

Юрій КОВАЛІВ, д-р філол. наук, проф.

ORCID ID: 0000-0002-3262-9837

e-mail: profkovaliv@ukr.net

Київський національний університет
імені Тараса Шевченка, Київ, Україна

ПАСІОНАРНИЙ ЧИН КОРИФЕЇВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Стаття, присвячена вшануванню цьогорічних ювілярів Марка Кропивницького (22 травня 1840–21 квітня 1910) й Михайла Старицького (14 листопада 1820, за твердженням Вол. Поліщука на підставі відповідних документів, – 27 квітня 1904), не лише стосується висвітленню їхніх заслуг у формуванні професійного українського театру, становленню його репертуару й нового типу драматургії, а й обґрунтуванню їх адекватної відповіді на виклики дійсності, несприятливої для національної культури, літератури й мистецтва. Разом із братами Тобілевичами (М. Садовський, П. Саксаганський, І. Карпенко-Карий), Марією Заньковецькою, Ганною Затиркевич-Карпинською, І. Загорським, А. Максимовичем та ін. вони зважилися на пасіонарний чин культурно просвітницького спротиву, запозичивши назву від лідера хору давньогрецького театру, знайшовши нішу в репресивній русифікаторській політиці Російської імперії, чинили їй культурно-просвітницький спротив, водночас вивели український театр з аматорського рівня на рівень світового на кшталт Майнінгенського. Він відіграв неабияку конструктивну мистецьку та соціальну роль у поруйнованому національному житті, "став одиноким огнищем, біля якого могли збиратися українські сили", "почув себе як ворущилом українського руху" (Антонович, 2003, с. 146, 147), перетворився на трибуну просвітницького резистансу. Дарма що київський генерал-губернатор О. Дрентельн, керуючись поправкою до Емського указу, заборонив вистави в межах Київської губернії, корифеї з успіхом гастролювали на Кубані, Вороніжчині, в Саратові, Москві, Петербурзі, Варшаві, репрезентували соціально-побутовий з елементами етнографічного (М. Кропивницький), романтично-героїчний (М. Старицький), соціально-реалістичний (І. Карпенко-Карий) театри, котрі зазнавали певних змін, еволюціонувавши до Театрального товариства російсько-малоросійських артистів (П. Саксаганський)

й стаціонарного театру М. Садовського у київському Народному Троїцькому домі, позначилися на експериментальному "Молодому театрі" Леся Курбаса з альтернативою української драматургії в річищі модернізму.

Ключові слова: *театр, корифеї українського театру, драматургія, сценічне мистецтво, трупи, п'єси, вистава.*

Постановка проблеми. Українці завжди утверджувалися за найскладніших, найнесприятливіших обставин, знаходили адекватну відповідь на жорсткі виклики життя. Стаття присвячена питанням, як це вдалося зробити корифеям українського театру, долаючи зовнішні репресії й не завжди сприятливі конфлікти внутрішнього національного життя. Вони, крім виконання обов'язків актора, сценариста, режисера тощо, самі писали п'єси, розкриваючи можливості неординарних талантів, "виносили на своїх плечах завдання утворення українського побутового театру і розрішили своє завдання блискуче" (Антонович, 2003, с. 152), мусили поповнювали репертуар, збіднення якого зумовлене об'єктивними причинами, адже "російське самодержавство робило все від нього залежне, щоб стримати пробудження національної свідомості українського народу, щоб ще на початковому етапі задушити мрії про незалежну українську державу" (Новиков, 2006, с. 72).

Постановка завдання. Мета статті полягає в розкритті мотивів та шляхів реалізації естетичної концепції корифеїв українського театру всупереч несприятливим обставинам, адже корифеї й актори зазнавали принижень від російської адміністрації, знущань цензури, грали спектаклі "в поганих, холодних, з протягами, без усяких вигод для публіки сараях, швидше приданих для пристойної стайні, ніж для театру" (Карпенко-Карий, 1960, с. 279).

