьесе слишком заметно, что ее писали два автора, которых мысли не слились в одно стройное целое. Один из авторов, видимо, на

стороне фанатического организатора колонии, другой – на стороне скептика, бывшего анархиста и дезертира по принципу, который говорит: «Нечего вбивать гвоздь в гнилую доску: надо прежде доску переменить», – и сравнивает отношения колонии к обществу с отношениями разведенного мужа к жене, которую он продолжает содержать на свой счет, не пользуясь супружескими правами. В конце, правда, скептик раскаивается в своих речах, даже обвиняет себя в том, что он со своим скептицизмом был главной причиной охлаждения колонистов к общему делу, но раскаяние скептика не восстанавливает нравственного равновесия в пьесе, так как зато фанатик теряет в конце свою уверенность и начинает резко критиковать свои промахи и органические недостатки колонии, которых до тех пор он упорно не хотел сознавать.

Таким образом, идея пьесы от начала до конца колеблется и оставляет впечатление сильной качки, при которой линия горизонта и точка зрения никак не могут прийти в согласие.

В комедии «Clairière» видны иностранные влияния как в содержании, так и в самой форме, в которой проявляется почти полное пренебрежение французской традицией «крепкой» драматической интриги. Диалоги по-ибсеновски длинны, отвлеченны и программны, действие по-гауптмановски просто и лишено театральных эффектов. Сами авторы подчеркивают русское влияние на идеи своих колонистов. Так, в колонии, в зале общих собраний написано мелом на черной доске изречение Толстого: «Богатство – главная причина нищеты», – и главные члены колонии постоянно цитируют Толстого, не указывая только источника, хотя не могут усвоить себе вполне главных толстовских принципов: опрощения и непротивления. Они все желают сохранить для колонии достижимые при наличных в ней силах блага цивилизации (для доктора даже строят лабораторию), не думают отказываться от своих профессий в пользу земледелия, хотя оно находится у них на несколько привилегированном положении, как наиболее «натуральная» форма труда; принцип же непротивления грубо нарушают именно самые интеллигентные члены, доктор и организатор: один колотит мальчишку, поющего насмешливые песни под его окнами, другой «трясет» и силой ставит на колени свою жену за донос на товарища.

Русскую идею «хождения в народ» открыто и определенно признают доктор и его жена в разговоре с отцом доктора, не сочувствующим переселению сына в колонию. Доктор выражает мнение, что роль благосклонного зрителя, к которой привыкла интеллигенция по отношению к народу, слишком удобна и постыдна, на что отец возражает, что так рассуждала 25 лет тому назад в России молодежь, ходившая «в народ» и растратившая напрасно свою силу. В ответ на это жена доктора заявляет, что она готова сопровождать своего мужа в колонию так, как русские девушки следовали за своими братьями в деревню и на фабрику. Затем молодое супружество рассчитывает свою прислугу (в колонии прислуга упразднена), забирает с собою свою мебель и фортепиано и отправляется «в народ».

Такой вид приняла в французской обстановке русская идея ремесленно-земледельческой колонии интеллигентов, которая лет 10 – 15 тому назад была довольно популярна в русской литературе и жизни.

При чтении «Clairière» невольно вспоминается один из давних рассказов Каренина «Борская колония», написанный на подобную тему, хотя в развитии темы французская версия представляет значительные различия от русской. Основателями Борской колонии являются не рабочие, а интеллигенты, стремящиеся, прежде всего, к опрощению и признающие исключительно за земледельческим трудом обновляющие и спасительные качества; они меньше думают о воздействии на окружающую среду, чем об удовлетворении своей нравственной потребности, хотели бы смыть с себя малейший след своих прежних профессий (впрочем, у некоторых из них вовсе не было никакой определенной профессии раньше); общее у них с инициаторами «Clairière» и приставшими к ней интеллигентами то, что все они одинаково усталые, изверившиеся во всякой «политике», выбитые из колеи люди, ищущие в колонии, прежде всего, убежища от угнетающей лжи и зла обычных общественных отношений; но французские колонисты сохраняют еще фонд непочатой энергии, они новаторы, утописты, у них даже скептицизм принимает беспокойную, стремящуюся к совершенству форму, тогда как русские, в сущности, консерваторы, желающие возвратиться вспять к хозяйственному строю и нравственному укладу русского крестьянства, скептицизм их совершенно обессиливает, потому что приводит в глухой тупик, из которого уже выхода нет никуда.

Среда оказывает разрушающее действие на колонию «Clairière», тогда как борские колонисты сами в конце концов наносят непоправимый ущерб радушно отнесшейся к ним крестьянской среде. Против выродившихся интеллигентов Борской колонии ее члены из крестьян являются идеальными типами, что очень характерно для русской народнической литературы, тогда как в «Clairière» именно крестьянин является самым несимпатичным (даже в ремарке автора о нем сказано: «бритое и хитрое, крестьянское лицо»), что очень типично для французской демократической литературы. Наконец, история «Clairière» все-таки производит впечатление хотя не удавшегося, но серьезного опыта устройства жизни на новых началах (по крайней мере, там был хотя недолгий, но значительный материальный успех); в то время, как Борская колония является чем-то вроде покушения с негодными средствами и даже материально представляет из себя пародию на человеческое хозяйство, в ней все, и вещи и характеры людей, носит отпечаток заброшенности, безнадежной унылости.

Наконец, в «Clairière» уже чувствуется присутствие новоромантической освободительной идеи: ее члены, так же как и авторы, пуще всего боятся, как бы колония не походила на фаланстер или на казарму, и представляют каждому свободу устраивать свою личную жизнь по своему усмотрению (т. е. так поступают члены, стоящие на высоте призвания), тогда как в Борской колонии, да и во всей современной ей русской литературе на подобные темы, царит затхлая атмосфера насильственной нравственной

нивелировки, постоянных обысков чужой души и несносного педантизма так называемых «учителей жизни».

«Просека» представляет больше художественного интереса, чем «Дурные пастыри», хотя в ней постройка фабулы слабее, длиннот масса и действие настолько лишено центра, что в нем сразу довольно трудно ориентироваться, но зато в ней больше живых типов и живых сцен, в ней больше видна оригинальная мысль, это не драматизированный памфлет, во всяком случае.

