

УДК 792.03:130.2(477)

Чечель Н. П.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

У статті простежено стильову аутентичність видовищної і драматичної культури України за імперської влади у співвідношенні до західноєвропейського мистецтва неокласичного, імперського та романтичного стилів та виокремлено соціологічну концепцію культури як методологічну основу аналізу.

Серед основних теорій культури, представлених ідеями її циклічного (Дж. Віко, М. Данилевський, А. Тойнбі, О. Шпенглер), еволюціоністського (Л. Морган, Е. Тейлор), антропологічного (А. Кребер, К. Леві-Строс, Б. Малиновський) розвитку пропонуємо виокремити

соціологічну концепцію культури як методологічну основу аналізу соціокультурного феномену українського театру першої половини XIX ст. Ми прагнемо простежити стильову аутентичність видовищної і драматичної культури України за імперської влади у співвідношенні до західно-європейського мистецтва неокласичного, імперського та романтичного стилів.

Моменти усвідомлення взаємовпливу суспільства і культури можна знайти у працях Платона і Арістотеля, не кажучи вже про теоретичні дослідження вчених XIX та XX ст. (І. Вінкельман, Г. Вьольфлін, В. Гаузенштайн, В. Фріче, соціологічна школа Міхельса, Тена, Гроса, Плеханова тощо). Серед найважливіших понять і категорій, якими оперує соціокультурний аналіз, прийнято вирізняти поняття *суспільної функції* як певної ролі у соціумі, поняття *образу або віддзеркалення* як категорій правди і неправди мімесису та *семіотичного знаку і значення*, а також поняття *детермінації* як «відношення елемента, який пояснюється, до більшої цілості, яка його пояснює» [1].

Соціологічна концепція культури, представлена в працях П. Сорокіна, Г. Маркузе, Т. Адорно позначена системним підходом до ієрархії культурних та соціальних цінностей. Теорія історичного коловороту суперсистем культури, яку сформулював Питирим Сорокін, базується на трьох типах культур відповідно до чуттєвого, раціонального та ідеалістичного підходів до дійсності. Мова, мистецтво, філософія як різні форми культурної суперсистеми залежать від типу культури. В праці П. Сорокіна «Соціальна і культурна динаміка» досліджено історію культури та зміну культурних стилів, як перехід від однієї культурної системи до іншої. Адаже саме культурна система, на думку американського вченого російського походження, є вирішальним фактором соціального розвитку.

Видатний німецький філософ, соціолог та музикознавець Теодор Адорно, окреслюючи відповідність розвитку художніх процесів, «здебільшого кваліфікованих під рубрикою стилів», суспільному розвитку, зауважує: «Двоїстий характер мистецтва як незалежної царини і як *fait social*, соціального явища, неперервно відтворюється на рівні його незалежності» [2].

У західних студіях серед інших теорій вирізняється культуралізм, як сучасна теорія культури. В працях Річарда Гогарта, Раймонда Уільямса, Е. П. Томпсона, Стюарта Гол а та Педі Веннела, які з'явилися наприкінці 1950-х — початку 1960-х рр., розробляються «соціальні» визначення культури: «культури як конкретного способу

життя, як вираження цього способу життя, а культурного аналізу як засобу відтворити цей спосіб» [3]. Цивілізаційний підхід Семюел П. Гантінгтона початку XXI ст. пояснює основні відмінності економічного і політичного розвитку цивілізацій відмінностями культур [4].

У своєму дослідженні ми вперше визначаємо романтично-мелодраматичний український світський театр першої третини XIX ст. як публічний або комерційний, що виростає із староукраїнського театру, але набуває урбанізованого вигляду завдяки своїй новій суспільній функції; середину XIX ст. — аматорський інтелігентсько-українофільський театр; межа XIX–XX ст. — побутовий театр, як реалістичний (соціальний і психологічний), але зацікавлений образом українського села і народного мистецтва, сприйнятим з точки зору міста (як свого детермінанта).

