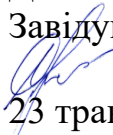


**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МАРІУПОЛЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІСТОРИЧНИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

До захисту допустити:
Завідувач кафедри
 Юлія САБАДАШ
23 травня 2025 р.

**«РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В ОРГАНІЗАЦІЇ
ГРОМАДСЬКОГО ДОЗВІЛЛЯ В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ-
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ»**

Кваліфікаційна робота
здобувача вищої освіти першого
(бакалаврського) рівня вищої освіти
освітньо-професійної програми
«Культурологія»
Давшан Аліси Олександрівни

Науковий керівник:
Нікольченко Ю. М.,
Доцент, доцент кафедри культурології,
Заслужений працівник культури України

Рецензент:
рецензент доц., д. культурології
Головко О. В.,
кандидат історичних наук, доцент,
Харківський національний
університет внутрішніх справ

Кваліфікаційна робота захищена з оцінкою 97 А (відмінно)
Секретар ЕК Хроненко О.О.
«05» червня 2025 р.

Київ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1. ГРОМАДСЬКЕ ДОЗВІЛЛЯ В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В ОСНОВНИХ ЗАСАДАХ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА	9
1.1. Громадське дозвілля в Україні на зламі ХІХ – ХХ ст.....	9
1.2. Становлення і розвиток професійного театру.....	12
1.3. Українське театральне мистецтво у контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій дозвілля.....	22
Висновки до розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТ.....	30
2.1. Світський та побутовий театр у дозвіллевій діяльності	30
2.2. Корифеї українського театру.....	39
Висновки до розділу 2.....	41
РОЗДІЛ 3. МОДЕРНІСТСЬКІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯКСКЛАДОВА ГРОМАДСЬКОГО ДОЗВІЛЛЯ.....	43
3.1. Український театр на шляху оновлення.....	43
3.2. Модерна драматургія та театр у системі громадського дозвілля	49
Висновки до розділу 3.....	56
ВИСНОВКИ	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62
ДОДАТКИ	70

Розвиток театрального мистецтва в Україні другої половини XIX – початку XX століття був важливим культурним явищем, яке відображало складні соціальні, політичні, ідеологічні зміни того часу. Український театр перебував у тісному зв'язку з національною ідеєю, стаючи не лише розвагою, а й засобом формування національної самосвідомості. Незважаючи на цензурні утиски і складні умови існування, театральне мистецтво виступало важливим елементом культурного життя, створюючи нові моделі драматургії та сценічного мистецтва у контексті їх дозвілєвої діяльності.

Проблема дослідження полягає у з'ясуванні особливостей формування професійного театру, ролі театральних діячів-корифеїв, а також впливу української сцени на розвиток дозвілля. Це дозволяє глибше зрозуміти процеси культурного розвитку в Україні зазначеного періоду. У контексті сучасності вивчення цього питання стає необхідним не тільки для збереження національної культурної спадщини, а й для з'ясування проблем дозвілля як соціального явища.

У другій половині XIX – на початку XX століття в Україні відбулися значні соціокультурні зміни, що сприяли розвитку дозвілля та розширенню мережі культурних закладів, таких як театри, музеї, бібліотеки й народні будинки. Різні соціальні групи, зокрема купецтво та робітники, залучалися до культурних ініціатив, а громадські організації, як-от «Просвіта», відігравали важливу роль у просвіті населення. Дослідники, серед яких А. Воловик, В. Жайворонок, І. Ісаєва, аналізували вплив дозвілля на соціальну згуртованість, виховання та культурну ідентичність. Після 1917 року дозвілля стало інструментом радянської ідеології, а народні будинки перетворилися на осередки державного впливу.

Актуальність теми дослідження полягає в необхідності збереження і осмислення національної культурної спадщини, що формувалися в період активного розвитку театрального мистецтва та його дозвілєвої сутності. Театральна діяльність другої половини XIX – початку XX століття стала

важливим чинником формування української ідентичності та боротьби за культурну автономію. Умови тогочасної соціально-політичної ситуації, зокрема русифікація, значною мірою впливали на театр, але водночас стимулювали його до опору. Дослідження цього періоду є важливим для розуміння витоків сучасного українського театру, його традицій та інновацій, зокрема у змістовному дозвіллі. Вивчення досвіду корифеїв і модернових драматургів допомагає простежити еволюцію театрального мистецтва в Україні в контексті світових культурних процесів та дозвіллевої діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням розвитку театрального мистецтва в Україні другої половини XIX – початку XX століття, зокрема його дозвіллевої функції, займалися вітчизняні науковці: Ангелова А., Андрєєва В., Божук А., Вісич О., Водяхін Є., Голубцова Л., Григор'єв Р., Дергач М., Звезденко Д., Клековкін О., Коржова А., Кузнець Т., Лягущенко А., Матвєєва К., Матіїв І., Мельничук Ю., Никоненко Р., Потапенко Г., Романуха О., Слущкий В., Соколенко Н., Федотова О., Циганик М., Цисельська О., Ян І., Ширман Р.

Ангелова А. розкрила значення театральної діяльності єзуїтів як культурного феномену [1], а Андрєєва В. досліджувала репертуарну політику полтавського оперного театру 1920-х років у контексті українізації та дозвіллевої діяльності [2]. Божук А. вивчала розвиток театрального мистецтва в Криму, особливо у літні сезони масового дозвілля [5], тоді як Водяхін Є. дослідив інституалізацію театральної культури в контексті соціокультурних трансформацій і дозвілля [9]. Голубцова Л. досліджувала історію театрального мистецтва Маріуполя [11]. Звезденко Д. зосередив увагу на загальних тенденціях розвитку театрального мистецтва кінця XIX – початку XX століття та його вплив на розвиток дозвілля [20], а Клековкін О. висвітлив роль дозвілля у театральному дискурсі [23]. Ян І. акцентував увагу на етноконсолідуючу функцію театру в збереженні української національної ідентичності, організації народних дозвіллевих заходів [57].

Незважаючи на значний внесок згаданих науковців, потреба у подальших дослідженнях зумовлена необхідністю комплексного аналізу взаємодії українського театру, глибокого розгляду модерністських трансформацій у драматургії та сценічному мистецтві, а також вивчення впливу політичних та ідеологічних умов на розвиток театральної культури та змістовного дозвілля. Подальші дослідження дозволять розширити уявлення про цей важливий період української культури та розкрити його багатогранність, зокрема у дозвілєвій діяльності.

Об'єкт дослідження – театральне мистецтво в Україні другої половини XIX – початку XX століття.

Предмет дослідження – роль театального мистецтва в організації громадського дозвілля в Україні у другій половині XIX – початку XX століття.

Метою дипломної роботи є аналіз розвитку театального мистецтва в Україні другої половини XIX – початку XX століття, визначення його ключових етапів, особливостей та значення у соціокультурному контексті, зокрема в громадському дозвіллі. У роботі розглядаються процеси становлення професійного українського театру, його взаємозв'язок із суспільно-ідеологічними змінами, а також внесок корифеїв у формування національної театральної традиції. Особливу увагу приділено модерністським трансформаціям українського театру початку XX століття, які визначили нові шляхи його розвитку. Дослідження акцентує увагу на драматургічних і театральних новаціях, що стали основою для формування сучасного сценічного мистецтва та нових змістовних форм у громадському дозвіллі

Для досягнення мети були визначені наступні завдання:

- дослідити процес становлення і розвитку професійного театру в Україні другої половини XIX – початку XX століття.

- визначити вплив соціокультурних та ідеологічних трансформацій на розвиток українського театрального мистецтва у контексті громадської дозвілєвої діяльності;

- дослідити творчість корифеїв українського театру як основу для становлення професійного театру та організації змістовного громадського дозвілля;

- вивчити процес оновлення українського театру наприкінці XIX – початку XX століття, зокрема у дозвілєвій галузі.

Методи дослідження. У дипломній роботі застосовано комплекс теоретичних методів, які забезпечують досягнення мети дослідження та реалізацію поставлених завдань:

- порівняльно-історичний метод дав змогу простежити еволюцію українського театру від аматорських гуртків до професійних колективів, аналізуючи їхній внесок у формування національної ідентичності;

- метод системного аналізу забезпечив розкриття взаємозв'язків між соціокультурними умовами громадського дозвілля та розвитком театрального мистецтва, зокрема в контексті протидії імперській політиці асиміляції;

- дедуктивний метод дозволив оцінити загальні тенденції модернізації театру та його ролі у громадському дозвіллі через конкретні приклади діяльності видатних діячів українського як Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Микола Садовський, Марія Заньковецька, Лесь Курбас та інших;

Апробація результатів дослідження здійснена авторкою у доповідях на наукових форумах:

- II Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю «Студії з інформаційної науки, соціальних комунікацій та філології в сучасному світі». Маріупольський державний університет (м. Київ) 24.10.2024 [15];

- Круглому столі з міжнародною участю до Всеукраїнського дня працівників культури та майстрів народного мистецтва Маріупольський державний університет (м. Київ) 8.11.2024;

- XX Міжнародній науково-практичній конференції «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір». Рівненський державний гуманітарний університет. 21-22.11.2024 [13];

- V Міжнародній науково-практичній конференції «Феномен культури постглобалізму: повоєнні світи та культурна демократія». Маріупольський державний університет (м. Київ) 27.11.2024 [14];

- Міжнародній науково-практичній конференції «Полілог культур: філологічна та культурологічна освіта в контексті сталого розвитку». Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка. 24-23.04.2024;

- XIII Всеукраїнській (із міжнародною участю) науково-практичній конференції «Актуальні проблеми мистецької освіти в системі вищої школи». Херсонський державний університет. 25.04.2025;

- III Круглому столі з міжнародною участю «Музеї та відродження культурного ландшафту Розвиток музейної справи та проблема збереження культурної спадщини в умовах воєнних дій». Маріупольський державний університет (м. Київ). 16.05.2025.