Живее всего в ней вышли второстепенные типы, двое молодых жизнерадостных рабочих, жены колонистов (кумушки-сплетницы) и «благодетель города» Вердье, – антагонист колонии, выскочка-делец, любящий повторять, что он вышел «из народа» и гордится этим; издающий республиканско-демократическую газету, считающий время по республиканскому календарю, вместе с тем очень нечистый на руку в политике и в частной жизни, настоящий тип политика-интригана, какими так богата политическая практика Франции. Это французский вариант типа, истинная родина которого Америка и который известен в Европе под американской кличкой self-made man (самодельный человек, сам себя выведший в люди).

Тип этот и литературно разработан лучше всего именно в Америке. Там вышел недавно роман рано умершего писателя Весткотта, названный по имени главного героя, такого «самодельного человека», «David Harum»; роман этот, теперь переделанный в драму, в смысле фабулы и руководящей идеи довольно нескладный, но он очень интересен, благодаря центральной фигуре, которая изображена почти с диккенсовским юмором и добродушием. Автор относится к своему герою с нескрываемой симпатией, и тем оригинальнее получается впечатление от этого жилистого, цепкого и крепкого потомка полунищих фермеров, сколотившего себе миллионное состояние всякими правдами и неправдами. David Harum, как и Вердье в «Clairière», не только не стыдится своего плебейского происхождения, но даже щеголяет им, преувеличивая свой простонародный говор и неджентльменские манеры, которые представляют яркий контраст его безукоризненному костюму и вполне комфортабельной обстановке. Интересна та спортсменски-деловая настойчивость, с которой он «тренирует» себе секретаря и помощника в лице захудалого потомка шотландских лордов Джона Ленокса, держа его намеренно впроголодь в отвратительно грязном постоялом дворе, и только убедившись, что «малец маленько пообтерся» уже, приближает его к своей особе и переселяет к себе в дом.

Своим самодурством David Harum напоминает самодуров комедий Островского, только американский самодур всегда имеет в виду какую-нибудь определенную цель. Без нужды он никому не вредит, разве так иногда немножко, для спорта, для упражнения смошенничает иной раз, он даже не лишен порывов великодушия, так, например, он выкупает от всех кредиторов вдову человека, который когда-то в детстве сводил забитого фермерского

мальчишку Дэви Harum'а в цирк и подарил ему десять центов, доставив ему таким образом первое наслаждение и первые деньги. «Старый Дэв», как фамильярно называют его во всем околотке, самоуверен, самонадеян и самодоволен, он self-made man в полном смысле слова.

Роман «David Harum» имел колоссальный успех в Америке, где имя героя его сделалось нарицательным для людей его типа. Таким же громадным успехом пользуется драматическая переделка его на американских и английских сценах.

Тип «самодельного человека», так любовно обрисованный американским романистом, обыкновенно не пользуется симпатиями европейских писателей. Кроме «Набоба» Додэ, кажется, нельзя указать ни на одно выдающееся сочинение, где бы этот тип был идеализирован. Как «самодельные» бароны, так и самодельные «граждане-республиканцы» не сумели привлечь к себе симпатии лучшей части европейских писателей. Прототипом «самодельного человека» новейшей общественной драмы является конторщик Пфейфер из «Ткачей» Гауптмана, этот пронырливый, беззастенчивый пройдоха, правая рука эксплуататора Дрейсигера, безжалостный притеснитель нищих ткачей, из которых он сам так недавно вышел. Это тип человека, признающего принцип sauve qui peut, который готов сбросить сотни людей в огонь, лишь бы самому вырваться через узкую дверь из пожара, тип, в сущности, очень понятный в виду воспитавших его условий жизни.

Впрочем, тип «самодельного человека» нашел себе в последнее время идеализатора в итальянской литературе, в лице молодого писателя Энрико Коррадини, которого первый роман «Santamaura» сразу привлек к нему внимание литературного мира. В романе этом изображена была судьба мечтателя, всю жизнь занимавшегося филантропией и насаждением новаторских общественных принципов среди своих сограждан и под конец жизни увидевшего, что он все время «метал бисер перед свиньями», которые попрали дар ногами и, обратившись вспять, не прочь были растерзать благодетеля, принужденного бежать куда глаза глядят из охваченного пожаром и народным бунтом своего родного города Santamaura.

Теперь Энрико Коррадини написал драму, как бы в pendant к роману «Santamaura», в которой победоносным героем является человек совершенно противоположного типа, чем мечтатель-филантроп из Сантамавры. Джакомо Веттори, по имени которого названа пьеса, есть итальянский self-made man ломбардского типа. Это фабрикант, вышедший «из народа», создавший своею энергией образцовую фабрику, которую он блюдет пуще глаза и собирается передать со временем своему сыну, когда сам устанет от дел. Но сын этот возымел желание сам себе проложить дорогу в жизни, потерпел фиаско во всех своих планах самостоятельности, а когда вернулся в качестве блудного сына к отцу, то отец запер свою дверь перед ним.

Возвращение сына совпало с началом стачки на фабрике отца (как ни была она образцова, но и в ней не всегда царила тишь да гладь), и вот рабочие, так же как в драме Мирбо, берут сторону сына против отца. Но

старик не сдается, сжимает всю фабрику в ежовых рукавицах, побеждает стачку, приводит сына к повиновению и тогда уже, убедившись в его совершенной покорности, передает ему ведение фабрики, а сам удаляется на покой. Джакомо Веттори поступает так, как поступил бы, наверное, David Harum на его месте, у них обоих характер сильный, смелый и совесть не страдает большой чувствительностью, они не плачут в критические минуты, как старик Гарган в «Дурных пастырях», не дрожат и не бледнеют, как Дрейсигер в «Ткачах», не стушевываются трусливо, как Вердье в «Просеке», они – серьезная сила, к которой принужден серьезно относиться читатель и зритель, к какому бы направлению он ни принадлежал. Наоборот, молодой Веттори, подобно всем интеллигентам-«примирителям» новейших драм, оставляет какое-то жалкое впечатление своей пассивностью и растерянным метаньем между двух враждующих сторон, – быть может, этот тип еще не выработался в жизни, быть может, ему только в литературе не нашлось еще достойного выразителя, но он не производит даже впечатления утописта-мечтателя, бесплодного, но по-своему сильного типа, а просто представляется какой-то нравственной амфибией, расплывчатой и дряблой. Скорее всего, этому типу суждено навсегда остаться таким в литературе, ибо таким он является в жизни, т. е. жалким идеализатором, сидящим между двух стульев, фатально обреченным на неудачливость.