На відміну від Д. Антоновича, ми поєднуємо різні етапи розвитку видовищної і драматичної культури України синтетизмом музично-драматичного і побутово-поетичного стилю. Цей стиль розвивається в межах універсальної структури ігрового полістилістизму староукраїнського майданного народно-містеріального театру: профанний рівень життєвих історій сакралізується, збираючись у надчасові цілості колізій народної долі, а цілком реальні персонажі, завдяки використанню мандрівних сюжетів, фольклору і масок як типів, набувають рис міфологічних героїв. Театр XIX ст. пов'язаний з майданним народно-містеріальним також системою сценічного амплуа, що функціонує як видозмінена театральна маска. У структурі українського театру в XIX ст., як і перед тим, поширені стилістичні елементи видовищ, характерні для суспільства общинного типу. Поза тим, видовищна і драматична культура українського романтизму, зберігаючи свою аутентичність в умовах імперської — Російської та Австрійської — влади, органічно вписується в систему культурно-мистецького простору неокласичного, імперського та романтичного стилів тогочасної Європи.

Після втрати політичної автономії, схильна до традиціоналізму, обмежена кордонами Російської та Австрійської імперій, Україна стає дедалі більш ізольованою від культурних впливів Заходу й дедалі провінційнішою. Тим часом національне піднесення початку XIX ст. в Наддніпрянській Україні, що набуло переважно культурно-просвітницьких форм, розгортається в контексті ідей Французької та Американської революцій, романтизму, слов'янських відроджень.

Зростання національної свідомості виявляє

себе у ностальгійних настроях української інтелігенції щодо історичної старовини і фольклору, у прагненні до самоврядування. Набувають поширення художня література народною мовою і український публічно-комерційний або світський театр, який завдяки своїй масовості, найкраще відображає патріархально-консервативний характер українського соціуму.

Якщо староукраїнська козацько-канцеляристська культура мала за підґрунтя Київську академію як центр інтелектуального і мистецького поступу, то у першій половині XIX ст. складається поміщицька маєткова культура з центром у садибах української козацької шляхти, навколо яких утворюються справжні мистецькі осередки на зразок європейських художньо-літературних салонів. Розвиваються поміщицька маєткова архітектура в неокласичному імперському стилі, садово-паркове мистецтво. Варто згадати маєтки Тарнавського в Качанівці, Лизогубів — у Седневі, полтавську земляцьку старшинську громаду на чолі з генералом-губернатором Малоросії, князем М. Г. Репніним, маєток Марковичів на Глухівщині.

За деякий час по відкритті Харківського і Київського університетів, з появою українофільства набуває поширення аматорський мистецький рух, а з промисловим поступом українського міста у другій половині століття його заступає міська культура, створювана і затребувана строкатим різночинським середовищем.

У зв'язку із закриттям Києво-Могилянської академії у 1817 році і подальшою відмовою від класичної системи освіти, яка наполягала на практичному опануванні риторикою і піїтикою, постає проблема педагогічного вишколу діячів українського театру. Через фактичну відсутність театральної підготовки тільки поодинокі особистості силою свого таланту підносяться над загальним примітивним станом української сцени, і лише спів, особливо спів духовний, якого насправді вчать у школах, перебуває на належному рівні.

Вистави шкільного театру і п'єси з його репертуару, які були поширені не лише в Україні, а й у Росії, належать до українського неокласицизму межі XVIII—XIX століть. До цього стилю ми можемо віднести також кріпацький театр в Україні першої половини XIX століття. Він стає типовим, але порівняно рідкісним явищем поміщицько-кріпацького побуту, особливо у зіставленні з Росією, звідки українські вельможі переймали московські звичаї.

На Полтавщині відомі театр Трошинського в селі Кибинцях та театр Гавриленка в маєтку Озерки Кобеляцького повіту — мурований буди-

нок з трьома ложами і партером, в якому грав М. Щепкін, вже будучи артистом Малого театру в Москві. На південній Курщині, біля Суджі, кріпацький театр був у графа Волкенштейна, на Чернігівщині в Ляличах — у графа Завадовського. На правому березі Дніпра бавились театром і деякі ополячені магнати, запроваджуючи не так польські, як французькі театральні моди. У Шклові це був генерал Зорич, колишній фаворит Катерини II. Вроджена музикальність українців у поєднанні з потребою вишуканої домашньої розваги обмеженого кола його глядачів сприяють тому, що співи і танці визначають своєрідність кріпацького, так само як і всього українського театру.