Практичне значення отриманих результатів. Результати дослідження можуть бути використані для поглиблення освітньої програми «Культурологія, організація культурно-дозвілєвої діяльності» на кафедрі культурології Маріупольського державного університету, а також можуть знайти застосування в організації змістовного дозвілля на рівні територіальних громад сучасної України.

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається з трьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел який містить 60 позицій, та додатків. Загальний обсяг роботи – 49 сторінок.

У першому розділі розглядається громадське дозвілля в Україні в другій половині XIX – початку XX століття в основних засадах розвитку театрального мистецтва.

У другому розділі аналізуються особливості театрального мистецтва в Україні другої половини XIX – початку XX століття.

У третьому розділі досліджуються модерністські моделі українського театру другої половини XIX – початку XX століття як складова громадського дозвілля.

РОЗДІЛ 1

ГРОМАДСЬКЕ ДОЗВІЛЛЯ В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ В ОСНОВНИХ ЗАСАДАХ РОЗВИТКУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Громадське дозвілля в Україні на зламі ХІХ – ХХ ст

У другій половині ХІХ – на початку ХХ століття в Україні відбулися суттєві суспільні зміни, які не тільки трансформували соціально-економічну структуру, але й сприяли розширенню мережі культурних закладів. Це призвело до урізноманітнення дозвілля та стимулювало розвиток культурного простору, зокрема театрального мистецтва. У цей період були створені громадські бібліотеки, музеї, публічні театри, а також організовувалися художні виставки. Ці зміни активізували діяльність культурних установ, посилюючи соціально-виховний вплив дозвілля, сприяючи просвіті та залученню населення до культурних цінностей.

Особливу увагу варто приділити різноманітності дозвілля в середовищі різних соціальних станів, зокрема купецтва і робітників, що підкреслює соціально-виховний аспект розвитку дозвіллевої взаємодії. Купецтво, як новий соціальний прошарок, вносило зміни в цю сферу, зокрема через організацію купецьких балів, які поєднували розваги з добрودійністю. Такі бали не лише забезпечували емоційне піднесення, але й включали ініціативи, як-от надання стипендії для дітей з малозабезпечених сімей або внески на навчання бідних учнів. У кінці ХІХ століття набули популярності бали-базари, які також слугували благодійним цілям.

Важливу роль у цьому процесі відіграли дослідники дозвілля в Україні, такі як Ольга Володимирівна Безпалько – доктор педагогічних наук, професор, директор Інституту психології та соціальної педагогіки Київського університету імені Бориса Грінченка. Її науковий доробок охоплює численні праці, присвячені соціальній педагогіці та організації дозвілля[1].

На зламі XIX – XX століть виникли перші Народні будинки, призначені для організації змістовного дозвілля для населення. Наприкінці XIX – на початку XX століття багато київських та регіональних підприємців фінансували будівництво таких закладів з метою просвітництва та культурного розвитку населення. Перший опікунський будинок, відкритий у 1900 році в Києві, служив загальнодоступним місцем для читання лекцій, проведення занять, театральних вистав, концертів та народних гулянь.

А. Воловик аналізував вплив дозвіллевих заходів на соціальну згуртованість, особливо в контексті українського суспільства, що переживало періоди змін і трансформацій [2]. У своїх працях він акцентував увагу на значенні дозвілля для розвитку особистості, формуванні культурної ідентичності та соціальної активності. Дослідник активно публікував статті та брав участь у наукових конференціях, де обговорювались питання організації дозвілля в Україні, зокрема в контексті нових соціокультурних викликів.

Ще один відомий український дослідник в галузі культурології та соціології дозвілля В. Жайворонок працював над вивченням культурних практик та їх впливу на соціальні відносини в Україні, зокрема в контексті розвитку театального мистецтва та культурних установ. Жайворонок аналізував роль дозвілля в соціалізації особистості і формування громадянського суспільства.

Вплив дозвілля на суспільну свідомість та його роль у формуванні культурних цінностей розглядала дослідниця І. Ісаєва. У своїх роботах Ісаєва акцентувала увагу на соціально-виховному аспекті дозвіллевих форм, що впливали на розвиток громади.

У дослідженнях українських науковців у сфері дозвілля виявляється важливість культурних заходів та їх вплив на різні аспекти суспільного життя. Н. Максимовська в своїй праці зазначає: «Дозвілля, яке передбачає активну участь особистості в культурних заходах, формує її цінності і світогляд». Цей

підхід слугує основою для розуміння того, як культура впливає на соціалізацію.

Продовжуючи цю тематику, О. Матковська акцентує увагу на ролі освіти у формуванні суспільства через дозвілля. Вона стверджує, що «впровадження культурних ініціатив у навчальний процес може суттєво підвищити рівень освіти та освіченості населення». Це підкреслює важливість зв'язку між освітою та культурними заходами.

І. Петрова в своїх дослідженнях аналізує, як активна участь у дозвіллі формує громадянську свідомість. Вона пише: «Культурні заходи, спрямовані на залучення населення, стають каталізатором соціального єднання та розвитку спільнот». Ця ідея доповнює висновки Матковської, підкреслюючи важливість участі в культурних активностях.

Завершує цю низку досліджень О. Судакова, яка акцентує на важливості дозвілля для психічного здоров'я. Вона стверджує: «Позитивне дозвілля, яке сприяє емоційній релаксації та розвитку особистості, має суттєвий вплив на загальний добробут населення». Таким чином, дослідження всіх зазначених науковців демонструють багатогранний вплив дозвілля на суспільство, освіту та психічне здоров'я [2, с.40].

З кінця 50-х років XIX століття в Україні розвивався національно-визвольний рух, в рамках якого створювалися напівлегальні культурно-освітні організації, відомі як «Громади». Ці громади об'єднували прогресивну українську інтелігенцію і активно займалися видавничою та просвітницькою діяльністю, проводячи лекції та організовуючи курси і гуртки.

Громадські організації стали важливим елементом народно-просвітницького руху, за підтримки яких виникли клуби і товариства, такі як «Просвіта» у Львові та «Стара Громада» у Києві. «Просвіта» не лише створювала читальні, але й сприяла формуванню громадянського суспільства

через театральні трупи та видавництва, що мали виражене «свідомо-українське» спрямування [1, с.66].

Такі просвітницькі утворення сприяли зростанню суспільної свідомості та соціальної відповідальності українського народу. У дорадянський період дозвілля характеризувалося активною діяльністю закладів культури, народних будинків та клубів, які організовували соціально позитивні ініціативи для різних верств населення.

Після 1917 року соціокультурні умови в Україні зазнали значних змін, що вплинуло на розвиток системи культурного виховання і дозвілля. Дослідники зазначають, що сфера дозвілля стала об'єктом державного регулювання, де ідеологічні та політичні цінності переважали над культурними та духовними. Дозвілля стало механізмом формування лояльності дорадянського соціального устрою, а народні будинки перетворилися на робітничі клуби, ставши «рупором класу-гегемона» [3].

Сфера дозвілля активно розвивалася через масові свята, які відзначали професії і трудові досягнення. Відзначення таких свят сприяло формуванню соціальності справжнього працівника. На зламі XIX – XX століть в Україні виникла єдина соціокультурна інфраструктура, що включала театри, кінотеатри, концертні зали, музеї та клуби, відображаючи зміни у суспільній свідомості та організації дозвілля.

1.2. Становлення і розвиток професійного театру.

Друга половина XIX – початок XX століття в історії української культури позначені важливими зрушеннями в галузі театрального мистецтва. В цей період відбувалося активне формування професійного українського театру, що стало відображенням процесів національного самоусвідомлення. Соціально-політичні реформи, скасування кріпосного права, розширення доступу до освіти сприяли зростанню зацікавлення народним фольклором та

традиціями. Незважаючи на численні заборони, українські драматурги, режисери та актори активно творили нові жанри та розширювали тематичний репертуар. Важливу роль у розвитку театру відігравали меценати, культурні товариства та інтелігенція.

Культурний розвиток на українських територіях у кінці XIX та на початку XX століття був стимульований наступними факторами: - посиленням суспільно-політичної активності та національно-визвольними рухами; - глибшому впровадженню національних концепцій серед масового населення; - зміцненню національної самосвідомості серед українців [8].

На межі XIX та XX століть Україна була поділена між Австро-Угорською (20% території) та Російською (80% території) імперіями, що призвело до кризової та критичної ситуації у розвитку української культури. Основним питанням стало саме її існування.

Реформа Австро-Угорської імперії 1848 року відміняла кріпосне право в Галичині. Українці звернулися до імператора з проханням визнати їхню національність на рівні з польською. 2 травня 1848 року було створено українське національне-політичне представництво – Головну руську раду. Українська культурна та національна ідентифікація почала формуватися через тісний зв'язок із фольклорним шаром західної та південно руської культури. Повага до фольклору сприяла виникненню українофільства, а згодом ідеї державної самостійності України. Українська національна культура, яка формувалася в кінці XIX – на початку XX століття, була максимально наближена до самосвідомості та менталітету народних, селянських мас. Це був вирішальний момент у розумінні української національної ідентичності [8].

Реформа Російської імперії 1861 року, що скасувала кріпосне право, надавала колишнім кріпакам громадянські права. Одночасно, циркуляр П. Валуєва 1863 року категорично забороняв публікацію книг українською мовою, призначених для навчання та початкового читання народу. Емський

указ Олександра II 1876 року також був спрямований проти української мови як важливого чинника національного розвитку. Театральні вистави українською мовою дозволилися лише у 1881 році, проте були встановлені численні застереження та обмеження, що фактично не змінили ситуацію.

Вплив освіти на розвиток мистецтва був суттєвим. Новий університетський статут 1863 року, який також діяв у Харківському та Київському університетах, надавав їм значну автономію у внутрішньому житті. Університети та окремі професори мали можливість вільно отримувати літературу з-за кордону [23].