К типу «самодельных» примыкает в литературе один тип, тоже намеченный Гауптманом в «Ткачах», – тип женщины «из народа», случайно, путем замужества, попавшей в класс привилегированных. В большинстве случаев она быстро приобретает привычки и проникается инстинктами своей новой среды, благодаря свойственной женщинам эластичности. Такова жена фабриканта Дрейсигера в «Ткачах», в которой бывшую ткачиху можно узнать только по силезскому говору, впрочем, и то уже значительно «облагороженному», да по легкой вульгарности платья и манер.

Но есть и другой тип, соответствующий уже скорее «примирителям». Такова героиня новой драмы под заглавием «Schlagende Wetter» молодой немецкой поэтессы Делле Грацие. Эта героиня, дочь и внучка углекопов, отец которой погиб в шахте, благодаря преступной небрежности старого хозяина копей, «самодельного человека» Либмана; за сына и наследника этого Либмана выходит по любви замуж молодая работница. Вначале либеральничающий муж подает ей надежду на возможность примирения ее нового положения хозяйки с ее врожденной любовью к своим бывшим собратьям и к оставшимся в прежнем положении родным. Но при первом же столкновении между ее мужем и рабочими все ее надежды рушатся. Рабочие посредством стачки хотят добиться оздоровления шахт, хозяин же, одержимый врожденной жаждой барышей, старается убедить не только рабочих, но и себя, что их требования несправедливы, для доказательства этого спускается в шахту сам вместе с первой партией побежденных стачечников и – вместе с ними погибает от взрыва подземных газов. (Эти подземные газы имеют в драме и некоторое символическое значение, поэтому их названием озаглавлена драма «Schlagende Wetter»). Героиня под

конец драмы отступающая на второй план, оказывается в печальном положении страдающей зрительницы, вызывающей только подозрения и даже ревность мужа своими попытками заступничества за бывших товарищей, в то время как она не в силах даже помочь своей больной сестре и деду, который, будучи главарем стачки, не может ничего принять из дома своего противника, боясь связать себя благодарностью или навлечь подозрения в подкупности.

Делле Грацие вообще пессимистка, поэтому в ее драме много искренней, горячей симпатии к угнетенным, переходящей в страстную жалость, так как она не видит никакого выхода всем этим страданиям, кроме катастрофы, после которой уже ничего не видно за удушливым дымом. «Schlagende Wetter» ее первая драма – до сих пор она отдавалась исключительно поэзии.

Настроение драмы Делле Грацие напоминает скорее скандинавские образцы, чем немецкие. Хотя здесь не может быть речи о прямом заимствовании, но есть что-то родственное между драмой немецкой поэтессы и последним драматическим произведением Бьернстьерна «Выше сил». То же мрачное настроение, те же реально-символические диалоги, то же отчаянное решение вопроса всеразрушающей катастрофой, только драма Бьернстьерна глубже, разностороннее и еще мрачнее драмы Делле Грацие.

Первая часть драмы «Выше сил» относится, собственно, к типу личной, психологической драмы, – это история пастора, творящего чудеса силою веры своей и гибнущего от чрезмерного нравственного усилия совершить чудо исцеления над своей неверующей женой, в присутствии скептически настроенных дочери и сына. Вторая часть драмы, или, лучше сказать, вторая самостоятельная драма под тем же заглавием, есть история последующего поколения. Скептические дети страстно веровавшего пастора, разочаровавшись в христиански религиозной деятельности отца, сохранили его идеализм и жажду служения человечеству. Дочь ушла в чистую филантропию, выстроила госпиталь и предалась медицине и благотворительности. Сын сделался издателем демократической газеты крайнего направления и отдал все свои силы на служение рабочим массам. Незаметно для самого себя молодой идеалист попадает в один лагерь не только с честными представителями рабочего движения, но и с подонками его, желающими вызвать катастрофу, чтобы погреть руки у огня.

Драма начинается стачкой рабочих, которые надеются отстоять свои права при помощи широкой и крепкой организации. Журналист жертвует все свое громадное состояние (какое-то американское наследство) на поддержку стачечникам и напрягает все силы для поддержания духа стойкости и веры в победу. Но вот разнесся слух, что предприниматели взяли пример с рабочих и тоже задумывают бороться организацией, замышляют что-то небывалое, грандиозное – всемирный синдикат предпринимателей против рабочих. Рабочие понимают, что против такого синдиката, ворочающего миллиардами капитала, им не устоять, и молодой журналист видит, что он напрасно напрягал все свои силы для мирной борьбы с неукротимым и безжалостным

врагом. Остается или сложить совсем оружие, или бороться выше сил. Потеряв союзников среди честных рабочих, отчаявшихся в победе, молодой идеалист наперекор своему сердцу соединяется с самыми темными личностями из пролетариата и подготовляет катастрофу. Заговорщики минируют замок местного предпринимателя, в котором собрался совет капиталистов, устраивающих синдикат против рабочих.

Подготовив катастрофу, все заговорщики спасаются, остается только журналист, переодетый слугой, да его неотступный товарищ – сумасшедший, которые и производят самый взрыв. Замок рушится и хоронит под развалинами гордый синдикат вместе с пылким идеалистом. Так кончилась борьба выше сил…

Эта небольшая драма в трех действиях захватывает так много типов, вопросов, загадок, трагедий, что если бы вдаться в ее подробный анализ, то пришлось бы посвятить ей одной целый доклад. За неимением времени приходится уделить ей гораздо меньше внимания, чем она заслуживает, и только указать на то новое, что она дает.

Ново прежде всего то, что она показывает борьбу рабочих с предпринимателями в полной обстановке, показывает отношение к этим двум классам остальных общественных групп, главным же образом отношение церкви.

Ново прежде всего то, что драма затрагивает вопрос об анархизме как религии отчаяния. Почти в каждой из разобранных нами драм стачка является наиболее резкой формой борьбы классов, вслед за тем оставался открытым вопрос, что станут делать стачечники на другой день после подавления стачки?

– Они будут бороться выше сил! – отвечает Бьернстьерн своей драмой, и в этом его новое слово. Правда, и другие драмы показывали нам неизбежные кровавые катастрофы и взрывы «убивающих газов», но то были финалы чисто оборонительной борьбы стачечников, финалы, совершенно независящие от их воли. Бьернстьерн показывает нам начало наступательной борьбы людей, отчаявшихся в мирных средствах.