Якщо в Росії найвідомішим був кріпацький театр у підмосковному маєтку графа Шереметьєва, де «хогли давали опери», то в Україні найзначнішим — кріпацький театр малоросійського поміщика Дмитра Ширая в селі Спиридонова Буда. Хоча артистки цього закладу зазвичай служили не лише Мельпомені, а й Венері, театр успішно гастролював містами України, що мало велике значення у процесі формування українського світського театру. На помостах кріпацького театру графа Волкенштейна розпочав свою акторську кар'єру М. Щепкін. Для кріпацького театру Трошинського писав свої п'єси Василь Гоголь, зокрема, комедію «Простак», відзначену П. Кулішем та І. Стешенком.

Д. Антонович вважає, що «як до семінарій на Московщині шкільний театр було занесено з України, то тим самим можна вважати, що на Московщині театр постав і розвинувся під українським впливом з української шкільної драми. І перший репертуар театру Волкова в Ярославлі складався з українських п'єс, і то, здається, переважно з п'єс Дмитра Ростовського. Навпаки, кріпацький театр, занесений з Московщини на Україну, як річ чужа, не міг відограти тут рішачої ролі. І на Україні свіцький український театр зародився не на селі, не в панському дворі, а у місті, де доживав віку старий шкільний театр і назрівала потреба переходу до театру свіцького» [5].

Закриті театральні приміщення європейського зразка зі сценою-коробкою і ярусами лож будуються у містах України, починаючи з кінця XVIII століття: у Харкові (1789), у Києві й Одесі (1803), у Полтаві (1805). У 20-х роках XIX століття театральні будівлі мають усі значні міста Правобережжя і Лівобережжя. В них виступають кріпацькі трупи, іноземні гастролери (італійські і французькі переважно), влаштовуються концерти і даються вистави, підготовлені силами місцевих аматорів і професіоналів. Існує багато

польсько-російсько-українських мандрівних труп з мішаним репертуаром, які приїждять до того чи іншого міста під час великого ярмарку. Перші постійні театральні антрепризи створюються у Харкові за активної участі Г. Квітки-Основ'яненка та у Полтаві зусиллями І. Котляревського і М. Щепкіна (1812), в Одесі й Катеринославі (1847).

Драматургічною і режисерською творчістю на цей час займаються безпосередні учасники театральної справи. Багаторічний директор успішної київської польсько-української театральної трупи Ленкавський лише у 1823 році подає до цензурного розгляду 172 нові п'єси, з яких дозволяється ставити лише 70. Друкуються п'єси рідко, хоча й урізноманітнюють афішу театру. Нам відомо, що це були драми, мелодрами, трагедії, трагікомедії, комедії, водевілі, опери, комічні опери, пантоміми, інтермедії і балети. Серед них малися оригінальні і класичні п'єси українською мовою, перекладні твори західноєвропейських сучасних і давніх драматургів: Шекспіра, Шиллера, Мольєра, Расіна, Скріба і Коцебу.

Незважаючи на всю стилістичну, жанрову і тематичну різноманітність, репертуар трупи Ленкавського 1820-х років, так само, як і трупи Клокоцького з міста Чернігова чи Змієвського і Зелінського з Правобережжя, характеризується як «страшний і ужасний», на відміну від «співочого і комедійного» напрямку театру Котляревського в Полтаві, який найбільше відповідає національній художній традиції і тому з часом стає класичним.

Поза тим, зазначимо, що сентиментально-мелодраматична стилістика українського комерційного театру першої половини XIX століття співзвучна загальній романтичній забарвленості і мелодраматичній спрямованості європейського мистецтва і культури цього історичного періоду. Адже руйнівні пожежі й пристрасті, таємниці й жахи, сміх і сльози, пісні й танці, перепади трагічного і комічного потрясають читачку й глядацьку аудиторію у всій Європі.

Переклади і переробки, якими рясніє українська література початку XIX століття, також відповідають принципам полілогу та інтерпретації доби романтизму. В українському театрі, так само, як і в західноєвропейському, підноситься ідея «природної людини», похованої під суспільними умовностями, розробляється концепція свободи в розумінні плинності життя та емоційного і тематичного зв'язку з минулим і уявним.