З 1905 року на території України з'явилася мережа «Просвіти» у Києві, Одесі, Львові та Миколаєві. Метою товариства «Просвіта» було розгортання мережі початкових шкіл, забезпечення після початкової освіти та загальноосвітньої діяльності серед широких мас населення. «Допомагати народній просвіті у моральних, матеріальних та політичних напрямках через видання практичних книжок, брошур тощо тією мовою, якою говорить народ», - так визначив свою діяльність товариства священик та член-засновник «Просвіти» Степан Качала. Таким чином, у культурному процесі першої половини XIX століття на Україні чітко прослідковувалися національні тенденції.

Важливу роль відігравав журнал «Основа», видавець якого – В. Білозерський, редакторами були він сам, Костомаров та Куліш. Перша громада була створена в Петербурзі, до неї увійшли Костомаров, Білозерський, Шевченко, Куліш. У 1861 році громада була заснована в Києві; її засновниками були В. Антонович, П. Житецький, К. Михальчук, Т. Рильський та доктор Панченко. Незабаром виникли громади в Харкові, Полтаві, Чернігові та Одесі. Це призвело до національного відродження України, піднесення її науки та культурної спадщини, а також забезпечення гідного місця українського народу в культурному та науковому житті світу.

Різноманітні пошуки ідейної та художньої виразності призвели до створення численних літературно-художніх об'єднань [25].

У процесі становлення «сучасного» українського театру можна виділити три основні етапи: - кінець 1850 – перша половина 1870-х років – аматорські гуртки; - 1880-1890 роки – створення професійного українського театру, створення шкіл акторської майстерності та ідеологічної платформи національного театру.

Розвиток національного театру особливо активізувався у 30-40-і роки XIX століття. У зміцненні його реалістичних та демократичних принципів важливу роль відіграв Т. Шевченко. Його драма «Назар Стодоля» (1843) є однією з перших у українській драматургії, сюжет якої побудований на соціальному конфлікті, а не на побутово-любовних мотивах. Сприятливі умови для розвитку театрального мистецтва склалися в Полтавщині, де завдяки І. Котляревському та М. Щепкіну професійний український театр започаткував свою історію. Національна драматургія проявила себе через твори Г. Квітки-Ослов'яненка, Я. Кухаренка та Т. Шевченка [29].

З кінця XVIII століття театральне життя на західноукраїнських землях набуло жвавості. Значною подією стало вихід збірки пісень О. Лозинського «Українське весілля» (1835), яка була театралізована і поставлена аматорським театром Львівської духовної семінарії з успіхом.

Поштовхом до подальшого розвитку українського театру в Східній Галичині стала п'єса І. Котляревського «Наталка Полтавка» (Додаток 2), яка з'явилася у 1844 році та швидко здобула популярність.

У Коломиї у червні 1848 року утворився аматорський гурток І. Озаркевича, на базі якого пізніше сформувалася театральна трупа з відомими п'єсами І. Котляревського та Г. Квітки-Ослов'яненка. Аматорські вистави театральних гуртків також відбувалися у Перемишлі та Тернополі, де ставилися перші п'єси галицьких драматургів С. Петрушевича та М.

Устияновича. Театральний рух, пов'язаний з О. Духновичем, розвивався й на Закарпатті.

Перші театральні трупи виникли на Західній Україні ще у XVIII столітті. У 1795 році був відкритий перший стаціонарний театр в Україні у Львові, у колишньому костелі францисканців. Пізніше в Києві (1806), Одесі (1809) та Полтаві (1810) з'явилися перші театральні будівлі.

У 1812 році в Харкові було засновано постійний театр. Григорій Квітка-Основ'яненко активно брав у ньому участь як актор, драматург, а згодом історик цього театру (Додаток 3). Його п'єси «Сватання на Гончарівці», «Шельменко-деньщик» є класикою української сценічної літератури. До другої половини XIX – початку XX століття на території України функціонувало 37 самодіяльних театрів, які не мали постійних приміщень і мандрували з виставами між містами [39].

Першу половину XIX століття І. Франко характеризував як період культурної роботи «вроздріб»: західна та східна частини України діяли окремо, майже не маючи постійних зв'язків та контактів. Першим центром національного пробудження українців І. Франко вважав «Харківську Україну». Харків був визначений як значущий центр розвитку національної самосвідомості у XIX столітті.

З 40-х років XIX століття театральна справа в Україні стала більш систематизованою. Активізувалося створення національних труп та оригінального драматургічного репертуару. Якщо в першій половині XIX століття Україна висувала лише окремих талановитих митців, які виступали в складі російських труп, театрів зрідка на українській мові (М. Щепкін, К. Соленик, С. Гулак-Артемівський та ін.), то з кінця 1850-х років почали формуватися спочатку аматорські, а згодом професійні театральні гуртки та трупи, засновниками яких були П. Ніщинський, М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, П.

Маркович. В Галичині діяльність розвивали О. Бочинський, А. Моленицький та інші. Обмежений кількома класичними п'єсами І Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, український репертуар збагачувався різновидними творами Т. Шевченка, С. Писаревського, Л. Глібова, О. Стороженка, М. Стеценка, С. Гулака-Артемівського, Р. Моха, К. Устиновича, О. Огоновського, Ф. Царевича та ін [39].

Історичний шлях українського театру у ХІХ столітті був насичений відомими іменами та важливими подіями. Він почався після тривалого застою в розвитку українського театрального мистецтва, який тривав усю другу половину ХVІІІ століття та завершився лише в 1819 році, коли з'явилася п'єса І. Котляревського «Наталка Полтавка» (Додаток 2). У цей час шкільний театр став цілком анахронічним явищем і майже перестав існувати. Лишився вертеп, який час від часу демонстрували київські бурсаки в містах та селах України.

Таке запізнене утворення професійного українського театру пояснюється політикою царського уряду, який не дозволяв українській культурі та мистецтву розвиватися природним шляхом. Якби не політичні перешкоди, український професійний театр, ймовірно, виник би раніше. На Україні було багато талановитих аматорських гуртків, наприклад, київський гурток 60-х років, в якому працювали М. Лисенко, М. Старицький, П. Чубинський, О. Русов та інші; також відомий єлисаветградівський гурток, де виступали драматурги та актори М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий та інші. З одного з таких гуртків міг би зародитися український професійний театр задовго до 1881 року, але в умовах царських заборон це було неможливо.

У аматорських гуртках розпочинала діяльність найвідоміша українська театральна еліта – драматурги та режисери Михайло Старицький та Марко Кропивницький. Швидкий розвиток театру заслуговує також на видатну родину Тобілевичів, члени якої виступали під сценічними псевдонімами. Кожен із них не тільки створив власну трупу, а й був видатним актором та режисером. У трупу входили три брати Тобілевичі: Микола Садовський

(театральний псевдонім, утворений від дівочого прізвища матері), Іван Карпенко-Карий (від імені батька та прізвища улюбленого героя з Шевченкової драми «Назар Стодоля»), Панас Саксаганський (від назви місцевої річки Саксагань), а також їхня сестра Марія Садовська-Барілотті, Марія Заньковецька (стала дружиною Миколи і провідною зіркою українського театру того часу), Софія Тобілевич (дружина Івана після смерті Надії Тарковської), Олександра Вірина. Багато зусиль для матеріального зміцнення трупи та організації оркестру доклав М. Старицький [44].

У 1863 році Іван Карпенко-Карий створює аматорський театральний гурток в Єлисаветграді, який називався «Артистичне товариство». До речі, Єлисаветград можна вважати духовною колискою українського театру, оскільки саме тут був відкритий перший професійний український театр, який у цьому ж році відокремився від польського та російського.

Український реалістичний професійний театр був започаткований 27 жовтня 1882 року виставою І. Котляревського «Наталка Полтавка» Товариством українських артистів під керівництвом М. Кропивницького. На одній зі старовинних листівок серії «Українські типи» від видавництва Гранберга в Стокгольмі зазначено 1885 рік. У кіровоградських музейних архівах зберігаються фотознімки з цієї вистави з чотирма-п'ятьма дійовими особами.

Засновником театру був Марко Лукич Кропивницький, який володів усіма театральними професіями. Після нього найбільш активним був Микола Карпович Садовський. У серпні 1883 року відбулося об'єднання театру М. Кропивницького з трупю М. Старицького. До нового театрального колективу приєдналися Іван Карпенко-Карий та П. Саксаганський. Директором української трупи став М. Старицький, тоді як М. Кропивницький залишився режисером, актором і драматургом. Співпраця двох видатних діячів театального мистецтва сприяла підвищенню престижу національного театру та рівня режисерської та акторської майстерності. До високопрофесійної

української трупи входило понад 100 акторів. Труппа М. Старицького об'єднала кращих театральних діячів України того часу: трьох братів Тобілевичів (Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський і Панас Саксаганський з сестрою Садовською-Баріотті) та видатного коміка Максимовича. У жіночих ролях відзначалися таланти драматичної героїні Марії Заньковецької та актори Затиркевич-Карпинської [44].

У 1901 році в Києві була опублікована книга «Корифеї української сцени», яку через цензуру анонімно написали провідні українські інтелектуали. У ній Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Іван Тобілевич та інші актори трупи вперше були названі «корифеями» українського театру. Цей поетичний термін став нерозривно пов'язаним із театром. Стиль театру, що поєднував драматичне й комедійне дійство з музичними, вокальними сценами, включаючи хорові та танцювальні ансамблі, вражав свіжістю та народною автентичністю, не подібною до жодного існуючого театру.

Можливості мистецтва розширилися, автори почали шукати нові форми для втілення своїх ідей, зосереджуючись на процесі творчості та його динаміці. Театр почав шукати нові форми вираження і способи залучення глядачів. З'явилися такі риси театру, як тісний контакт із залом, що позитивно впливало на роботу акторів, спонукаючи їх до самовіддачі. Театр перейшов на новий рівень, ставши не лише акторським, але й режисерським. Нова театральна професія – режисер – зробила постановки більш цілісними, підпорядкованими єдиній режисерській ідеї [45].