Новы у него и типы предпринимателей, борющихся массой против массы, организацией против организации, а не вразброд и без системы, как то мы видели в других драмах. Особенно нов тип местного предпринимателя, своего рода идеалиста, мечтающего о всемирной международной капиталистической монархии, независимой от всех местных государственных органов власти. Этот идеалист также задумывает борьбу выше сил, также теряет приверженцев среди более честных капиталистов и находит их среди наиболее низких, которые в критическую минуту не прочь бы оставить его в огне взрыва одного, если бы их только не заперли заговорщики в замке.

Ново также намеченное в драме отношение церкви официальной и неофициальной к великой борьбе двух классов. Официальная церковь сознательно занимает выжидательное положение, готовая стать на сторону того, кто окажется сильнее, неофициальная же, в лице сельских

проповедников, разбивается на два лагеря – примирителей и подстрекателей, агитируя священными текстами вместо прокламаций.

Новы и намеченные, но, к сожалению, не выведенные на сцену силуэты двух женщин: один силуэт серьезной филантропки (не барыни-благотворительницы), занявшей в общественной войне нейтральное, но ответственное и опасное положение, подобно сестре милосердия на перевязочном пункте; другой силуэт сознательной, крайне фанатической мученицы из рабочей среды, которая уморила себя и детей, чтобы избавить комитет стачечников от лишних забот и чтобы смертью своей подать товарищам сигнал к более деятельной борьбе.

Нова, наконец, и сама форма драмы «Выше сил», т. е., пожалуй, она не нова, так как ее наметил Ибсен, а довершил Метерлинк – это форма драмы настроения, символически-реальная – ново применение ее именно к социальной драме; применение удачное и нашедшее себе талантливых приверженцев не только в драме, но даже в опере.

Но, несмотря на все промахи и недочеты, свойственные вообще первым драматическим начинаниям, драма эта сразу обратила на себя внимание критики всех лагерей искренностью и мрачной отвагой молодого таланта.

Средний тип работницы, в своем роде «независимой», не желающей ни примирять враждующие классы, ни самой мириться с ними, нашел себе выражение не в драме, а, как это ни странно, в опере, или, как ее назвал сам автор, «музыкальном романе». Талантливый французский композитор и вместе драматург Шарпантье сделал серьезную и удачную попытку привить новейшую общественную драму на оперной сцене. Либретто его оперы «Louise», написанное самим композитором, вовсе не похоже на обыкновенные оперные либретто, которые без музыки не представляют никакого интереса, напротив, оно имеет вполне самостоятельное литературное значение.

Опера Шарпантье «Louise», в смысле содержания, имеет то же значение для оперы, что «Ткачи» для драмы. В обоих этих произведениях совершенно несходная фабула, но очень родственный дух.

Действие «Louise» происходит в очень непривычной для оперы обстановке: в мансарде рабочей семьи, в мастерской дамских нарядов; на рынке среди торговок, нищих и ночных гуляк; в маленьком дворике на Монмартре среди артистической богемы и уличных зевак. Герои оперетты: поэт из предместья, а за ним вся масса ему подобной артистической богемы с анархическим настроением, презирающий филистерство, где бы оно ни проявлялось, в буржуазной ли, в рабочей ли среде, и украшающий поэзией все неприглядные стороны своей жизни; героиня оперы – швейка Луиза, а за ней все ее товарки, вечно сжигаемые жаждой к удовольствиям и блеску парижской жизни, рвущиеся на свободу из-под ферулы семьи, из тисков фабрики и мастерской. Луиза борется между привязанностью к строгим в правилах отцу и матери и любовью к поэту, который в ее глазах является освободителем, prince charmant, выводящим красавицу из сонного царства на свободу, в этот блестящий заманчивый Париж.

Париж имеет в опере Шарпантье мистическое значение, подобно тому как святой Грааль в рыцарском цикле опер Вагнера. Веселый Париж богемы остается победителем в борьбе разных групп пролетариата с буржуазией и между собой, он увлекает молоденьких работниц в гризетки и выбрасывает их потом на улицу старыми тряпичницами, он окружает ореолом головы артистов предместья, а потом предоставляет им умирать, как нищим, подобно Вердену, Рембо и многим другим. Финалы эти знает всякий, но кто не надеется быть исключением из правила? И, наконец, жизнь мечте не указ.

В легкой форме шутки, иронии, даже дивертисмента, автор «Луизы» выражает серьезные мысли. Вот образчик одного уличного разговора – уличный философ говорит:

«Идеал рабочих – быть буржуа, желание буржуа – быть вельможами, мечта вельмож – быть артистами, мечта артистов – быть богами». – «Будьте прежде людьми», – возражает старый рабочий, отец Луизы, но его подымают на смех собравшиеся артисты: «Да здравствует рабочий! Слава честному труженику!» – и взрывы смеха покрывают этот иронический возглас. «Вы никогда не будете для нас людьми», – заключает рабочий.

В опере «Луиза» резко отмечен антагонизм богемы и рабочего пролетариата, тогда как до сих пор обращалось внимание только на антагонизм богемы с буржуазией, между тем этот класс или группа недаром назван «богемой» (цыганами), так как он занимает в больших городах именно то положение, которое занимают цыгане в деревне, – это настоящие déclassés, выбитые из колен и не желающие, а часто и не способные вернуться в нее.