* * *

Кращі зразки української драматургії першої половини XIX століття, представлені «Наталкою

Полтавкою» І. Котляревського (1819), «Сватанням на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка (1836) та «Назаром Стодолею» Т. Шевченка (1844), набирають рис класичності завдяки легкій пізнаваності й очищеності характеристик. Усі три класичні п'єси присвячені сватанню, тобто народний обряд задалегідь визначає в них драматично-театральне тло. Соціально-матеріальна нерівність партнерів рухає драматичну колізію, проявляючи характери.

«Наталка Полтавка» І. Котляревського начебто написана як комічна опера в дусі франко-італійської театральної традиції з дотриманням класицистських правил єдності дії, місця й часу, насправді ж вона є типовою українською народною драмою. Як і в будь-якому майданному творі, в ній є маски закоханих і старих, які перешкоджають щастю молодих, а прагнення цього щастя утворює фабульну канву. «Москаль-чарівник» І. Котляревського нагадує і інтермедії шкільного театру, і М. Сервантеса водночас. Інсценований анекдот, або бувальщина змальовує побутову і повчальну історію марних залицянь заїжджого канцеляриста до заміжньої жінки і винахідливості солдата-дотепника, урізноманітнену гумором і співами.

Традиційна побутова сюжетика та багатошарова ігрова стилістика староукраїнського театру зазнає в І. Котляревського літературного опрацювання і сучасної інтерпретації: сценарій замінює писаний текст, а замість маски з'являється розгорнутий характер. Збережені поєднання мов і говірок (ремарки російською, текст діалогів розмовною українською), мовних характеристик (казуїстично-канцеляристський стиль мовлення Возного і Финтика, московська говірка солдата Лихого), комедійно-сатирична забарвленість (псевдовченість Возного і Финтика), звертання до глядача («Добрі люди, допоміть мені, пожалійте мене»), пісні-монологи як епізуючі зонги («Дід рудий, баба руда», «Ой під вишнею, під черешнею»), притчеві коментарі з ознаками народної мудрості («Всякому городу нрав і права», «Ой доля людська — доля єсть сліпая!», «Де згода в сімействі, де мир і тишина» тощо), сполучення прозового діалогу і віршованого тексту пісень, пісні народні і створені і т. ін. Найважливіша маска Арлекіна в особі того самого Шельменка («Шельменко-денщик» Г. Квітки-Основ'яненка), що являє тип лукавого хохла-простака. У цих комічних водевілях зі співами й танцями є елементи середньовічного міраклу і мораліте, фарсу і містерії, вертепу й інтермедії. Народна пісня стає безпосереднім зв'язком із фольклорною традицією, джерелом мудрості, спокою і завзяття,

а спогади про козацькі часи — мірилом витривалості.

Слід також зауважити, що образ сироти безпритульної, одинака-мандрівника можна зустріти у будь-якій п'єсі цього історичного періоду, як матеріалізоване втілення ситуації старо-новоукраїнських поневірянь-мандрів, маскулітної безсімейності і фемінної безбатьківщини посткозацької доби. Це і Петро в «Наталці Полтавці», це і солдат Лихой у «Москалі-Чарівникові», це і Гнат Карий у «Назарі Стодолі». Момент поруйнованості родинного затишку війною та неволею знаходить своє відображення в ситуації сватаної, але невинчаної та такої пожадливі до родинного тихомир'я.

Історична мелодрама «Назар Стодоля» Тараса Шевченка відроджує реалії українського побуту XVI ст. Дія відбувається у козацькій слободі біля Чигирини в ніч на Різдво, як типова різдвяна драма, і розгортається згідно з нормативними правилами класицизму і сакральні-міфологічними народними уявленнями протягом цієї священної ночі. При місячному сяйві, під пісні й колядки розігрується драма почуття і обов'язку, любові й ненависті, пожадливі і хитрості — історія оманливого сватання Галі за Назара і чигиринського полковника, огорнута наростаючою тривогою чекання, яку надзвичайно майстерно передає автор.