Використання технічних досягнень дозволило посилити емоційний вплив. Всі засоби виразності мали можливість гармонійно поєднуватися. У теорії театру з'явилися нові поняття, такі як надзавдання, драматичний вузол, колізія. Почався процес ідейного та естетичного розмежування. Театр набув яскраво вираженого національного колориту. На зміну романтизму та реалізму прийшли нові, іноді протистоячі одна одній, течії – позитивізм,

інтуїтивізм та інші. Зміцнився зв'язок між драматургією та театром. Відвідування театру стало звичним явищем, тому вистави ставилися постійно. Виник новий тип виконавця – професійний актор. У театральних виставах з'явилися жінки, чого раніше не було. Репертуар театрів вирізнявся різноманітністю, вистави ставилися українською, польською та російською мовами [44].

Оскільки репертуар був обмеженим, театральні діячі змушені були створювати власні п'єси на українські теми. Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий створювали багато оригінальних драм, комедій, водевілів та історичних п'єс. Соціально-побутова драма, з комедійно-викривальною спрямованістю, успішно поєднувалася з мелодраматичними, водевільними та фарсовими елементами: п'єси І. Тобілевича «Мартин Боруля» (Додаток 6), «Сто тисяч», «Суєта», «Хазяїн» стали класикою [45].

За ініціати́ви М. Кропивницького та М. Садовського наприкінці 1881 року в Кременчуці, Харкові, Полтаві та Києві акторами російської трупи Григорія Ашкаренка було з успіхом поставлено кілька українських драм.

У 80-ті роки ХІХ століття український театр розвивався у напрямку реалістично-побутового з нахилом у бік етнографізму. І в постановках, і в акторській грі було змагання відтворити на сцені реальну діяльність – переважно селянське життя та селянські типи в їхніх повсякденних обставинах і відносинах.

Українському професійному театру довелося зіткнутися зі значними труднощами: відомо, що Валувський циркуляр, Емський указ та інші законодавчі, нормативно-правові та адміністративні ініціати́ви політичної еліти Російської імперії, а загалом державна культурна політика щодо національно-духовної сфери українців, поставили український театр на межу виживання. Заборонялося ставити сценічні вистави українською мовою, друкувати тексти до музичних нот. Заборонялося порушувати соціальні

проблеми, відображати національно-визвольний рух народу. Заборонялося інсценувати п'єси іноземних авторів, зображувати тяжке матеріальне становище.

Отже, український театр другої половини XIX -початку XX століття був не лише глибоко закоріненим у традиційно-побутовій, обрядовій, фольклорній, образно-поетичній, ігровій, сміховій культурі українців, а й продовжував безперервність національно-культурної традиції. Саме завдяки своєму етнографізму він став одним із чинників національного самоусвідомлення та самоствердження українців. П'єси М. Старицького на історичні теми «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка» та І. Тобілевича «Сава Чалий», «Бондарівна» поєднували романтичне пізнання з оперним апофеозом, просвітницькою декларативністю та сентиментальним забарвленням мелодраматичних ситуацій [8].

На рубежі XIX – початку XX століття в українській драматургії окреслилися тенденції художнього психологізму, які репрезентувала драматична творчість І. Франка. Першою поставленою трупю П. Саксаганського та І. Карпенка-Карого була п'єса «Украдене щастя» з І. Карпенком-Карим у ролі Миколи Задорожного [9].

У драматургії кінця XIX – початку XX століття драматичні поеми, казки, фантазії, ліричні сцени, драматичні етюди набули літературної самодостатності та права на театральну інтерпретацію. Однак, попри літературну цінність поетичної драми, її сценічно-театральна цінність іноді применшувалась критиками та театрознавцями. За спостереженнями Яків Мамонтова, драматичним поемам Лесі Українки бракує власного драматизму, а вимогам театральності відповідав передусім «Камінний господар». Зміна традиційних кліше мелодрами, водевілю та фарсу відкривала простір для оновлення соціальної та літературної дійсності.

1.3. Українське театральне мистецтво у контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій дозвілля.

Українське театральне мистецтво другої половини XIX – початку XX століття стало важливим елементом національного культурного відродження. Театр виконував не лише художню, а й соціально-культурну функцію, виступаючи провідником національних цінностей у складних умовах ідеологічного тиску. У цей період формувалися нові моделі театру, від романтично-побутової до модерністських експериментів. Важливими рушійними силами театрального розвитку стали діячі «театру корифеїв», які зберігали національну ідентичність, адаптуючи її до сучасних естетичних викликів. Ці процеси заклали основи для появи модерного театру, що інтегрувався у європейський культурний контекст.

Театр другої половини XIX століття традиційно називають «театром корифеїв». У сучасному розумінні термін «корифей» відноситься до особи, що є видатним діячем у певній сфері мистецтва. Український театр другої половини XIX – початку XX століття, заснований на високих заповідях Тараса Шевченка і постійно звертаючись до театральної інтерпретації його творчості, перетворився на один із механізмів самовідтворення нації в часі й просторі відповідно до умов існування українського етносу. Не лише творчість Тараса Шевченка, але й самі корифеї національної сцени стали загальноукраїнським духовно-культурним явищем, яке об'єднало регіональні інтелектуальні мистецькі еліти наддніпрянського, галицького, буковинського та закарпатського регіонів на основі спільних національних інтересів, цілей та завдань [2].

Модель «народного театру» на рубежі XIX і XX століть була базовою, але не єдиною українською театральною моделлю. Паралельно існували різні її модифікації, які взаємодіяли між собою, створюючи театральну-мистецьку різноманітність, народжуючи, переходячи та доповнюючи одна одну. Традиційні для першої половини століття романтично-побутова та

реалістично-побутова моделі мистецького мислення породили авторську модель театру корифеїв. Цю модель оновили та модифікували представники мистецьких неонародників, європеїзатори й модерністи, такі як неоромантики, символісти та неореалісти. Український театральний простір доповнювали західноукраїнська універсальна модель театру «Руської бесіди», фольклорно-етнографічна модель «Гуцульського театру» та інші сценічні колективи, творці яких сповідували різні естетичні принципи, ідеології та доктрини, часто суперечливі одна одній [17].

Нові часи, нова театральна аудиторія та нові естетичні пріоритети вимагали виникнення нового мистецтва – мистецтва не лише для «народу», але й у розумінні інтелігентському. Леся Українка висловила необхідність повернення нації її «мозку» - інтелігенції. У цьому русі важливу роль відіграв театр як структурація українського суспільства.

Ще в першій чверті XX століття Д. Антонович відзначив, що Леся Українка, Володимир Винниченко та Олександр Олесь створювали свої п'єси «для театру, якого ще не було, але який мусив бути». Однак, повторюючи думки Л. Мороза, слід підкреслити, що український модернізм не лише не розірвав зв'язки з традиціями національної культури, але й на новому рівні творчо їх розвинув. Українська театральна культура зазначеного періоду функціонувала за принципами самоорганізації, самонастроювання, множинності та багатоваріантності [28].

Українське театральне мистецтво, починаючи від раннього середньовіччя, було частиною духовно-культурного простору Європи, і його розвиток свідчив про формування нової української культурної парадигми, незважаючи на регіональні відмінності. На Наддніпрянщині діячі українського народного театру, такі як М. Кропивницький, М. Садовський та М. Заньковецька, працювали деякий час на галицькій сцені. Г. Хоткевич, захоплений обрядовою та народнопоетичною традицією гуцулів, створив у Західній Україні справді народну, образно-поетичну та фольклорно-

етнографічну театральну модель, відому як «Гуцульський театр». Для цього театру він написав цикл п'єс, прагнучи відобразити у репертуарі своєрідність та неповторність етносу, його звичаї, світогляд, розуміння природи, вірування та поезію. У цьому театрі працював майбутній реформатор української сцени Лесь Курбас, який заклав основи нових театральних моделей та нової сценічно-образної філософії [28].

Великі ідейні та художні завдання, які драматургія і театр поставили перед собою, зробили сценічне мистецтво другої половини XIX століття та до початку Першої світової війни надзвичайно впливовим та популярним серед широкої публіки. Публіцистичне спрямування відповідало жанровим формам драматичних сцен, малюнків та нарисів. Життєві малюнки з натури слугували підставами для вважання драм Г. Хоткевича, Л. Яновської, С. Черкасенка, М. Кропивницького, І. Тобілевича, І. Тогобочного та С. Васильченка характерними за ознаками фрагментарної будови дії, редукції подрібнених конфліктів, відсутності центрального протистояння героїв та розмитості фіналу, що позбавляло сцени жанрової визначеності.

У професійних та аматорських трупах тогочасного українського театру популяризувались п'єси антрепренера А. Лісовського, серед яких драматична оперета «Хома Коваль» зберегла фольклорні елементи національної традиції, незважаючи на певну примітивність та схематизм дії. Ігровий характер багатьох п'єс проявлявся у контексті популярних драматичних водевілів, жартів та комедій авторів, таких як Д. Грицинський, Д. Дмитренко, А. Володський, Г. Бораковський, М. Левицький, С. Васильченко та Л. Яновська. Фарсово-водевільний характер дії додавав напруженого драматизму у розгортанні події і внутрішньої дії [35].

Перша українська опера – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1863 р.) продовжує прикрашати оперні сцени світу й сьогодні. Інші українські опери, такі як «Тарас Бульба» та «Різдвяна ніч» М. Лисенка, також користуються великою популярністю серед глядачів. Модерна

українська музична культура характеризувалася зростаючим інтересом до пісенної народної творчості та національної музики, що поступово витісняло домінування італійської музики, опери та виконавців. Музично-драматичний театр М. Кропивницького та М. Старицького ставив опери С. Гулака-Артемовського та М. Аркаса, а також прем'єри творів М. Лисенка інших авторів [35].