Виклад основного матеріалу. Марко Кропивницький – один із визначальних драматургів й представників сценічного мистецтва був наділений волею пасіонарія, відчував потребу відповідної реакції на запити своєї доби, зокрема української культури, літератури й мистецтва, понижених Російською імперією, за спогадами сучасників, "Він на сцені жив, сцені

служив переважно, мало не на сцені й смерть його спобігла – і сцена зробила Кропивницького незабутнім в історії українського відродження" (Єфремов, 1995, с. 477). Виконуючи обов'язки режисера у трупі Г. Ашкаренка в Кременчуку (1881), попри перешкоди московської поліційно-адміністративної влади, він ініціював перший прототеатр корифеїв українського театру. Прогастролювавши у Харкові перед Різдвом, вона (трупа) на початку наступного року переїхала до Києва, виступала з виставами "Наталка Полтавка" І. Котляревського і "Назар Стодоля" Т. Шевченка в театрі Бергоньє, викликавши неабияке захоплення вдячних глядачів і стриману, зверхню оцінку офіційної преси на кшталт "Киевлянина" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 635). Почалася нова сторінка в історії не тільки українського сценічного мистецтва, а й драматургії, що долала інерцію аматорства. Водночас діяв драматичний гурток у Бобринці та Єлисаветграді, де артистично обдарована українська молодь збиралася на музично-драматичні вечори у родині Тобілевичів, яка дала українському театру талановитих братів П. Саксаганського, М. Садовського, І. Карпенка-Карого, їхню сестру "соловейка" Марію Садовську-Барілотті.

У квітні 1882 року М. Кропивницький разом із М. Садовським працювали у харківській трупі А. Пальчевського. У жовтні того ж року М. Кропивницькому та його соратникам нарешті вдалося створити "Товариство акторів" – професійну національну трупу, відкривши ще одну, нову перспективну сторінку в історії національного сценічного мистецтва і драматургії. Було залучено до театрального гурту талановитих акторів Марію Заньковецьку (псевдонім Марії Асадовської), Олександрю Вірину, Н. Жаркову, А. Маркову (псевдонім А. Одинцової), І. Загорського, О. Максимовича та ін., невдовзі до них приєдналися П. Саксаганський, Марія Садовська-Барілотті, Ганна Затиркевич-Карпинська, Ганна Борисоглібська, В. Грицай, Ю. Касиненко та ін. Вони репрезентували злагоджений творчий ансамбль, "не тільки музичний, але й сценічний" (С. Дурилін). Найдосвідченіший серед них М. Кропивницький заснував акторську школу (Антонович, 2003, с. 159), використавши досвід Майнінгенського театру. Будучи противником зовнішніх ефектів, він сформував

соціально-побутовий театр, в якому обстоювалися принципи простоти, створив композиції синтетичного спектаклю, органічно поєднуючи пісні та танці з драматичним дійством: "Він на сцені жив, сцені служив переважно, мало не на сцені й смерть його спобігла – і сцена зробила Кропивницького незабутнім в історії українського відродження" (Єфремов, 1995, с. 477). Режисер і драматург запровадив чимало нових прийомів, зокрема прийом, названий пізніше "публічною самотністю" (К. Станіславський), коли актор грає, ніби не помічаючи глядачів. Його соціально-побутовий театр, розвиваючись поряд із романтично-героїчним (М. Старицький) та реалістично-побутовим (І. Карпенко-Карий), мав неабиякий успіх уже на початку свого існування, підтверджений гастролями у Києві в листопаді 1882 року. Яскравий сплеск корифеїв українського театру, за оцінкою "Одесского вестника" (1882), одразу засвідчив появу "нової реально-художньої школи щодо малоруського репертуару, жорстко спрофанованого різними рутинерами і традиціоналістами" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 639–640). Він викликав шалений спротив московського великодержавництва. Волею київського генерал-губернатора О. Дрентельна було заборонено у 1883–1893 роках їхні вистави на Київщині, Чернігівщині, Полтавщині, Волині та Поділлі, але вже не можливо було зупинити пробудженої творчої енергії, природного потягу українців до театрального мистецтва. Корифеї театру, приречені на десять років покинути київське генерал-губернаторство, зосередили творчу діяльність у Харкові, що став "Меккою для всіх українських антрепренерів" (Л. Сабінін), виживали поза центральною українською територією, навіть здобували успіх. Наприклад, у Москві трупи М. Кропивницького й М. Старицького викликали неабиякий інтерес, "а в російських театрах порожніли зали" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 680–681). Про творчу конкуренцію театральних труп в тогочасній імперії навіть не йшлося, тому що російська завжди була у привілейованому стані. Як нарікав М. Кропивницький, з них здирають шосту частину від валового збору.