Навіяна кращими зразками західноєвропейської драматургії, зокрема, німецькими й французькими, п'єса Т. Шевченка тісно пов'язана з національною художньою традицією. Це й обряд сватання, і різдвяне колядування, і дівочі вечорниці, і солоспіви з танцями, які постійно перепиняють розвиток дії як ліричні монологи, це і хор колядників, це і постать старого кобзаря, це й образ Гната Карого, як бравого запорожця-оборонця — популярної маски народної, вертепної і шкільної драм.

Найбільш популярним сценічним жанром першої половини XIX ст. в Україні була так звана українська оперета, часто виконувана в натуральних тонах побутової п'єси. У європейському театрі водевіль заступається комічною оперою, а потім оперетою у зв'язку зі збільшенням пісенно-танцювальної частини театрального видовища, яка має відвертий інтермедійно-дивертисментний характер. Жвавість, народний дух і легкий комізм французького народного водевілю на українському ґрунті сполучається з фарсово-інтермедійною і комедійно-побутовою забарвленістю майданного театру. В українській опереті є національний колорит, соціально-сатирична спрямованість і патріархальне моралізаторство,

жартівливість і пародійність. Етнографічна музика, танці і пісні мають не декоративно-розважальний, а об'єктивізує-епізуючий характер у загальному розвитку сценічної дії.

Після п'єс І. Котляревського з'являється багато наслідувань: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Сватання на вечорниці» братів Карпенків, «Чумак український» А. Янковського, «Іди, жінко, в салдати» А. Ващенко-Захарченка, «Чорноморці» і «Різдвяна ніч» М. Лисенка і т. ін. Наприкінці XIX ст. замість «малоросійських опер» українські драматурги починають писати одноактні комедії («Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка» М. Старицького), мелодрами («Зимовий вечір» М. Старицького, «Дай серцеві волю, заведе в неволю» М. Кропивницького), соціальні драми («Не судилося» М. Старицького), в яких збережено традиційне для української видовищної і драматичної культури поєднання співів, танців і хорів, комедійно-побутової та поетично-етнографічної основи. Із аранжування музики до драматичних вистав у 1860-х роках починає свою оперну кар'єру український композитор Микола Лисенко, який у 1904 році створює першу українську музично-драматичну школу в Києві.

Найвидатнішими українськими акторами першої половини XIX ст. є, безперечно, Михайло Щепкін та Карпо Соленник, хоча варто згадати і Нальотову, і Барсова, і Медведева, і, особливо, Івана Дрейсіга. Марко Кропивницький та інші славетні українські актори, режисери і драматурги 1880-х років, які не бачили своїх великих попередників на власні очі, а лише чули про них, тим часом своєю творчістю пов'язують мистецькі пошуки різних поколінь завдяки спадкоємництву традицій ігрового полістилістизму староукраїнської майданної народно-містеріальної видовищної і драматичної культури та прагненню простоти і правди у своїй творчості.

Михайло Семенович Щепкін, як кріпак, грав у трупі Штейна в Харкові і Полтаві. Князь Рєпнін викупив його для роботи в театрі Котляревського. В кінці 1821 року, діставши відпускну і зорганізувавши власну антрепризу, актор поїхав до Києва, потім до Тули, а у 1823 році — до московського Малого театру, перетворивши його на дім Щепкіна. Попри переважання у тогочасному театрі піднесеної псевдокласичної декламаційності імперського неокласицизму й сентиментальної чуттєвості музично-драматичного репертуару, український актор стає відомим виконавцем комічних і характерних ролей. Якщо ж поглянути на його невисоку огрядну поставу,

широке просте обличчя, уважно перечитати його спогади і враження сучасників, то можна краще уявити той народний тип, який створював Щепкін на театральних помостах.

Не маючи систематизованої освіти, не володіючи мистецтвом декламації і руху, з українською вимовою, великий артист чарував московську студентську і дворянську публіку розважливістю і гумором, простою і щирістю, імпровізаційною винахідливістю і глибокою органічністю своєї гри.