Встановлена в 1881 році умовна межа розділила українське театральне мистецтво XIX століття на два періоди: перший – від «Наталки Полтавки» до утворення першої української трупи, коли театр мав аматорський характер; другий – від утворення першої професійної української трупи до початку XX століття, коли український театр став професійним та здобув широку популярність навіть поза межами України. Важливе значення для драматургії цього часу мали твори В. Винниченка, які вирізнялися високою культурою, актуальністю проблематики та імпресіоністичною манерою відображення внутрішніх переживань героїв. Проте твори Винниченка та О. Олеся не могли увійти до театального репертуару через складність для виконання українськими акторами.

Ширше розглядаючи відображення культури та побуту українського етносу в театральній мистецькій традиції, можна знайти його в усій драматично-театральній продукції XIX – початку XX століття. Твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського, Т. Шевченка, П. Куліша, М. Костомарова, І. Франка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, О. Стороженка, Г. Барвінок, О. Пчілки та інших корифеїв національної сцени, мистецьких неонародників і модерністів відображають цю традицію. М. Яценко зазначає, що поетизація українських народних звичаїв, обрядів, легенд була головним змістом багатьох театральних драматичних творів, включаючи «Чорноморський побут», «Чари», «Купала на Івана», «Вечорниці», «Вовкулака» та інші. Народні опери, такі як «Чорноморці», «Різдвяна ніч» та «Наталка Полтавка», також сповнені звичаїв,

обрядів та фольклору, заміщуючи відсутній український оперний театр певною мірою [35].

Театральне життя в Галичині, як і в Наддніпрянщині, було частиною національно-культурного відродження регіону. Наприкінці XIX – початку XX століття культурно-освітні товариства, ініційовані галицькими діячами, заснували аматорські драматичні гуртки, які спрямовували свою діяльність на пропаганду української культури серед широких верств населення та стали потужним засобом консолідації української спільноти. У Львові в 1864 році з'явився український професійний театр товариства «Руська бесіда», очолений О. Бачинським, який виставляв п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка. У середині 70-х років XIX століття діяльність Львівського театру посилилась, і на сцені з'явилися п'єси відомих російських та європейських авторів, а також українських драматургів, таких як І. Карпенко-Карий, П. Мирний, І. Франко та інші.

У 1898 році у Львові було засновано «Драматичне товариство ім. І. Котляревського», яке організувало драматичний гурток під керівництвом Л. Лопатинського. Аматорська трупа виконувала п'єси І. Котляревського, І. Франка, С. Гулака-Артемівського, Я. Кухаренка та інші. Спортивне товариство «Сокіл» також активно проводило культурно-освітню роботу, закупаючи театральний одяг та здійснюючи постановки п'єс різних авторів. В Київському університеті та інших містах діяли аматорські театральні гуртки, які ставили п'єси українських та зарубіжних драматургів [34].

З театральної трупи Старицького-Кропивницького виникли кілька театральних колективів, зокрема «Товариство малоросійських акторів» та «Товариство російсько-малоросійських артистів». Окрім провідних колективів, у Наддніпрянській Україні діяло близько 30 невеликих труп, які були популярними в українській провінції. Після революції 1905 року М. Садовський створив перший стаціонарний український театр у Полтаві, а в

1907 році – у Києві, де український театр мав змогу ставити п'єси українською мовою.

Г. Хоткевич та його колектив на початку 10-х років XX століття заново відкрили сценічний етнографізм, використовуючи багатий історичний та фольклорно-етнографічний матеріал. Театральний світ був вражений такою інтерпретацією обрядової культури гуцулів, а критика відзначала високу режисерську майстерність постановника вистав. І. Волицька зазначає, що діяльність «Гуцульського театру» віддзеркалювала загальний процес розвитку мистецтва початку XX століття, який характеризувався зростаючим інтересом до народної культури та переосмисленням її духовних і естетичних здобутків.

Група працівників Руського народного театру у Львові з часом перемістилась на центрально-східноукраїнські терени, де М. Садовський став його директором у 1905 році. Він прагнув представити нові для галицького глядача п'єси І. Карпенка-Карого, Аркаса, Яновської, Тобілевича, Кропивницького та інших авторів. Театральні діячі активно брали участь у формуванні загальноукраїнського культурного простору, представники різних регіонів виставляли українські та зарубіжні п'єси, сприяючи розвитку національної ідентичності.

Масштаби та ступінь використання етнографічно-фольклорної культури різними митцями були різними. Деякі драматурги, такі як О. Олесь, вводили в свої твори окремі народні пісні, тоді як С. Черкасенко активно використовував фольклорні елементи у багатьох своїх творах. На рубежі XIX і XX століть український світ потребував захисту від систематичної денаціоналізації, яка загрожувала регенерації національної ідентичності на всіх рівнях [37].

Таким чином, визначеність творчої позиції театральних колективів у їх репертуарній лінії та цілісності художньої програми дозволила українському театру плідно працювати та розвиватися, залишаючись незгасним вогнищем національної культури. Одним із принципових чинників утвердження

режисерського театру і широкого визнання театральних колективів на межі XIX – XX століть стала гастрольна діяльність. Успішна діяльність театральних осередків у різних містах сприяла поширенню українського театального мистецтва, об'єднуючи наддніпрянських та галицьких митців у загальноукраїнське духовно-культурне явище.

Висновки до розділу 1

У результаті проведеного дослідження становлення і розвитку українського театального мистецтва другої половини XIX – початку XX століття можна зробити наступні висновки.

Становлення та розвиток професійного театру в Україні в другій половині XIX – на початку XX століття були тісно пов'язані з процесами національного відродження. Від перших аматорських гуртків до створення професійних труп, театр став важливим засобом популяризації української культури й ідентичності. Ключову роль у цьому процесі відіграли діячі «театру корифеїв», які не лише розвивали жанрову різноманітність, але й створювали постановки, засновані на народному фольклорі та національній драматургії. Незважаючи на численні політичні обмеження, театр став потужним інструментом протидії денаціоналізації, зберігаючи культурну самобутність. Важливими подіями цього періоду стали постановка класичних п'єс, розширення репертуару та поява стаціонарних театрів. Професійний український театр став не лише художнім, але й соціальним феноменом, об'єднуючи суспільство навколо ідеї культурного відродження та розвитку громадського дозвілля.

Українське театральне мистецтво другої половини XIX – початку XX століття стало ключовим інструментом національної самоідентифікації, незважаючи на жорстокі обмеження імперських урядів. Аматорські гуртки, такі як елісаветградський, дали старт професійним трупам на чолі з

М. Кропивницьким, М. Старицьким та І. Карпенко-Карим. Розвиток театру включав постановки «Наталки-Полтавки», «Мартин Боруля» та інших драм, які акцентували соціальні конфлікти та етнографічну автентичність. Поява стаціонарних театрів у Києві та Полтаві, діяльність «Гуцульського театру» Гната Хоткевича і модерністські пошуки Лесі Українки дали поштовх до формування національного театру нового рівня. Театральна творчість відображала складність соціальних реалій, одночасно залишаючись доступною широким верствам населення.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ-ПОЧАТКУ ХХ СТ

2.1. Світський та побутовий театр у дозвілєвій діяльності

Друга половина ХІХ століття стала ключовим періодом у становленні українського світського театру. Цей час ознаменувався переходом від аматорських гуртків та напівпрофесійних об'єднань до створення професійних театральних колективів. Зростання національної свідомості та культурного піднесення сприяло формуванню театру як важливого соціокультурного феномену. Театр ставав не лише осередком мистецтва, але й платформою для обговорення суспільних проблем та ідей. Важливу роль у цьому процесі відігравали видатні діячі, які присвятили своє життя розвитку національної сцени. Вони заклали фундамент для подальшого розвитку українського театального мистецтва.

У перші десятиліття ХІХ століття в Україні активно розвивався світський театр у містах як Київ, Харків, Полтава, Ніжин, Катеринослав, Житомир та Чернігів. Однак на той час театральне мистецтво розвивалося переважно завдяки аматорським трупам та домашнім театрам у маєтках поміщиків. Серед них особливо виділялися театри у селах Качанівка та Спиридонова Буда на Чернігівщині, а також у селі Романівка на Волині [39].

Прикладом організації одного з перших українських професійних театрів є Полтавський вільний театр, створений у 1818 році на основі аматорської трупи. Першим директором театру став Іван Котляревський, відомий як батько нової української літератури. Театр мав власне приміщення, побудоване спеціально для нього, що було значним досягненням на той час. Зокрема, до складу трупи був запрошений відомий на той час кріпосний актор Михайло Щепкін, якого викупили з кріпацтва за зібрані громадою кошти. Це дозволило театру значно підвищити свій професійний рівень та розширити

репертуар [39]. Він заклав підвалини теорії та практики сценічного реалізму, що стало революційним для тогочасного театру. Він виступав у Полтаві, Харкові, мав власну трупу в Києві, а після звільнення з кріпацтва переїхав до Москви, де став реформатором російського театру. Його «щепкінський метод» вплинув на ціле покоління українських акторів, таких як М. Кропивницький, М. Заньковецька та інші.

Театр під керівництвом І. Котляревського прагнув ставити передусім українські п'єси, але їх було дуже мало. Це спонукало Івана Котляревського до написання власних драматичних творів для свого театру. Так з'явилися п'єси «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник», які стали основою репертуару українських театрів на кілька десятиліть. У цих творах автор органічно поєднав розкриття проблем сучасності та кращі традиції старої української культури. П'єси були написані українською літературною мовою, що сприяло її популяризації та розвитку. В ролях Михайла Чупруна («Москаль-чарівник») і Виборного («Наталка Полтавка») виступав Михайло Щепкін, який знайомив російську публіку з життям і побутом українців. Це сприяло підвищенню інтересу до української культури та театрального мистецтва [42].