Новейшая драма затронула и этот тип настоящего цыгана в деревенской среде. Таков герой драмы Карла Гауптмана (брата Гергарта), которая названа «Ephroims Breite» (т. е. «Brigitte»), по имени героини-крестьянки, вышедшей по любви замуж за цыгана. При всей взаимной любви супружество принуждено разойтись, так как жена и ее семья едва мирятся с цыганскими наклонностями мужа, а ему претит хозяйственность и филистерство жены и ее презрительное снисхождение, да, кроме того, он не выносит жизни без свободы, не терпит тисков обычая и деревенских приличий. Входить в более подробный анализ этой драмы мы здесь не будем, так…

Про театр

Леся Українка

Сими часами по українських часописах чимало пишеться про те, що наш театр дуже помалу розвивається і в своєму зрості не встигає за зростом потреб і вподобань нашої громади. Ми прагнемо бачити на театральному кону твори преславних письменників тих народів, що випередили нас своєю культурою; ми прагнемо бачити нові п’єси українських авторів, такі п’єси, щоб у них малювалося не тільки життя неосвіченої частини нашого народу, а життя всіх частей, усіх станів, усіх шарів нашого народу; ми хочемо, щоб театр і у нас, як у інших народів, розширював наш розумовий виднокруг,

освітлював ті питання, що турбують душу інтелігента наших часів. А замість того наші театральні дружини показують нам п'єси, в яких здебільшого малюється саме селянське життя, та ще таке, яке воно було давно, а може, й ніколи не було, бо більша часть українських п'єс написана на старомодний лад, на той манір, щоб скрасити життя й з того життя й те життя показується не всіма сторонами. Що тому за причина? Давніше вбачали причину в тім, що театральна цензура не дозволяла ніяких п'єс, які б вихоплювалися поза тісну обору, в яку було замкнено всю українську літературу; казали, що театральна цензура нізащо не хоче пускати на український кон «сурдука і фрака». Воно почасти так, а почасти й не так, бо, ніде правди діти, і в ті часи, як цензура найгірше лютувала, таки було дозволено виставляти деякі українські п'єси з життя інтелігентів. Тепер, як настала маленька полегкість на українське слово, таких п'єс і написано, і перекладено з чужих мов, і дозволено цензурою вже стільки, що якби всі ті п'єси справді виставлялися, то український театр знову б знявся вгору.

Проте ватажки ваших театральних дружин уперто не хочуть тих нових п'єс виставляти і мовчки ковтають всі докори, якими українські інтелігенти сподіваються їх дошкулити і призвести до поступу. В газеті «Рада» було зазначено, що наші уславлені театральні діячі коли й виставляють тепер під натиском української інтелігенції п'єси, перекладені з чужих літератур, то вибирають такі, що самі підходять під звичайний лад старих українських п'єс, – от, наприклад, «В липневу ніч» Горчинського. В тій самій газеті чимало писалося про потребу закласти спілку українських акторів; на сю спілку покладаються великі надії; сподіваються, що через неї не тільки покращає життя акторів, а ще й освіжиться і поновиться круг п'єс, що йдуть в українському театрі, бо освіченіші, інтелігентніші актори прищеплять своїм товаришам нові вподобання, нові поривання і разом з ними призведуть розпорядчиків театральних дружин до того, що вони нарешті підуть новим шляхом, спільною ходою з лавами свідомої української інтелігенції.

На нашу думку, спілка акторів такого великого діла зробити не зможе. Ми, звичайно, од щирого серця бажаємо, щоб ті ручі люди, що взялися її заложити, довели свій хороший замір до кінця, щоб їм справді пощастило посіяти згоду в тім сімействі, яке здавна уславилося тим, що в ньому миру й тишини було менше, ніж в якому другому; ми думаємо, що коли теє справдиться, то життя українського актора покращає, особливо з матеріального боку, і на тім край. Спілка українських акторів через природний хід речей стане поперед усього спілкою до взаімної помочі і дбатиме про матеріальний добробут товаришів. До вибору п'єс актори після того, як згуртуються в спілку, будуть ставитись так само, як і тепер ставляться порізнені; в тій справі навряд чи будуть заходити які суперечки межи акторами і їхніми ватажками, антрепренерами. Для цілого театрального гурту, однаково для антрепренера й для акторів, доброю п'єсою буде тая, яка привабить до театру багато глядачів і дасть великий прибуток. В сьому нема нічого ані дивного, ані ганебного. Всякий, хто живе з свого ремесла, з свого фаху, має право вести своє діло так, щоб його праця якнайлучче

оплачувалася. Розуміється, українському акторові, який себе поважає, не личить живитися з «Гейші»…

Огляд української літератури за 1880 рік

Іван Франко

Поперед усього замітимо, що не думаєм тут давати ані повної бібліографії української за минувший рік, ані критичного розбору важніших появ українського письменства. Ми хотіли б тільки згрупувати важніші появи і на тій підставі зазначити головні напрями сучасної письменної праці і мислі передових українських людей.

Говорячи о сучасній українській літературі, мусимо взяти на увагу три головні центри, в котрих вона проявляється: Київ, Львів і Женеву. Хоть заказ української літератури з р. 1876 в Росії ще досі формально не знесений, то прецінь на ділі він сам слизне і упадає силою свого власного недоріцтва. І так, 1880 р. в сам найтяжчий розгар реакції і деспотизму, вийшли в Києві «Співомовки», збірник поезій (друкованих вже і не друкованих) померщого Степана Руданського.

Друга белетристична праця – повість Нечуя-Левицького «Бурлачка» вийшла в початках 1881 р. Згадати треба і про нове, повне видання всіх письм Я. Кухаренка, вийшовше також посліднього часу в Росії. Крім тих переважно белетристичних праць, появилась наукова праця д. Шейковського (автора «Быта подолян») п. н. «Що таке Ібн-Дастова Русь». Се історично-критична розвідка про Ібн-Даста, арабського писателя з X в.

Дальше треба згадати про праці етнографічні, а іменно, про 2-ге видання «Українського орнамента» Ольги Косачевої і про новий український орнамент Лисенка. Крім тих праць, важний також для нас виданий 1880 р. третій том писань Максимовича (про літературу українську). Видання всіх письм покійного Максимовича почате було ще Київським відділом «Императорского географического общества», котрий перед розв'язанням своїм в 1876 р. випустив два томи (статті по історії і етнографії та археології). До повної характеристики письменного руху в Україні треба додати ще й то, що й зараз українських представлень театральних защезає звільна, хоть досі тільки в Одесі і Полтаві, де, крім давніх штук українських, поставлено на сцену й нові оперетки, як «Не ходи, Грицю, на вечорниці», «Дай серцю волю, заведе в неволю» звісного українського артиста Кропивницького. Чи справдиться чутка про новий український журнал в Києві і про формальне знесення заборони укр. язика та введення його в школі і церкві, сього досі не знати.

Супроти тої діяльності в Україні, діяльності під гнетом, немов під каменною плитою, як же покажеться нам діяльність галичан? Правда, вільність друкування маємо, «рух» є, газет виходить щось коло півкопи, а спитаймо самі себе: що вийшло в Галичині минувшого року таке, що мало б не хвилеву вартість і не було б зараз по виході забуте? «Кайдашева сім'я», видана окремою книжкою, – праця українця.