Карпо Трохимович Соленик, який, так само як і Щепкін, починав у Штейна, але в Курську, на відміну від Щепкіна, більшу частину свого життя провів у Харкові, граючи в п'єсах Котляревського і Квітки. Соленик навчався у Віленському університеті й був польськомовним українцем, через що в його українській відчувався виразний польський акцент. Таким чином, нервовість і гострота, «графічність» інтонаційного і пластичного малюнка ролі відрізняли його не лише від вайлуватого Щепкіна, а й від інших, більш «уповільнених» і «замріяних» українських акторів з Лівобережжя.

З огляду на це доречно нагадати про стилістичні особливості акторської школи, створеної значно пізніше видатним режисером-експериментатором XX століття Лесем Курбасом, які, на нашу думку, полягають саме у цьому поєднанні загостреності і широти, нервовості і замріяності й утворюють так званий український гротеск, як вияв національного ігрової полістилістизму.

Соленик переважно грав ті самі ролі, що й Щепкін: Макогоненка і Чупруна («Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» Котляревського), Стецька і Шельменка («Сватання на Гончарівці» і «Шельменко-денщик» Квітки-Основ'яненка). Однак Соленик, на думку Д. Антоновича, «міг грати молоді веселі ролі, як в Кумі-мірошнику, тоді як Щепкин мав більше нахилу до ролей коміків-резонерів... В «Ревізорі» Го го ля Щепкин виконував роль Городничого, тоді як Соленик Хлестакова, а на початку Бобчинського. Отже, коли вони обидва виходили за межі так званого акторського амплуа, то Щепкин все ж мав більше нахилу до ролей коміка-резонера, характерного, а Соленик більше наближався до амплуа коміка-буффа і фата. Тому коли Соленика порівнювали із московськими столичними акторами, то найбільше спільного находили у нього з Мартиновим, але Соленик мав більше елегантності і шику. Грав Соленик майже завжди на Україні, у Києві, Полтаві, Одесі, неохоче виїздив до Кишинєва, Курська або Вороніжа, але найбільше любив Харків, у Харкові провів більшу

частину своєї двадцятилітньої сценічної діяльності, і у Харкові передчасно умер, будучи режисером Харківського театру» [6].

Зауважимо важливий для нас момент пов'язаності Соленика із майданною ігровою стилістикою староукраїнського театру через імпровізаційність, яка також обумовлена мандрівним характером акторського побуту в Україні XIX століття й увиразнює відмінність української та російської сценічної традиції: «Не завжди маючи змогу добре знати ролі, бо в обстанові провінційної сцени п'єси постійно виставлялися нові, – зазначає Д. Антонович, – Соленик завжди міг так ролі імпровізувати, що часто вона у нього виходила живіше і дотепніше, ніж у автора. Багато оповідань ходило між акторами, як Соленик не міг грати з відомим московським коміком Живокіні і трагиком Самойловим, які досконально трималися тексту п'єс. Оповідали, як Соленик цілий монолог експромтом міг сказати...» [7].

Тарас Шевченко, вперше побачивши Соленика в ролі Михайла Чупруна («Москаль-чарівник» Котляревського) на Ільїнському ярмарку в Ромнах 1845 року, записав у своєму «Журналі»: «Він здався мені природнішим та витонченішим за неперевершеного Щепкіна» [8]. Соленик грав українською мовою блазня в «Королі Лірі» Шекспіра, Хлестакова в «Ревізорі» М. Го го ля. Його неодноразово запрошували на сцену Александринського театру. Го го ля хотів, щоб знаменитий український актор грав Хлестакова в першій постановці «Ревізора» на петербурзькій сцені у 1836 році.

Марко Лукич Кропивницький дебютував 26 листопада 1871 року в Одесі, як Стецько в «Сватанні на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, двома роками пізніше – у Харкові в ролі Виборного з «Наталки Полтавки» І. Котляревського. Ці ролі, як і роль Івана Карася із «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, були найкращими в різноманітному репертуарі відомого артиста, який упродовж своєї сорокарічної діяльності грав по російсько-українських антрепризах в Єлисаветграді, Катеринославі, Криму, Одесі, Харкові, Херсоні, їздив із своєю власною українською трупкою на успішні гастролі до Галічини й Петербурга. Кропивницький стає вдумливим режисером-реформатором і організатором театральної справи, серйозним драматургом.