Упродовж 11 листопада 1886 року – 15 лютого 1887 року соціально-побутовий театр М. Кропивницького підкорив Петербург:

"велика планета розбилася, але блискучі астероїди полетіли по її орбіті, вони заховали "законы вращения" планети, що дала їм життя" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 684). Вистави цього театру відбувалися у найпрестижнішому приватному театрі Кононова завжди при переповненій залі, на відміну від французьких, німецьких чи російських труп з великими аншлагами та відомими акторами. Вони викликали навіть неабиякий інтерес імператора Олександра III та царської сім'ї (зادля них в залі Демут було виконано драми "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" М. Старицького, а в імператорському Маріїнському театрі зіграно "Наталку Полтавку" І. Котляревського та "Бувальщину, або На чужий коровай очей не поривай" А. Велісовського). За спогадами М. Садовського, "у панських салонах, де раніш, крім французької чи німецької мови, іншої ніхто не чув, за велике щастя вважали почути з уст українських акторів кілька українських слів". Навіть затятий українофоб, театральний критик О. Суворін ("Хохлы и хохлушки"), який не бачив за українською драматургією майбутнього, змушений був визнати "в малоруській трупі такий ансамбль, якого бракує на александринській сцені", зрозумів, що Марія Заньковецька краща акторка, ніж Сара Бернар, високо оцінив "своєрідну школу" українського театру, порівнявши її з популярним у 80–90-і роки XIX ст. в Європі театром герцога Майнінгенського, хоча про вплив говорити не доводиться, радше йдеться про ситуацію самозародження сюжетів. За спостереженням Д. Антоновича, український театр піднісся так високо, що перед ним поступався найяскравіший сицилійський, а "московський чисто побутовий театр ніколи не піднімався до тієї висоти, на якій стояв у кращі часи український" (Антонович, 2003, с. 172). Жоден з них не мав таких перешкод, що виникали перед корифеями, від яких російська адміністрація вимагала, аби перед рідномовними п'єсами обов'язково йшла російська драма, переважно водевіль.

М. Кропивницькому і Марії Заньковецькій запропонували працювати в імператорському Александринському театрі з високою платнею, але вони відмовилися. Ішлося не так про

народницький фанатизм, якого в них не було, як про незрозумілий для росіян пасіонарний психотип, що в екстремальних ситуаціях визначав екзистенційний вибір. Було знайдено творчу відповідь на соціальне замовлення дискримінованої нації, яка чинила внутрішній спротив колоніальній нівеляції, прагнула реалізувати свої духовні запити, громадські інтереси, власну етноментальну сутність в адекватних артистичних формах, використовувати сцену як кафедру, аби з неї "озватись до всіх словом" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 725). Відтоді "служити українському театрові стало громадським подвигом" (Антонович, 2003, с. 146–147).

Корифеїв не зупинило те, що після неочікуваного тріумфу в Петербурзі не було скасовано Емського указу. Професійний національний театр і далі називали "руско-малорусским". Саме царський уряд був зацікавлений у нівеляції українського духовного життя, хоч і не приховував здивування несподіваним спалахом українського сценічного мистецтва, всупереч дискримінаційним указам та циркулярам. Пасіонарного вибуху не можна було вгамувати, як і позбавити європейського рівня, творчість корифеїв "впритул наблизилася до того повного злиття великої ідейної глибини, свідомого історичного змісту з шекспірівською жвавістю характерів і багатством дій" (З. Мороз). Їм вдалося подолати міф про українську драматургію як провінційну, екзотично-етнографічну з недолугими і примітивними п'єсами, обов'язковою горілкою, танцями тощо. Тріумфальні гастролі у Петербурзі переконливо довели культурну індивідуальність української нації.

Драматургія М. Кропивницького, як і І. Карпенка-Карого, М. Старицького, звернена переважно до злободенної сучасності, надавала перевагу позитивістським, суспільно значущим настановам, невід'ємним від тогочасного розуміння суті "новішої літератури". Її призначення, за спостереженням І. Франка, полягало "у психологічному аналізі соціальних явищ, у тому, – сказати б, – як факти громадського життя відбиваються у душі і свідомості одиниці і навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають" (Франко, 1983, с. 364). Тому "міцний реалізм і побутова правда – це було *profesion de foi* Кропивницького і його ближчих співробітників-акторів" (Антонович, 2003, с. 148, 149).

Він мусив пережити цензурний абсурд, якого не знала російська драматургія, сягав крайніх меж, мусив власноруч дати підписку катеринославському приставу, що у виставах не проголошуватимуться "вірші та куплети без ознайомлення і дозволу пана поліцмейстера". Драматург – автор водевілів "Помирились", "За сиротою і Бог з калитою, або ж Несподіване сватання" (1872) та кількох дивертисментів, які завбачили сучасну оперу, 1882 року видав збірку творів, що складалася з п'єс "Дай серцю волю, заведе в неволю", "Глитай, або ж Павук" і "Невольник", в яких порушено моральні проблеми за умов "дикої" цивілізації, жертвою якої часто ставала жінка.