А крім неї, що побачимо? Хіба стоси задрукованого паперу. Навіть в виходячих газетах, крім кількох гарних економічних статей в «Ділі», не було таких праць, котрі мали б більшу вартість. Згадаємо хіба про дві роботи д-ра Шараневича, з котрих одна «Стародавний Галич», – має інтерес більше антикварський, а друга «Гальшка княгиня Острозька», хоч більш історична, все-таки по обробленні і широті історичного погляду стоїть далеко поза працями других українських істориків (Костомарова, Антоновича і др.).

Дальше згадаємо про довгу статтю д. Верхратського «Замітки про взаємини руського язика і народної літератури», друковану в його «Денниці». В тій статті, попри цілковиту недостачу якого-небудь ширшого критичного погляду, бачимо зведені докупи деякі дані до історії літератури галицько-руської від 1848 р. Спом'янем також про проби історичної критики літописів руських д. Корнила Заклинського (в «Зорі»), про досить поверховну працю др-а Кл. Ганкевича о новіших напрямах слов'янської філософії (в «Родимом листку») і про недокінчену, а під зглядом вибору предмета не зовсім щасливу повість, «Безталанне сватання» в фейлетоні «Діла». Отсе і все, що тільки було більше або й менше важного в торішній галицькій літературі.

Женева збагатила минувшого року українську літературу двома дуже цінними книжками. Перша з них – «Ремесла і фабрики на Україні» – економічно-статистична праця вченого і талантливого писателя Сергія Подолинського, що вже перед тим видав там «Життя й здоров'я людей на Україні» – популярну гігієну, якою могла б повеличатися кожна європейська література. Друга книжка – се обширний роман з людового життя «Хіба ревуть воли, як ясла повні» Мирного й Білика. Ті дві книжки і ще «Кайдашева сім'я» – се безперечно найкраще з усього, що вийшло в р. 1880 на українській мові.

З-поміж книжок на інших мовах, виданих того року в Галичині, а тикаючих українського народу, його життя або історії, піднести треба д-ра Огоновського «Studien auf dem Gebiete der ruthenischen Sprache»(гляди оцінку в 1 ч. «Світу»); критику крилошанина Петрушевича на чеські Короледворський і Зеленогорський рукописи (стаття була друкована первісно в фейлетоні «Слова»); друге видання польського історика Бартошевича «Historia kościoła ruskiego»; два томи історичних очерків Кубалі, дуже по-майстерськи оброблених, а тикаючих переважно історії України в XVII і XVIII віках; і в кінці два випуски «Hafty włościan na Rusi», т. е. галицько-людового орнаменту, виданого дуже гарно заходом львівського музею промислового. Коли ще до того додамо вийшовшу в Відні в двох томах історію унії руської церкви з Римом (по-німецьки) д-ра Пелеша і деякі етнографічні матеріали, видані краківською Академією наук, то будемо й тут мати яко-тако повний образ наукової роботи над українським народом. Розуміється, що про роботи над тим же народом російських вчених з посліднього часу ми задля незнакомства з ними й не згадували.

Глосарій
або малий тлумачний словник театрально-драматургічної термінології

АВАНСЦЕНА – передня частина сцени перед завісою, теж саме, що і ПРОСЦЕНІУМ.

АКТ – частина драматургічного твору, окрема ДІЯ.

АМПЛУА – тип ролі, який відповідає акторській індивідуальності: герой, трагік, інженю тощо.

АНТРАКТ – перерва між діями, відділеннями концерту.

АНТАГОНІСТ – в античній драматургії персонаж, який знаходиться у конфлікті з іншими персонажами і веде з ними драматичну боротьбу.

АРЛЕКІН – один з найпопулярніших персонажів італійської «комедії масок», а ще тканини, які обрамовують сценічну арку.

АТЕЛАНА – коротенька п'єса фарсового характеру з постійними персонажами.

БУРЛЕСК – комічне зображення якогось явища чи характеру, форма кумедного перебільшення, розмова про серйозні речі у жартівливій манері.

БУТАФОРІЯ – штучні речі, створені для використання у виставі, які імітують справжні.

БУФОНАДА – жартівлива сценка, яка побудована на перебільшенні.

ВЕРТЕП – пересувний лялковий театр, популярний в Україні у XVIII – XIX століттях, у якому ставили релігійні та світські п'єси. Їх виконавцями були школярі, дяки, згодом мандрівні групи артистів. Вертепні драми ставили на сільських і міських майданах, ярмарках. Приміщенням театру була найчастіше двоповерхова скринька з прорізами в підлозі.

ВОДЕВІЛЬ – жанровий різновид комедійної драматургії, вистава з куплетами і танцями, легка комедія. Як жанр сформувався наприкінці XVII – поч. XIX ст. Як драматичний жанр водевіль склався наприкінці XVIII ст. Він став популярним жанром бульварного театру. В українській літературі відомі водевілі «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Хуторяночка» Л. Глібова, «Як ковбаса та чарка, то минеться сварка» М. Старицького, «На перші гулі» С. Васильченка, «Номенклатурна одиниця» М. Зарудного.

ГЕРОЙ – в драматургії та театрі – головний персонаж.

ДЕКОРАЦІЯ – елемент художнього оформлення сценічного простору.

ДРАМА – драматургічний твір взагалі, род літератури, жанр драматургії, драматична за характером життєва ситуація. Особливість драми як роду літератури полягає в тому, що вона призначена для сценічного втілення. Явища життя й характери героїв у драмі розкриваються через розмови дійових осіб (діалоги, репліки, монологи). Авторська мова в драматичних творах обмежена ремарками. Образи в драмі розкриваються не лише за допомогою мови, а й за допомогою специфічно сценічних засобів: гри акторів, їхньої зовнішності, декорацій, звукового і світлового оформлення тощо. Події в драматичних творах показуються так, ніби вони тільки відбуваються; їхньою основою є гострий конфлікт, зіткнення

протилежних сил та інтересів. Драма як літературний рід ділиться на три основні види: власне драму, трагедію й комедію.

ДРАМАТУРГ – письменник, який пише драматургічні твори – п'єси, сценарії, тощо.

ДРАМАТУРГІЯ – мистецтво створення творів драматургічного роду літератури, теорія побудови драматургічних творів.

ДРАМАТИЧНА ХРОНІКА – вид драми, близький до епосу, у його основі – історичні події. Сюжет розвивався в часовій послідовності, сюжетні лінії й епізоди мали закінчений характер.