«Виконуючи той самий репертуар, що і покійний Щепкин і Соленик, але значно поширений, бо вже в 1874 році Кропивницький у Харкові ставив і свою нову тоді п'єсу «Дай серцеві волю – заведе в неволю» і п'єси Володимира

Александрова «За Неман ідуть» та «Не ходи Грицю на вечорниці» та інших авторів і взагалі дбаючи про поширення репертуару, — зауважував Д. Антонович, — Кропивницький вже разом з тим дбав і про інший стиль постановки, про більшу реальну правду постановки. Щепкин і Соленик, вони, як батьки реалізму на українській сцені, бачили реалізм головним чином у виконанні і до реалістичного виконання стреміли. Коли Щепкин з жахом старався визволитися від піднесеної псевдокласичної мелодрамації і умовних неприродних рухів на сцені, коли Соленик імпровізував ролі, не переносючи штучних пауз, і жадав, щоб його партнер по сцені перебивав репліками, як це буває в життю, то це розуміється були дивні для того часу новини, це були свіжі реалістичні течії в театрі» [9].

Відносно твердження Д. Антоновича про «свіжість» «реалістичних течій в театрі» варто нагадати про «реалістичність» народної драми або інтермедій, які органічно сполучали у своїх постановках риси натуральності й умовності. Проте власне театральна техніка, бутафорія і сценічне оформлення в Україні першої половини XIX ст. по міських театрах були такими, якими їх створили за часів шкільних вистав у Києво-Могилянській академії та європейського театру XVIII ст., тобто періоду бароко. Ця пишна баро-

кова декораційність романтичного театру, полегшена і розквітчена розважальним водевільним стилем, викликає заперечення у Кропивницького, який у своїх виставах використовує постановочні засоби народного майданного театру, пристосовуючи їх до смаку освіченого глядача-різничинця 1880-х — 1890-х рр.

Глядач першої половини XIX ст. — це не глядач, вихований на урочистих виставах шкільного театру, а глядач, який платить гроші і приходить до театру задля розваги. Актор — це не вечний студент або бакалавр, а неучений актор з кріпаків або слуг. Том у лише природний талант і серйозність таких особистостей, як Щепкин чи Соленик, повертає театр до його народних першоджерел.

Таким чином, художнє протиріччя, яке виникає на середину XIX ст. в українському романтичному театрі між тематикою репертуару, постановочними засобами, виконавською манерою і глядачем, відображає суспільно-політичну напруженість тогочасного українського соціуму на шляху до національного самоусвідомлення й самореалізації. Конфліктна ситуація між правдивим актором і штучністю постановки відповідає романтичній колізії самотнього героя, а наявність живописної масовки і фольклорних мотивів посилює історичний пафос націєтворчої доби.

1. Овчарек Богдан. Проблеми й орієнтації соціології літератури // Література. Теорія. Методологія / Пер. з польськ. С. Яковенка / Упор. і наук. ред. Д. Уліської.— К.: Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006.— С. 290.
2. Адорно Теодор. Теорія естетики / Пер. з нім. П. Тарашук.— К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002.— С. 15.
3. Сторі Джон. Теорія культури та масова культура: Вступний курс / Пер. з англ. С. Савченка.— Харків: Акта, 2005.— С. 82.

4. Гантінгтон Семюел П. Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку / Пер. з англ. Н. Климчук.— Львів: Кальварія, 2006.— 474 с.
5. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619—1919.— Прага: Укр. громад. видавн. фонд, 1925.— С. 56.
6. Там само.— С. 76.
7. Там само.— С. 76—77.
8. Шевченко Т. Журнал // Повна збірка творів: В 3 т.— К.: Держ. вид-во худ. літ., 1949.— Т. 3: Драматичні твори. Журнал. Листування.— С. 140.
9. Антонович Д. Там само.— С. 81.

N. Chechel'

UKRAINIAN THEATRE OF THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY AS A SOCIAL CULTURE PHENOMEN

Creating authentic historiographical narratives, the author highlights certain differences of Ukrainian theatre of the first half of the XIX century, inscribing its individuality within the bounds of the great European styles and, accordingly, of European culture. An essential element of this scholarly study is the implementation of the cultural theory.