На переконання М. Кропивницького, який не ідеалізував "простий «сермяжний люд»", попри любов до нього, масовому невибагливому глядачеві, в якого "нерви – вірьовки, а розум – дитинячий", потрібна не психологія, а "густі краски, грубі риси, мораль, щоб в ніс йому біла" (Карпенко-Карий, 1960, с. 456). Переконання драматурга були реалізовані не лише в його трупі, а й у соціально-побутових драмах ("Дві сім'ї", "Олеся", "Мамаша", "Дай серцю волю, заведе в неволю" тощо), в яких порушено морально-етичні проблеми соціального змісту. Акцентуючи окремі сценічні малюнки задля малюнків, М. Кропивницький "іноді зовсім забуває про цілісність і не дбає про те, щоб його п'єси були гарно збудовані, щоб частини їх пристосовані були одна до одної" (С. Єфремов), але "сцени, так влучно спостережені в гущі життя", побутова деталь, подробиця "в її художньому обробленні" компенсували слабкий "розвій драми, драматичної дії, цільність дійових акцій", "обрисовку драматичних характерів" (Д. Антонович). М. Кропивницький прагнув розкрити на театральному кону фрагменти неприкрашеного життя, як в етюді "По ревізії", в якому висвітлено істотні особливості українського села. Автор вказав на появу небезпечного потворного явища – "чумазого", розкритого в образі здирика Бичка – знавця людської психології, майстра інтриги. Він заволодів Оленою, сказавши, що її чоловік Андрій пристав до багатой ("Глитай, або ж Павук"). Трагедія жінки полягає в тому, що вона повірила обману, не перевіривши істинності сказаного Андрієм.

У комедії "Чмир" (1890) проаналізовано процес становлення аналогічних психотипів "чумачих" на прикладі пересічного селянина Демка Пшінки. Драматург переконливо показав, як сподівання на несподівану спадщину передчасно померлого брата-городянина засліплюють розум рільника, який щойно здобував собі важкий хліб чесною працею. Людська природа, засліплена жадобою до збагачення, зваблена фантомами "усякого образования", здатна до ігнорування етичних критеріїв, втрати свого Я. Вчорашній знедолений не може задовольнити свій апетит, тому, розбагатівши, мимоволі перетворюється на гротескний засіб поглинання світу. Слабкість людської натури, не здатної стриматися перед можливістю наживи за рахунок іншого, неминуче призводить до морального звиродніння ("Мамаша", 1903). Таким був шлях також "купця з кріпаків" Кирпи, який стає жертвою скнарості, безглуздо й символічно гинучи на купі грошей ("Старі сучки й молоді парості", 1908).

Однак драматург не схильний до песимістичних узагальнень. Принаймні, героїня драми "Олеся" – дочка колишнього управителя поміщицького маєтку, а нині новоявленого можновладця Балтиза – намагається збагнути екзистенційні повороти людського буття. Щира, душевна натура, вона хоче здобути освіту і присвятити "себе цілком на користь і підмогу людям". Здавалось би, як на традиційну драму, Олеся – не цілісна постать. Вона, схильна і до розваг, і до альтруїзму, ще не визначилася "до якого діла притулитися". Її поведінка "виправдовує ту традиційну для драми романтичну інтригу, що зовсім не пасує до цієї п'єси" (П. Рулін). Колізії, пов'язані з відносинами Олесі та Балтиза, Балтиза й Загриви, не сягають центрального конфлікту. Дійові особи утворюють антагоністичні пари, характерні для класичної драматургії. Сюжетотвірну функцію виконує душевний стан героїв, перебіг настроїв, що засвідчувало поступове наближення М. Кропивницького до модерністської драми. Драматург постійно дбав про ефектну сценічність своїх творів, написаних соковитою народною мовою, характерних обігруванням етимологічних значень ("Зайдиголова"), що пом'якшували публіцистичний дискурс, як у політичній драмі "Скрутна доба",

переповненій виступами агітаторів, які тлумачать селянам положення маніфесту від 17 жовтня 1905 року.