У другій половині XIX століття професійне театральне мистецтво розвивалося в дуже несприятливих умовах. Не було спеціальних закладів для підготовки акторів, бракувало постійних театральних приміщень, відсутні були належні традиції режисури та акторської гри. На зміну професійному театру знову прийшов аматорський мандрівний театр, який діяв у вигляді музично-драматичних гуртків у містах Східної України та театру товариства «Руська бесіда» у Галичині. Вистави часто ставилися трьома мовами: українською, російською та польською, що відображало поліетнічний характер регіону. П'єси місцевих авторів мали сентиментальний і романтичний характер, а жанрове різноманіття включало драму, мелодраму, трагедію, комедію, водевіль, оперу та пантоміму [42].

Специфічним для українського театру було впровадження у драматичну дію народних обрядів, пісень та хореографії. У виставах відтворювалися традиційні обряди сватання, заручин, весілля, виконувалися обрядові пісні, такі як колядки, щедрівки, веснянки. Народна хореографія, зокрема присядки, стрибки, дрібушки, повзунці, надавала виставам особливого колориту. Це сприяло збереженню та популяризації народної культури та традиції. Театр ставив не лише мистецьким, але й етнографічним явищем, що відображало життя та світогляд українського народу. Водночас це створювало перешкоди для розвитку сучасного театрального мистецтва.

Після Емського указу 1876 року український театр опинився під суворою забороною. Заборонялося ставити п'єси українською мовою, а також перекладати іноземні твори українською. Цензура обмежувала тематику дозволених п'єс мотивами побуту або кохання. Не дозволялося зображувати історичні події, що нагадували б про боротьбу українського народу за незалежність [60].

У 1882 році в Єлисаветграді (нині Кропивницький) виник український театр корифеїв, який відокремився від польського та російського. Засновником театру був Марко Лукич Кропивницький (1840-1910), який опанував усі театральні професії: актора, режисера, драматурга. До трупи були запрошені як професійні актори, так і аматори, серед яких К. Стоян-Максимович, І. Бурлака, М. Садовський, М. Заньковецька. Вистави трупи різко виділялися на тлі тодішнього театру як змістом, так і виконанням. Кропивницький прагнув до ідейно-художньої цілісності спектаклів, гармонійно поєднуючи акторську гру, художнє оформлення, музику, співи та танці. Театр не мав постійного приміщення і був приречений на мандрівне життя, але це не завадило йому здобути широку популярність.

Репертуар театру корифеїв складався з творів І. Котляревського, Т. Шевченка, М. Старицького, М. Кропивницького. Особливе місце займали п'єси, які висвітлювали життя та проблеми українського народу.

Катеринославський аматор-кінооператор Д. Сахненко зафільмував вистави цього театру «Наталка Полтавка» і «Наймичка», що започаткувало історію українського художнього кінематографа. У 1883 році відбулося об'єднання театру Кропивницького з театральною трупю М. Старицького. Новий колектив об'єднав понад 100 акторів і став важливим кроком у розвитку українського професійного театру [60].

Провідною зіркою першого українського професійного театру була Марія Заньковецька (1854-1934) – видатна акторка, фундаторка українського театру. Театральну діяльність розпочинала в аматорських гуртках Чернігова, Ніжина, Бендер. Вона грала в трупах М. Кропивницького, М. Старицького, виступала в Руському народному театрі товариства «Руська Бесіда» у Львові. Заньковецька створила на театральній сцені багато пронизливих жіночих образів, проникнутих справжнім драматизмом і запальною комедійністю.

Марія Заньковецька відстоювала ідею українського театру, закликала скасувати адміністративні обмеження його існування в Російській імперії. На Всеросійському з'їзді сценічних діячів у Москві у 1897 році вона виступила з промовою, в якій наголосила на важливості розвитку національного театального мистецтва. Найкращі українські драматурги писали для неї свої п'єси, що свідчило про її високий авторитет у театральному середовищі. У її репертуарі було понад три десятки театральних ролей, переважно драматично-героїчні персонажі [6].

Процес подальшого розвитку українського професійного театру був пов'язаний із виникненням нових театральних осередків і акторських шкіл. Із театральної трупи Старицького-Кропивницького вийшло кілька театральних колективів. У 1890 році Іван Карпенко-Карий та Микола Садовський створили «Товариство малоросійських акторів». Цього ж року Панас Саксаганський організував власну трупу – «Товариство російсько-малоросійських артистів під керівництвом Саксаганського». Ці колективи продовжували традиції театру корифеїв, водночас впроваджуючи нові підходи та ідеї. Вони прагнули

розширити репертуар, включаючи в нього сучасні твори, що відображали актуальні проблеми суспільства.

У 1900 році на основі трупи Саксаганського виникла об'єднана трупа корифеїв українського театру – «Малоросійська трупа М. Кропивницького під керівництвом П. Саксаганського і М. Садовського, за участі М. Заньковецької». Це свідчило про консолідацію театрального руху та зміцнення позиції українського театру. Колектив гастролював по всій Україні, а також за її межами, популяризуючи українське театральне мистецтво. Вистави трупи відзначалися високим художнім рівнем та глибоким проникненням у національну тематику [6].

На початку XX століття в Україні виникали нові театральні колективи та акторські школи. Театральне мистецтво ставало важливим елементом національного відродження та самоусвідомлення українського народу. Важливу роль у цьому процесі відігравали учні та послідовники корифеїв, які переймали їхні методи та розвивали їх далі. Вони створювали нові вистави, впроваджували сучасні режисерські та акторські прийоми, зверталися до різноманітних жанрів та стилів. Це сприяло збагаченню театрального мистецтва та його відповідності сучасним запитам суспільства [10].

Важливим аспектом розвитку українського театру була інтеграція елементів народної культури в постановки. У виставах активно використовувалися народні пісні, танці, обряди, що робили їх близькими та зрозумілими широкому глядачеві. Це сприяло збереженню та популяризації національних традицій. Театр ставав дзеркалом народного життя та виразником його прагнень. Водночас митці зверталися до сучасних тем та проблем, відображаючи складність та багатогранність життя.

Однак театр стикався і з новими викликами. Зміни в суспільстві, поява нових ідей та течій вимагали оновлення форм та змісту вистав. Деякі театральні діячі зверталися до модерністських напрямків, намагаючись

відобразити складність сучасного світу. Це відкривало нові можливості для творчості, але й вимагало від митців пошуку нових засобів вираження. Театр ставав експериментальним майданчиком для втілення сміливих художніх ідей.

Світський театр другої половини XIX – початку XX століття відіграв ключову роль у формуванні національної культури та свідомості. Незважаючи на труднощі та перешкоди, українські театральні діячі змогли створити високохудожній театр, який відображав реалії життя та прагнення народу. Їхня спадщина продовжує надихати сучасних митців та залишається важливою частиною культурного надбання України. Театр став не лише місцем дозвілля, але й потужним засобом соціального впливу та культурного розвитку, сприяючи об'єднанню суспільства та зміцненню національної ідентичності [27].

Український побутовий театр, міцні основи якого були закладені у 1880-1890-х роках такими видатними діячами, як Марко Кропивницький, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Іван Карпенко-Карий та Михайло Старицький, продовжував культивувати народницькі традиції з елементами романтизму та сентименталізму. Ця естетична спрямованість відповідала настроям суспільства того часу, відображаючи ідеалізоване бачення селянського життя та національної ідентичності. Проте вже у 1890-х роках на авансцену виходив реалізм, що поставив український побутовий театр перед викликом оновлення [43].

На початку XX століття під впливом революційних подій та політизації суспільства театр змушений був переосмислити свою роль. Виникла гостра дискусія щодо його завдань та місії, що відобразилося у публікаціях київського журналу «Українська Хата». Редакція цього видання виступила з критикою традиційного театру, вимагаючи створення нової драматургії, яка б стала символом сучасних ідей. Цей рух за оновлення був співзвучний з європейськими тенденціями того часу, коли література почала відігравати провідну роль у театрі, а драматург ставав головною творчою силою.

Зменшення значення актора та зростання ролі режисера відповідали загальній тенденції до переосмислення театрального мистецтва. У процесі цих перших спроб модернізації українського театру з'явився своєрідний феномен, який повторився з минулого: долю театру знову вирішували видатні письменники.

Так, на початку XX століття творцями нового модерного театру стали Леся Українка, Володимир Винниченко та Олександр Олесь. Кожен із них мав унікальну творчу індивідуальність, проте всі вони стикнулися з труднощами в драматургічній діяльності. Театр того часу не був готовий до постановки нових сценічних творів, оскільки не мав належної матеріальної бази та підготовлених акторів для втілення модерної драматургії. За класифікацією Лесі Старицької-Черняхівської, нова драматургія поділилася на три течії: театр настрою, соціальний театр та символічний театр. Леся Українка стала яскравим представником театру настрою. Її драми, за винятком «Лісової пісні», хоча й зверталися до тем давнини, висвітлювали актуальні ідеї в сучасній формі. Володимир Винниченко, натомість, зосередився на соціальній драмі, досліджуючи проблеми революційного руху, соціальної нерівності та внутрішніх конфліктів особистості. Його герої, переважно міські інтелігенти та революціонери, відображали складність моральних виборів у переломний для суспільства час [43].

Олександр Олесь став найбільш послідовним представником символізму в українській драматургії. У його творах, таких як «По дорозі в казку» (1910), персонажі позбавлені індивідуальних рис і навіть імен, виступаючи втіленням певних ідей та концепцій. У цей період також з'явилися інші драматурги, зокрема Спиридон Черкасенко, який у своїй драмі «Казка старого млина» поєднав символічні мотиви з історичною тематикою. Таким чином, Черкасенко став своєрідним мостом між традиційним побутовим театром новою модерністською драматургією [52].

Однак лише оновлення репертуару було недостатнім для повноцінної модернізації українського театру. Постало питання підготовки нових

професійних акторів, здатних втілити на сцені складні психологічні образи та освоїти новітні драматургічні форми. Вихованці традиційної театральної школи не могли впоратися з цими завданнями, оскільки їхня підготовка була орієнтована на інші сценічні засоби. У відповідь на ці виклики у 1904 році в Києві при музичній школі Миколи Лисенка було засновано драматичну школу під керівництвом Марії Старицької, старшої дочки Михайла Старицького. Цей заклад мав на меті професійну підготовку акторів, здатних працювати з новим репертуаром та освоювати сучасні режисерські підходи.