ДРАМАТИЧНИЙ ЕТЮД – одноактний драматичний твір, в основі якого один епізод, події змальовані статично, характери дійових осіб лише окреслені. Виділяють трагічні («Зимовий вечір» М. Старицького, «Кам'яна душа» І. Франка), ліричні («В холодку», «Не співайте, півні, не зменшайте ночі» С. Васильченка, «Прощання», «Айва та Мохаммед» Лесі Українки), гумористичні й сатиричні («По ревізії» М. Старицького, «На перші гулі» С. Васильченка), символічно-алегоричні («Осінь», «При світлі ватри», «Тихого вечора» Олександра Олеся), трагікомічні («Лихо не кожному лихо – іншому й талан» М. Кропивницького) жанрові різновиди.

ДРАМА-ФЕЄРІЯ – п'єса з казково-фантастичним сюжетом і героями, у драмах-феєріях казкове переплітається з реальним. Прикладом такої драми є твір Лесі Українки «Лісова пісня». Жанр драми-феєрії є у творчій спадщині Олександра Олеся («Над Дніпром»), І. Кочерги («Марко в пеклі»).

ДРАМОВАНА ПОЕМА – невеликий за обсягом твір, у якому поєднуються жанрові форми драми та ліро-епічної поеми.

ДУМА – народні ліро-епічні пісні переважно героїчного характеру про важливі події історії України (починаючи з XV ст.), виконувані народними співцями речитативом (співом-декламацією) під акомпанемент кобзи чи ліри. До дум належать «Козак Голота», «Маруся Богуславка», «Самійло Кішка», «Втеча трьох братів з города Азова», «Хмельницький та Барабаш» тощо.

ІНТЕРМЕДІЯ – комічна п'єса чи сцена, яку виконували між діями основної драми. Ці сценки давали глядачеві можливість розважитися, вони заповнювали час, який відводили артистам для відпочинку. Часто інтермедії були інсценізацією народних анекдотів («Кіт у мішку»), пародіювали повір'я, побутові сценки. У XVI – XVIII ст. інтермедія стала частиною шкільної драми на історичну чи релігійну тему. До нашого часу дійшли інтермедії з великодніх і різдвяних драм М. Довгалевського та Г. Конисського. Інтермедія мала вплив на формування побутової комедії і водевілю.

ІСТОРИЧНА ДРАМА – відтворення важливих для народу історичних подій. Головними героями завжди виступають видатні історичні особи. Сюжет будується на документальних фактах, художній вимисел допомагає «оживити» картини минулого життя.

ЄДИНА ДІЯ – сума вчинків дійових осіб драматургічного твору, які вони роблять на шляху до певної цілі, те ж саме, що і **НАСКРІЗНА ДІЯ** в театрі.

ЄДНІСТЬ МІСЦЯ, ЧАСУ І ДІЇ – вимоги до побудови драматургічного твору, що існують ще з давніх часів: дія відбувається в одному місці протягом недовгого часу навколо однієї головної історії.

ЗАВ'ЯЗКА – епізод сценарної структури, з якого починається сценічна дія і який стоїть між експозицією та розвитком дії.

ЗОНГ – музичний вставний номер драматичної вистави, текст якого скоріше вимовляється, ніж співається.

КАРТИНА – у драматургії та театрі: закінчена самостійна частина акту.

КОМЕДІЯ – один з головних жанрів драматургії, в якому сюжет будується на смішних, кумедних ситуаціях. Комедія висміює негативні суспільні й побутові явища, людські вади. Засобами викриття є сатиричне загострення, карикатура, буфонада, гротеск, іронія, сарказм, гумор.

КОМЕДІЯ ІНТРИГИ – різновид комедії ситуацій, її дія жвава, напружена, з авантюрними ускладненнями (обманом, перевдяганням). Заплутаний конфлікт вирішується в несподіваній кінцівці. Комедія інтриги представлена, наприклад, в творчості Г. Квітки-Основ'яненка.

КОМЕДІЯ МАСОК (COMEDIA DELLA ARTE) – відомий різновид театрального видовища Італії 16-17 століть, що побудований на імпровізації та буфонаді з використанням образів персонажів – «масок», характери яких не змінюються у будь-якому сюжеті. У середині XVII ст. жанр комедії дель арте втрачає актуальність. Традиції жанру комедії дель арте в XIX ст. продовжила італійська діалектна комедія. Вплив комедії масок позначився на творах Мольєра. Засоби цього жанру використовували В. Мейєрхольд, Є. Вахтангов, Лесь Курбас.

КОМЕДІЯ НАСТРОЇВ – це жанр, у якому поєднані особливості комедії-ситуації та комедії характерів. У комедії настроїв немає зовнішніх конфліктів, традиційної зав'язки, розвитку дії й розв'язки, вона визначається тонким психологізмом, глибокими переживаннями, емоційністю. Комедією настроїв є «Блакитна троянда» Лесі Українки.

КОМЕДІЯ ПЛАЩА І ШПАГИ – іспанський вид комедії інтриги (XVI – XVII ст.), отримав назву за деталями костюмів головних героїв. Комедія плаща і шпаги була створена на противагу класицистичній комедії. Жанрові можливості комедії плаща і шпаги використовувала Леся Українка («Камінний господар»).

КОМЕДІЯ СИТУАЦІЙ – різновид комедії, в основі якої інтрига, непередбачені ситуації, несподіваний поворот у сюжеті. Комедії ситуацій властивий незбіг слів і вчинків, вона з'явилася в добу античності, розвивалася в епоху середньовіччя. Першим твором цього жанру був твір Менандра «Близнюки». Цей жанр використовували В. Шекспір («Комедія помилок»), Ж. Б. Мольєра («Тартюф»), М. Гоголь («Ревизор»), І. Котляревський («Москаль-чарівник»), Іван Карпенко-Карий («Сто тисяч»), О. Коломієць («Фараони»).

КОМЕДІЯ ХАРАКТЕРІВ – опозиційний жанр щодо комедії ситуацій. У її основі – напружена, гостра боротьба, яскраві, типізовані характери.

Героям комедії характерів властива одна пристрасть. Комедіями-характерами є твори «Хвальковитий воїн», «Скарби» Плавта, «Свекруха» Теренція, «Приборкання непокірної» В. Шекспіра, «Тартюф» Мольєра, «Отак загинув Гуска» М. Куліша.