М. Кропивницький разом із побратимами-корифеями довели, що українська культура, переслідувана на різних теренах життя, починається з театру, який не потрапив під заборону Російської імперії, що сценічне мистецтво здатне формувати власну високу культуру, як і культуру глядачів. А вона була націоцентричною, і водночас людиноцентричною й гуманістичною. Такими ж критеріями керувався й М. Старицький, який вдавався до інтермедіальної практики перекодування текстів переважно прозових жанрів на знакову систему драматургії. На жаль, сучасники не змогли адекватно поцінувати його роботу, своєчасну й важливу для національного сценічного мистецтва, тому звинуватили його в... плагіаті. Безперечно, крадіжка чужої інтелектуальної власності потребує захисту, але, боронячи авторські права, треба бачити речі такими, якими вони є, адже звинувачення часом переростає в наклеп. Це стосується М. Старицького, який рятував ситуацію корифеїв українського театру, які мали справу зі збідненим репертуаром. Замість того, щоб займатися літературою і сценічним мистецтвом, Михайло Старицький мусив відбувати судову тяганину, яку не виграв за життя (власне, вона його доконала) і яку виграла його дочка Людмила Старицька-Черняхівська. Жоден із "доброзичливців"-паксвілянтів не доріс до чеснот письменника, який задля розвитку театру корифеїв продав свій маєток, утримував труп з модерним реквізитом й належною платнею, доки в нього вистачило грошей. Сподіваюся, що його наклепники-заздрісники опинилися в пеклі, бо інакше бути не може. Але все по порядку... Отже, на початку становлення український професійний театр мав надто бідний репертуар, переважно ставив драми І. Котляревського ("Наталка Полтавка"), Г. Квітки-Основ'яненка ("Сватання на Гончарівці"), Т. Шевченка ("Назар Стодоля"), хоча М. Комаров у бібліографічному збірнику "Українська драматургія" за період 1815–1906 рр. нарахував 928 друкованих оригінальних, перероблених п'єс, більшість з яких була низького художнього рівня. До потреб сцени довелося адаптувати літературні твори прозаїків та поетів, але не європейських

в українському перекладі, що забороняла цензура. Найчастіше інсценізували поеми Т. Шевченка. Тому театр корифеїв починався з "цитатної літератури", інтерпретованої на основі тогочасної поетики драматургії. М. Старицький на замовлення Товариства українських сценічних аматорів скомпонував водевіль "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" за зразком аналогічного жанру "Сусіди" С. Шаховського, дозволений цензурою для вистави (1873). Окрилений М. Старицький написав музичну комедію "Рідзвяна ніч" на дві дії за повістю "Вечори на хуторі коло Диканьки" М. Гоголя, перероблену М. Лисенком на чотириактну оперу, трансформував образ Пацюка в образ свідомого національного героя, ліризував сюжет. Актори Товариства українських сценічних аматорів зважилися на постановку цієї комедії в київському оперному театрі, що "справила цілу епоху в житті найвидатнішого покоління", сприймалася як "рукавичка лицарська, що кидали молоді українці «старому світові»" (Людмила Старицька-Черняхівська). Невдовзі М. Старицький за мотивами п'єси "Чорноморський побит на Кубані між 1794 та 1796 роками" Я. Кухаренка написав лібрето народно-побутової опери "Чорноморці" (1875), яка мала успіх у Біржовій залі, лібрето "Тарас Бульба", "Сорочинський ярмарок", "Майська ніч", "Страшна помста" за однойменними творами М. Гоголя, оперу "Гаркуша" за романною мелодрамою О. Стороженка, водевіль "По-модньому". Ці твори, покладені на музику М. Лисенком, збагачували майже порожній репертуар українських театрів, мали великий сценічний успіх, особливо "Чорноморці" й "Рідзвяна ніч".

Інтертекстуальна й інтермедіальна практика М. Старицького, що розв'язала проблему репертуару українського театру, не завжди знаходила розуміння серед байдужих до суті справи сучасників. Так, драму "Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці" (1887) вважали "переписаною" з п'єси "Ой, не ходи, Грицю" В. Александрова (1873). Нехтували тим, що М. Старицький, зберігаючи романтичний серпанок народних фавул, динамізував інтригу, осучаснив образи персонажів, надав їм соціального змісту, зокрема лиховісному Хомі, який, мов шекспірівський Яго, зруйнував життя Марусі й Гриця. Драматург показав, як