Вихованці цієї школи стали основою для формування нового модерного театру. Серед них виділяється Лесь Курбас, актор та режисер, який прийшов з галицької сцени і приніс із собою ідеї авангардного театру. Курбас став ініціатором створення «Молодого театру», який мав на меті радикально оновити українське театральне мистецтво. Його діяльність знаменувала початок театральної революції, яка охопила всю Україну. Курбас впроваджував новітні режисерські методи, експериментував з формою та змістом вистав, активно залучав до співпраці сучасних драматургів та композиторів [52].

Таким чином, передреволюційні роки в театральній сфері не були змарновані. За лаштунками традиційного театру відбувалася підготовка до якісних змін: розширення репертуару, підготовка нових акторських кадрів, пошук сучасних художніх засобів. Важливу роль у цьому процесі відіграв театр Миколи Садовського, який мав постійний осідок у Києві.

Ситуація з українським театром у Галичині та на Буковині мала свої особливості. У Галичині театр «Руської Бесіди», заснований у 1860-х роках, від самого початку опинився під контролем консервативних кіл, які не мали ні професійної підготовки, ні художнього таланту. Ці сили, прагнучи отримати легкий прибуток, сприяли поширенню маловартісного репертуару у вигляді оперет та водевілів. Переважна більшість галицьких драматургів були священиками, які, за словами Івана Франка, «виявляли схильність до дрібної

моралізації, проповідництва, зображення ідилічних сцен та солодкавого сентименталізму». Франко, як провідний інтелектуал того часу, невтомно боровся проти цього стану речей, критикуючи «театральну мізерію» та пропонуючи власні драматичні твори, такі як «Украдене щастя», «Майстер Черняк», «Будка №27» та історичну драму «Сон князя Святослава» [51].

Після Івана Франка в Галичині з'явилися інші драматурги, зокрема Антін Крушельницький, автор комедії «Орли», яка була сатирою на галицьких патріотів з народовського табору. Цей твір отримав схвальні відгуки критики за свою гостроту та актуальність. На Буковині розвиток театру відбувався дещо пізніше. Перший український напівпрофесійний театр «Буковинський Народний Театр» був організований у 1905 році під керівництвом Івана Захарка. Театр мав на меті популяризацію української мови, музики та пісні, ставив драми та оперетки, гастролював по селах та містечках Буковини.

Важливу роль у поширенні національної культури на Буковині відіграло товариство «Руський Міщанський Хор», засноване в Чернівцях у 1901 році. Цей колектив, складений з міщан, ремісників та робітників, плекав українську пісню та займався театральною діяльністю. Він проводив концерти на честь Тараса Шевченка та Миколи Лисенка, сприяв піднесенню національної свідомості буковинців, яким загрожувала повна денаціоналізація. Хор став своєрідним осередком культурного життя, об'єднуючи навколо себе активних діячів мистецтва та культури [51].

Таким чином, на межі XIX-XX століть український побутовий театр переживав складний період трансформації. Під впливом соціально-політичних змін та зростання національної свідомості виникла потреба в оновленні репертуару, акторської гри та режисерських підходів. Завдяки зусиллям нової генерації драматургів та режисерів відбувалося поступове переосмислення ролі театру в суспільстві.

2.2. Корифеї українського театру

Поява «канонічного» колективу, який започаткував явище, що згодом стало відомим як «театр корифеїв», зазвичай датують кінцем жовтня 1882 року. У цей період Михайло Кропивницький здійснив ще одну спробу сформувати театральну трупу відповідно до власних режисерських вимог. Цей процес відбувся в Єлисаветграді, де новостворений колектив отримав назву «Товариство акторів», офіційно визначаючись російсько-малоросійським для обходу цензурних обмежень. До складу Товариства акторів увійшли такі майбутні визначні діячі театру, які на той момент були учнями Кропивницького, зокрема Микола Садовський (Тобілевич), Марія Заньковецька (Хлистова до шлюбу Адамовська), Н. Жаркова, О. Вірина, А. Маркова (Одинцова), І. Загорський, Л. Манько та інші. Хоча майже всі артисти, за винятком керівника та двох російськомовних акторів (І. Бурлаки та К. Стоян-Максимовича), були аматорами або виступали на професійній сцені лише один театральний сезон (наприклад, М. Садовський), вони представляли найкращі акторські сили українського народу. Вік більшості учасників колективу становив від 19 до 25 років. Згодом до товариства приєдналися Ганна Затиркевич-Карпинська (Ковтуненко), Панас Саксаганський (Тобілевич), Іван Карпенко-Карий (Тобілевич), Марія Садовська-Барілотті (Тобілевич) та інші [12].

Виступи Товариства акторів розпочалися 27 жовтня 1882 року з постановки «Наталки Полтавки», у якій Марія Заньковецька дебютувала на професійній сцені в ролі Наталки. Вже після перших вистав стало очевидним, що трупа Кропивницького є добре злагодженим ансамблем з великим потенціалом. Це підтвердилося під час гастролей у Києві наприкінці того ж 1882 року. Усі вистави трупи користувалися незмінною популярністю, особливо серед української частини населення. Такий успіх, звісно, викликав занепокоєння у владних структур, які особливо переймалися можливістю проростання в українському суспільстві паростків національної свідомості. У

зв'язку з цим, з метою запобігання розвитку небажаних для Російської імперської влади подій, київський генерал-губернатор Олександр Дрентельн ініціював заборону виступів українських театральних колективів на території підконтрольного йому Київського генерал-губернаторства, яке включало Київську, Волинську та Подільську губернії, а також у Полтавській і Чернігівській губерніях [53].

У листопаді 1886 року трупа М. Кропивницького отримала дозвіл на гастролі у столиці імперії – Петербурзі. Напередодні гастролей російська преса ставилася до трупи Кропивницького з великим скептицизмом, іноді навіть зневагою, називаючи гостей з України «мужицьким» та «хохлацьким» театром. Проте вже перші вистави вразили столичних глядачів не лише акторською грою, а й злагодженим акторським ансамблем, який став відмінною акторською грою, а й злагодженим акторським ансамблем, який став відмінною рисою театру корифеїв [58].

Підсумками петербурзьких гастролей стали запрошення провідних акторів театру Кропивницького та Марії Заньковецької до служби в імператорському Александринському театрі, від яких вони відмовилися.

Успішна презентація української культури у столиці тодішньої країни мала надзвичайно велике значення для подальшого розвитку не лише національного театального мистецтва, а, врешті-решт, й української державності. Театру Кропивницького вдалося частково спростувати міф про не існування самобутньої української культури, прорубати хоча б маленьке вікно у цивілізований світ, а отже, й прокласти (чи принаймні намітити) вузьку стежечку до визнання її у світовому масштабі.

У 1887 році трупа виступала у Казані, де на вистави приходило багато поляків, які, за словами журналіста часопису «Kurjer Lwowski», вважали мову Шевченка більш зрозумілою, ніж місцевим росіянам.

У 1890-х роках Марко Кропивницький отримав почесне звання «батька українського театру», і відтоді цей почесний титул невід'ємно супроводжував його ім'я. До 1902 року він залишався провідною постаттю української сцени. Своєю багатогранною діяльністю він виховав ціле покоління українських театральних професіоналів. З часом провідні артисти формували власні трупи, які розділялися, об'єднувалися, змінювали назви тощо. У 1888 році Микола Садовський організував власну трупу. У 1890 році утворилося Товариство російсько-малоросійських артистів під керівництвом братів Тобілевичів – Панаса Саксаганського та Івана Карпенка-Карого [59].

У 1898 році трупи Садовського та Саксаганського об'єдналися, а у 1900 році до них приєднався ансамбль Кропивницького. Власні трупи також організовували Онисим Суслов, Олександр Василенко, Федір Волик та інші. 12 березня 1908 року трупа Сусллова у Петербурзі вперше представила виставу «Ревізор» у перекладі українською мовою, демонструючи тим самим можливість виконання російськомовних п'єс українською мовою [31].

У 1906 році у Полтаві було засновано пересувний театр Миколи Садовського, а у 1915-16 роках у Києві діяло Товариство українських акторів, організоване та очолене Іваном Мар'яненком за участі Марії Заньковецької та Панаса Саксаганського. У 1907 році Миколі Садовському вдалося відкрити в Києві перший стаціонарний український театр.

У репертуарі театру були такі вистави, як «Запорожець за Дунаєм», «Продана наречена», «Галька», «Катерина», «Енеїда» Котляревського. Особливою перемогою стала постановка українською мовою «Ревізора» Гоголя.

Висновки до розділу 2

Український світський театр та побутовий театр другої половини XIX століття став важливим соціокультурним феноменом, який об'єднав народну

традицію з професійними художніми підходами. Виникнення професійних театрів, таких як Полтавський вільний театр, очолюваний Іваном Котляревським, та діяльність корифеїв, як-от Михайло Щепкін, заклади підвалини української драматургії. Домашні театри, наприклад, у Качанівці та Кишиньї, і мандрівні трупи сприяли популяризації народної культури через обряди, пісні та танці. Водночас реалії цензури та соціальної нерівності обмежували розвиток театру, проте драматургічні твори Котляревського та Гоголя підтримували національну ідентичність. Пізніше, у 1880-х роках, театр корифеїв, заснований Марком Кропивницьким, інтегрував нові художні підходи та став відомим за межами України. Таким чином, український театр, долаючи численні виклики, став дзеркалом національного життя і потужним засобом культурного відродження та змістовного дозвілля..