КОМПОЗИЦІЯ – багатозначний термін, який у драматургії сприймається як побудова твору, його структура, взаємозв'язок окремих частин. Іноді К. називають внутрішню структуру драми, а також один з відомих жанрів масових театралізованих видовищ – літературно-музичну композицію. Те ж саме, що і АРХІТЕКТОНІКА.

КОНФЛІКТ – обов'язковий елемент структури драматургічного твору – зіткнення протилежних ідей та поглядів, загострення суперечностей, яке має форму драматичної боротьби.

КОРИФЕЙ – керівник хору в античній трагедії, який безпосередньо контактував з акторами, у подальшій історії – ведучий театральний діяч, класик театрального мистецтва, майстер своєї справи.

КОТУРНИ – в античному театрі – особливе акторське взуття з товстою підошвою для збільшення зросту виконавця, у переносному значенні «стояти на котурнах» – поводити себе занадто гордовито, зневажливо відноситись до оточення.

ЛЕЙТМОТИВ – важливий драматичний елемент – сценарний хід, головна думка, яка неодноразово повторюється в різних варіантах.

ЛІТУРГІЙНА ДРАМА – це духовна драма, яка набула популярності в епоху середньовіччя у IX – XIII ст. Літургійна драма використовувала латинський текст Біблії, її виконували духовні особи біля вівтаря. Згодом латинський текст замінили національним. У IX ст. легенди про смерть і воскресіння Христа читали в діалогах, із цих діалогів сформувалась літургійна драма.

МЕЛОДРАМА – різновид драми з сюжетом побутового характеру, з перебільшеними емоціями, несподіванками та обов'язковою перемогою добра над злом. Вона з'явилася наприкінці XVIII ст. у Франції. Особливої популярності жанр мелодрами набув у 30-40-х роках XIX ст. Українську драматургію XIX століття представляє твір М. Старицького «Циганка Аза». Мелодраматичні елементи є у творі Івана Карпенка-Карого «Безталанна».

МІЗАНСЦЕНА – розташування виконавців на сцені в окремі моменти вистави.

МІМ – в античні часи – коротка сценка побутового характеру з кумедними подіями, пізніше – актор-виконавець пантоміми.

МІРАКЛЬ – різновид середньовічної драматургії моралізаторського характеру, в якому йшлося про дива, що роблять Богоматір та святі.

МІСТЕРІЯ – спочатку таємничі релігійні обряди, пізніше – вистава релігійного змісту у європейському середньовічному театрі. В Україні драми-містерії ставили у XVII ст. Авторами містерій були М. Довгаленський («Комічна дія», Д. Туптало («Комедія на день Рождества Христова»). Відомі анонімні містерії «Слово про збурення пекла», «Царство Натури Людской», «Мудрость предвічная». У XIX – XX ст. з'являються твори, що

використовують форму чи назву жанру. Т. Шевченко свою поему «Великий льох» назвав містерією.

МОНОЛОГ – мова одного персонажу драми.

МОРАЛІТЕ – драматургічний твір з алегоричними персонажами, який має дидактично-повчальний характер. Елементи мораліте входили в містерії, мираклі, історичні драми. До жанру мораліте відносять твори «Трагікомедія о міді в будущей жизні…» Варлама Лащенського і «Воскресіння мертвих» Георгія Конiського.

ПАНТОМІМА – вистава, в якій передача інформації відбувається без слів, за допомогою рухів та міміки, те ж саме, що і МІМОДРАМА.

ПЕРСОНАЖ – дійова особа художнього твору.

П'ЄСА – літературний твір, що має драматургічну форму, який можна і читати, і ставити у театрі.

РЕМАРКА – стислі пояснення автора в тексті драматургічного твору.

РЕПЕРТУАР – перелік творів, що виконуються в театрі або з якими виступає окремий виконавець чи творчий колектив.

РОДИННО-ПОБУТОВА КОМЕДІЯ – розкриваються побут, звичаї, родинні стосунки персонажів. Цей жанр сформувався в епоху класицизму. У творчій практиці його використовували Мольєр («Міщанин-шляхтич»), Д. І. Фонвізін («Недоросток»), М. Гоголь («Ревізор»), Іван Карпенко-Карий («Сто тисяч», «Хазяїн»), М. Куліш («Закут»).

РОЛЬ – частина тексту драматургічного твору, яка зображує певну людину та має виконуватися актором**.**

САТИРИЧНА КОМЕДІЯ – з'явилася в епоху античності. У сатиричній комедії немає позитивних героїв, вона розвінчує суспільні вади. Зразком сатиричної комедії є одноактна п'єса М. Зарудного «Номенклатурна одиниця».

СТАТИСТ – актор, який виконує другорядні ролі, учасник масової дії.

ТЕАТР – особливий вид видовищного мистецтва, в якому життя відображується за допомогою драматичної дії, а також споруда, де відбуваються вистави.

ТРАГЕДІЯ – один з головних жанрів драматургії, який має в основі дуже загострений конфлікт, боротьбу, загибель головних героїв, у переносному значенні – страшна, невиправдана подія, загибель. Звідси піднесений характер самої трагедії, яка ставить суттєві питання людського буття, руху історії («Кассандра» Лесі Українки).

ТРАГІКОМЕДІЯ – драматичний твір, що має риси трагедії та комедії. Українська трагікомедія пов'язана з іменами Ф. Прокоповича («Владимір»), Л. Горки («Йосиф патріарх»), Г. Конiського («Фотій»). Відомими є трагікомедії М. Куліша («Народний Малахій»).

ФАРС – середньовічна форма гротескної драматургії, за змістом та настроєм інколи брутальна і непристойна.

ЯВИЩЕ – у драматургії та театрі – частина картини, яка визначається появою кількох чи одного персонажів, а також театральна дія, що має відношення до появи персонажів.

Підписано до друку 22.10.2015 р.
Формат 60х84 1/16. Ум. др. арк. 5,25.
Наклад 50 прим. Зам. № 1334.

Видавництво Б. І. Маторіна
84116, м. Слов'янськ, вул. Г. Батюка, 19.
Тел.: +38 06262 3-20-99; +38 050 518 88 99. E-mail: matorinb@ukr.net

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №3141, видане Державним комітетом телебачення та радіомовлення України від 24.03.2008 р.