з малосценічних творів можна зробити драму високого артистичного рівня, перетворивши непомітну п'єсу "На Кожум'яках" І. Нечуя-Левицького на колоритну комедію "За двома зайцями". Так само п'єса "Перемудрив" Панаса Мирного під пером М. Старицького увійшла до репертуару театру корифеїв як комедія "Крути, та не перекручай". Аналогічна доля спіткала інсценізації творів "Циганка Аза" Ю. Крашевського, "Зимовий вечір" Елізи Ожешко, "Ніч на Івана Купала" О. Шабельської (Толочиної). Упереджена критика, що завдала М. Старицькому чимало прикростей, могла би так само засудити й В. Шекспіра, який не написав майже жодної оригінальної трагедії чи комедії, не розуміла, що український драматург дав п'єсам Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького та інших авторів сценічне життя, тоді як твори О. Кониського ("Ольга Носачівна", "Порвалась нитка"), Д. Марковича ("Не розуміли"), яких він не переінтерпретував, так і не побачили світла рамп. Однак завзяття борців з "плагіатом" (нікчемних заздрісників!!!), змусивши М. Старицького тягатися по судах, вкоритило йому життя. Нехтувалося навіть тим, що він у критичній ситуації підтримав професійний театр, спродавши щойно отриманий у спадщину маєток. Керована ним із серпня 1883 року трупа, в якій М. Кропивницький лишив за собою обов'язки режисера й актора, була забезпечена оркестром, хором, мала необхідний реквізит й гардероб. Розпочавши свої зимові вистави з Одеси, вона здійснила гастролі в Миколаєві, Житомирі, Єлисаветграді, Ростові-на-Дону, Воронежі та інших місцях компактного проживання українців. Вистави відбувалися в переповнених театральних залах. Між корифеями і талановитими акторами та глядачами, спраглими за рідним словом, виникало глибинне порозуміння, викликаючи обопільний ентузіазм. Хто ще здатен був на такий шляхетний вчинок, як М. Старицький? Поділяючи потребу національної і соціальної заангажованості театру, визнаючи жанрово-стильові настанови соціально-побутового реалізму, він, "маючи вибагливе до мальовничої краси око, [...] не жертвував побутові зовнішньою красою", "не вагався відступити від реалістичних вимог, аби не зашкодити

мальовничості сценічної картини" (Д. Антонович). Його п'єси з елементами романтизму і героїки не можна ще вважати новою драмою, проте вони наближалися до неї. Автор виводив образи нових українців, здатних відстояти свою гідність. Наприклад, Текля з п'єси "Розбите серце" (1891) М. Старицького, незважаючи на кволе здоров'я, виявилася вольовою натурою, зважилася протистояти оточенню, що стало рідною стихією для утвердження потворного соціального явища – "чумази́х". Автор апелював до зображально-виражальних можливостей традиційної мелодрами й досвіду етнографічно-побутового реалізму, довкола якого виникли недвозначні рецептивні колізії. Йому доводилося неодноразово долати абсурдні перепони російської цензури. Уже надруковану в альманасі "Рада" п'єсу "Не судилось" було дозволено у спотвореній редакції під іронічною назвою "Не так склалося, як жадалося": "Все, що було живішого в п'єсі, ласкаво викреслив цензор і між іншим головну сцену, в якій жид обдурює разом з паном селян", тому "наївно шукати "святая святых" в тих творах, які перетікали крізь цензурне чорнило, як наївно було б шукати і сліду гріха на душі, що видерлась з чистилища" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 701). Двадцять років поневірялася у цензурних лабіринтах "сепаратистська" трагедія "Богдан Хмельницький" (1897). Цензори вимагали перекласти її на російську мову, вивести Переяславську раду як апофеоз, трактований в дусі російської історіографії, дарма що вона стала початком національної трагедії України. Аналогічні цинічні присуди "К представлению признана неудобной" випали п'єсам "Остання ніч", "Облога Буші", інтертекстуальною основою якої була однойменна повість. Безцеремонні цензурні втручання зазвичай погіршували художній рівень п'єс, до яких би компромісів і хитрощів не вдавався драматург, викликала в акторів і глядачів прикре враження, що сталося з драмою "Юрко Довбиш" М. Старицького (сценічна переробка роману "За правду" Францо́за). Її після цензурного варіанту сприйняли за нісенітницю, хоча насправді автор змушений запроваджувати безглузді сцени, аби після офіційного дозволу повикреслювати їх, щоб зі "шкаралупин

вилупився дійсний твір" (Старицька-Черняхівська, 2000, с. 705). Царська цензура заборонила історичні п'єси українським драматургам не за художні якості, про що з боєм зазначав І. Карпенко-Карий у "Записці до з'їзду сценічних діячів", українському письменнику в Російській імперії "писати з історичного минулого, багатющого за темами й цікавого для слухача – заборонено" (Карпенко-Карий, 1960, с. 181). М. Старицький, виступаючи від імені українських колег на Першому всеросійському з'їзді сценічних діячів, публічно осудив "заборони і придушення малоруської мови, малоруської народної драми і педагогіки", підкреслив значення народного театру, "оскільки сцена для сірого простолюду є зрозуміла, жива, ілюстрована книга, є вища освітня школа" (Старицький, 1965, с. 760, 361). Після його виступу поважне зібрання 15 березня 1897 року визнало суспільне й мистецьке значення театру корифеїв, прийняло ухвалу та заходи, що давали "значні пільги для театру, в тім числі й для українського" (Франко, 1982, с. 273).

Пошуки невгнutoї української особистості спонукали М. Старицького, як й інших, сучасних йому драматургів, звернутися до української минувшини, дискредитованої Російською імперією. Його історично-мелодраматичні п'єси "Богдан Хмельницький", "Маруся Богуславка" стали "останньою ланкою" в колі драматургії А. Мюссе, В. Гюго та ін. Пов'язані з творчим досвідом попередників-романтиків, вони виявляли зв'язок з традицією шкільної драми, формованої на основі містерії, міраклю завдяки фабульному увиразненню офіри головного героя, як у "Трагедії о смерті посліднього царя сербського Уроша V і о паденні Сербського царства" М. Козачинського. Драматичні твори М. Старицького сприймаються авторемінісценціями його історичних метанаративів. Так п'єса "Богдан Хмельницький" (1897) як полемічна відповідь на роман "Вогнем і мечем" Г. Сенкевича, підпорядкована відтворенню історичного перебігу подій, мала ознаки хроніки, притаманної відповідним прозовим творам М. Старицького, Він, "відчуваючи зовнішню красу, картинність сцени, маючи нахил до

мелодрами і романтизму", знаходив "простір для своєї творчої уяви і сценічного її втілення в сфері історичної драми", виводячи "дужих, велетенськи надприродних історичних характерів", "фантастичну, або напружено-героїчну ситуацію" (Антонович, 2003, с. 152).

Яскравим прикладом таких творів стала п'єса "Оборона Буші" (1899), автоінтертектуальною основою якої була однойменна повість. Модифікація народної думи про Марусю Богуславку стала фабульною підставою однойменної історичної трагедії (1897), головна героїня якої, викрадена ординцями з рідного краю, прагне поновити гармонію буття. Романтична поетика притаманна трагедії "Остання ніч" (1899), що надає реальним подіям повстання волинян проти польської шляхти в Луцьку (1702) пасіонарного пафосу. Настанови історичного міметизму та умовності з елементами домислу відтворювали духовну атмосферу реконструйованої минувшини, тісно переплетеної з народницькими уявленнями про життя. Головний герой Степан Братковський, молодий "шляхтич руський", особисто знайомий з Палієм, Самусем, Іскрою, – "на диво великий народовець" – уособлював не лише керівника народного збройного резистансу, а й унаочнював образ національно свідомої особистості, народника, призначеного глядачам для наслідування. М. Старицький поступово відходив від епізації драми, що засвідчує його мелодраматична п'єса "Юрко Довбиш" з жанровими ознаками романсу. Автор долав хронікально-описову манеру, завдяки чому виразилася романтична типізація трагічного героя як вияву загального крізь особливе.

М. Старицький не обмежувався тією чи тією тематикою, як і М. Кропивницький чи І. Карпенко-Карий. Репертуар корифеїв українського театру поповнювався п'єсами з життя інтелігенції, тому драматурги зверталися до розкриття її зв'язку з народом, розуміння суті мистецтва, що було важливим аспектом культурницького резистансу. М. Старицький у психологічній драмі "Талан" (1893), присвяченій Марії Заньковецькій, що стала прототипом головної героїні Лучицької, висвітлив напружені колізії вибору актриси між обов'язком і покликом серця в силовому полі любові, родини і сцени. Героїня змушена

була долати спротив аристократки-свекрухи та підступні інтриги заздрісників. "Сморідний морок і задуха" переповнює російськомовну п'єсу "Крест жизни" (1901) драматурга, отруюючи існування мешканців одного з "університетських міст Росії" та інтригана, "мільйонера й мецената" Гольштейна, який травмує душу Ніни, деморалізує Сумкевича та інших. Здатен протистояти йому вірний "святості ідеалів" Володимир Наумов.

Ось таким був корифей українського театру М. Старицький, затиснутий у лещата не ним інспірованих конфліктів.

Дискусія і висновки

Феномен театру корифеїв парадоксальний, адже він сформувався і досяг нечуваних результатів у драматургії і сценічному мистецтві у ситуації, коли величезного тиску російської деспотії на українство. Воно знайшло внутрішні сили не тільки для адекватної відповіді на безжальні виклики історії, а й утвердилося через театр, фокусуючи в ньому пасіонарну енергію культурницького резистансу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Антонович, Д. (2003). *Триста років українського театру. 1619–1919 та інші твори*. ВІП.

Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Феміна.

Карпенко-Карий, І. (Тобілевич, І. К.). (1960). *Твори: У 3 т.* Т. 3. Держлітвидав.

Новиков, А. О. (2006). *Художній універсум Марка Кропивницького*. Майдан.

Старицька-Черняхівська, Л. (2000). *Вибрані твори: Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари*. Наукова думка.

Старицький, М. (1965). *Твори: У 8 т.* Т. 8. Дніпро.

Франко, І. (1982). *Зібрання творів: у 50 т.* Т. 33. Наукова думка.

Франко, І. (1983). *Зібрання творів: у 50 т.* Т. 34. Наукова думка.

REFERENCES

Antonovych, D. (2003). *Three Hundred Years of Ukrainian Theatre: 1619–1919 and Other Works*. VIP [in Ukrainian].

Franco, I. (1982). *Collected Works: In 50 vols*. Vol. 33. Naukova Dumka [in Ukrainian].

Franco, I. (1983). *Collected Works: In 50 vols*. Vol. 34. Naukova Dumka [in Ukrainian].

Karpenko-Karyi, I. (Tobilevych, I. K.). (1960). *Works: In 3 vols*. Vol. 3. Derzhlitvydav [in Ukrainian].

Novykov, A. O. (2006). *The Artistic Universe of Marko Kropyvnytskyi*. Maidan [in Ukrainian].

- Starytska-Cherniakhivska, L. (2000). *Selected Works: Dramatic Works. Prose. Poetry. Memoirs*. Naukova Dumka [in Ukrainian].
- Starytskyi, M. (1965). *Works: In 8 vols. Vol. 8. Dnipro* [in Ukrainian].
- Yefremov, S. (1995). *History of Ukrainian Literature*. Femina [in Ukrainian].

Отримано редакцією журналу / Received: 03.12.25

Прорецензовано / Revised: 04.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Yurii KOVALIV, DSc (Philol.), Prof.

ORCID ID: 0000-0002-3262-9837

e-mail: profkovaliv@ukr.net

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

THE PASSIONARY ACT OF THE CORYPHAEI OF UKRAINIAN THEATRE

The article, dedicated to honoring this year's anniversary celebrants Marko Kropyvnytskyi (22 May 1840 – 21 April 1910) and Mykhailo Starytskyi (14 November 1820, according to Vol. Polishchuk on the basis of relevant documents, – 27 April 1904), not only addresses the illumination of their contributions to the formation of a professional Ukrainian theatre, the shaping of its repertoire, and the emergence of a new type of dramaturgy, but also substantiates their adequate response to the challenges of a reality unfavorable to national culture, literature, and art. Together with the Tobilevych brothers (M. Sadovskyi, P. Saksahanskyi, I. Karpenko-Karyi), Mariia Zankovetska, Hanna Zatyркеvych-Karpynska, I. Zahorskyi, A. Maksymovych, and others, they dared to undertake a passionary act of cultural and educational resistance. Borrowing the name from the leader of the chorus of ancient Greek theatre, having found a niche within the repressive Russification policy of the Russian Empire, they mounted a cultural and educational resistance to it, while at the same time elevating Ukrainian theatre from an amateur level to a world-class one, comparable to the Meiningen Theatre. It played a significant constructive artistic and social role in a devastated national life, "becoming the only hearth around which Ukrainian forces could gather," "feeling itself as a driving force of the Ukrainian movement" (Antonovych, 2003, pp. 146–147), and turning into a tribune of educational resistance. Despite the fact that the Kyiv Governor-General O. Drenteln, guided by an amendment to the Ems Ukaz, banned performances within Kyiv Governorate, the coryphaei successfully toured the Kuban region, Voronezh region, Saratov, Moscow, St. Petersburg, and Warsaw. They represented socio-domestic theatre with elements of ethnography (M. Kropyvnytskyi), romantic-heroic theatre (M. Starytskyi), and socio-realist theatre (I. Karpenko-Karyi), which underwent certain changes, evolving into the "Theatrical Society of Russian–Little Russian Artists" (P. Saksahanskyi) and the stationary theatre of M. Sadovskyi in the Kyiv People's Trinity House, and later

influenced Les Kurbas's experimental "Young Theatre," offering an alternative Ukrainian dramaturgy within the framework of modernism.

Keywords: *theatre, coryphaei of Ukrainian theatre, dramaturgy, stage art, troupes, play, performance.*

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; в рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results