Наприкінці XIX століття український театр здобув потужний розвиток завдяки діяльності корифеїв, серед яких ключовими фігурами були Марко Кропивницький та Михайло Старицький. У 1882 році заснування «Товариства акторів» у Єлисаветграді стало поштовхом до появи театру корифеїв, де зібралися молоді таланти, такі як Марія Заньковецька, Микола Садовський і Панас Саксаганський. Перші вистави, зокрема «Наталка Полтавка», відзначалися високим рівнем акторської гри, що вразило навіть скептичну петербурзьку публіку. Попри заборони російської влади, трупа успішно гастролювала, а новаторський підхід Кропивницького до режисури та сценічного мистецтва прирівнювали до німецьких «Майнінгенців». Розподіл трупи у 1885 році дозволив створити два театральні колективи, які популяризували українську культуру на ширших територіях. Театр корифеїв не лише заклав основи національного театального мистецтва, але й сприяв формуванню української ідентичності в умовах культурного тиску імперії.

РОЗДІЛ 3

МОДЕРНІСТСЬКІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ ЯКСКЛADOVA ГРОМАДСЬКОГО ДОЗВІЛЛЯ

3.1. Український театр на шляху оновлення

Терміни «модернізм» (від французького *moderne* – новітній, сучасний) відображають повну трансформацію принципів мистецтва, філософії та світогляду людини ХХ століття. Модерністське мистецтво характеризується розривом з ідеологічними та художніми принципами класичної традиції, одночасно заперечуючи одноманітність та однозначність трактування людської особистості [32].

Ідея національного театру надихала провідних діячів української сцени. Організатором і керівником труп театру доводилося змінювати театральні колективи організаційно, виховувати їх у патріотичному та національному дусі, збагачувати сценічний репертуар та протистояти антихудожнім тенденціям розважально-сентиментальної театральщини. За заслуги діячів українського театру реформатор театральної сцени Костянтин Станіславський відзначав, що такі актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський, увійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва.

Наприкінці ХІХ століття акторські трупи мали багатий репертуар, який включав близько шістдесяти п'єс. Навіть українські письменники, не спеціалізовані як драматурги, такі як П. Мирний, О. Пчілка, І. Нечуй-Левицький, сприяли розвитку української драми своїми творами. Після селянської реформи 1861 року в драмах почали відображатися історичні події українського народу. Вибирали, як правило, видатні долі відомих особистостей, характерними рисами яких були романізація та ідеалізація минулого України. Етнографічна наповненість поступово замінювалася гострим соціальним конфліктом [33].

У ХХ столітті українське театральне мистецтво розвивалося в рамках двох окремих систем, оскільки театр існував урізних імперіях. В Австро-Угорщині український театр з невеликими перешкодами інтегрувався в західноєвропейський культурний простір, більше орієнтуючись на потреби української інтелігенції та висвітлюючи важливі для нації процеси технічного розвитку. На початку ХХ століття театральне мистецтво зверталось до світової класики та сучасної європейської драматургії, прислухаючись до голосу нової модерної культури, що зробило досвід галицького театру суттєво відмінним від досвіду колег зі Східної України.

З відходом із життя лідерів монотипного театру та появою нового репертуару, запропонованого Лесею Українкою, Л. Старицькою-Черняхівською, В. Винниченком, О. Олесем та С. Черкасенко, активізувалися відповідні процеси. Це був час, коли література опанувала театр, і праця автора-драматурга почала визначати обличчя театру. Режисери, часто не будучи акторами, стали головними інтерпретаторами авторських творів, а актори – інструментами для відтворення літературної праці режисером. Аналізуючи ситуацію з новою українською драматургією, можна стверджувати, що Лесі Українці, Винниченко та Олесь не брали безпосередньої участі в конкретних театральних підприємствах, їхні п'єси писалися не для конкретних театрів та акторів, а для театру, якого ще не існувало, але який мусив з'явитися, і ці автори творчою інтуїцією відчували потребу у створенні такого нового театру [38].

Стан театральної культури стимулював «галицький» чинник, своєрідне художнє бачення. Завдяки діяльності митців-галичан, носіїв широкого естетичного досвіду, таких як Й. Стадник, Л. Курбас, А. Бучма, Ф. Лопатинський, М. Крушельницький, Й. Гірняк, В. Калина, Я. Бортник, Г. Бабіївна та С. Федорцева, прискорилося оновлення східноукраїнського театального мистецтва. Л. Курбас у 1920-х роках порівнював долю національного театру в обох імперіях, відзначаючи, що галицький театр мав

тісний зв'язок із театром наддніпрянським, підтримувався різними українськими школами та субсидіями, що сприяло його розвитку в атмосфері взаємин з польською та німецькою театральною культурою [50].

Значні зрушення в театральній галузі Східної України здійснювалися як окремими особистостями, так і групами митців. Переформатування структури театральної справи першого двадцятиліття XX століття можна умовно поділити на три етапи:

- створення першого стаціонарного антрепризного театру Миколи Садовського (1907 р.);
- заснування перших державних театрів: Національного (1917 р.), Народного (1918 р.) та Державного драматичного (1918 р.);
- започаткування першого українського студійного осередку – Молодого театру (1917 р.).

Театральний простір формувалася із державних та приватних, стаціонарних та мандрівних, студійних й виробничих закладів, антреприз та товариств «на паях». Впроваджувалися більш гнучкі та різноманітні форми художньої практики.

Для модернізму головною була сутність життя, а не перебіг сценічних подій; суб'єктивне трагедійне сприйняття всесвіту, а не конкретність побутових обставин. На українській сцені це проявилось у зміні манери акторської гри, стилізаційно-історичних сценографічних пошуках, освоєнні новітньої української драматургії та появі авторської смислової режисури. У трупах, керованих самими корифеями або їхніми учнями, проростання модернізму в акторській практиці відбувалося вже наприкінці XIX століття [54].

Культурна політика УНР визначала використання театру як базового елементу для піднесення культурного рівня народу. Національний театр, не

справившись з очікуваннями державотворців, був розділений на два колективи – Народний театр з класичним українським репертуаром та Державний драматичний театр, який включав твори світових драматургів та модерного В. Винниченка. Держава підтримувала обидва театри, але пріоритети були на боці драматичного театру.

На західноукраїнських землях професійний театр було засновано в 1864 році актором і режисером О. Бачинським при культурно-освітньому товаристві «Руська бесіда». У 70-ті роки XIX століття театральні діячі зі східної України, зокрема М. Кропивницький, надали значну допомогу цьому театру. У 1905-1906 роках ним керував М. Садовський, а на сцені виступала М. Заньковецька. У 1869 році виникли аматорські театральні гуртки при чернівецькій «Руській бесіді». Значному піднесенню театального мистецтва сприяло створення в 1884 році С. Воробкевичем «Руського літературно-драматичного товариства». Основою репертуару українського театру залишалися класичні п'єси М. Кропивницького, М. Старицького та І. Карпенка-Карого, які були провідними режисерами та керівниками театральних труп, а також визнаними драматургами. Поступово збільшувалася кількість творів інших українських авторів – Лесі Українки, І. Франка, Г. Хоткевича [55].

У роботі з глядачами важливу роль відіграв етнографізм українського театального мистецтва: використовувалися традиційні театально-ігрові форми та системи, включаючи народні обряди, фольклорні видовища та народнопоетичні, етнографічно-фольклорні елементи у структурі як етнографічно-побутових, так і модерністських мистецьких творів, що сприяло збереженню, відкриттю та перетворенню українського театального світу [58].

Заявивши себе як явище міської культури нової епохи, здатне конкурувати з кінематографом та іншими видами дозвілля й охопити всі соціальні прошарки, комерційно та художньо успішний загальнодоступний театр поступово досяг мети своїх творців, перетворившись з

експериментального починання на невід'ємний атрибут культурного життя великих міст. Найбільш репрезентативними сценічними угрупованнями столиці України кінця XIX – початку XX століть були театр М. Садовського та Студія молодих акторів, керована Л. Курбасом.

Український театр під керівництвом М. Садовського виник на хвилі соціально-економічних та культурних перетворень і формував першу з новітніх моделей національної сцени. Володимир Василько зазначав, що молодому театру необхідно було витримати капіталістичну конкуренцію з чотирма солідними київськими російськомовними трупамі – оперною, двома драматичними та театром мініатюр, не кажучи вже про естраду. До театрального колективу увійшов хор з 30 осіб та оркестр з 15 музикантів. Музичним керівником був запрошений Г. Єлінек, а головним художником – В. Кричевський. Виготовлення декорацій, костюмів та реквізиту здійснювалося відповідними цехами під керівництвом окремих керівників [59].

Восени 1914 року до трупи М. Садовського були запрошені Л. Курбас, С. Стаднікова, І. Овдієнко, В. Старостинецька, П. Чугай. За сім сезонів нова театральна ініціатива провідного українського антрепренера продемонструвала покращену репертуарну концепцію, встановивши від семи до десяти нових постановок за сезон. М. Садовський враховував як завантаженість акторів, так і жанрову різноманітність п'єс, що дозволяло уникати перевтоми виконавців. Наприклад, у сезоні 1913-1914 років опера М. Лисенка «Утоплена» була виставлена 15 разів, вистава за трагедією польського драматурга Ю. Словацького «Мазепа» - 9 разів, а поетична драма Лесі Українки «Камінний господар» - 4 рази.

Близько двох третин репертуару займали українські п'єси, переважно драматургії корифеїв (М. Кропивницького, М. Старицького, І Карпенка-Карого), а також твори національної класики – І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Франка. Виникла традиція відкривати

новий сезон п'єсою І. Котляревського «Наталка Полтавка» та С. Васильченка «На перші гулі» [12].

Микола Садовський приділяв увагу розвитку всіх драматургічних жанрів національної сцени – драмі, комедії, водевілю, народній опереті та опері, але найбільше сподобалися постановки героїко-романтичної драми: «Богдан Хмельницький», «Маруся Богуславка» та «Тарас Бульба» М. Гоголя – М. Старицького, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Степовий гість» Б. Грінченка, «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, а також романтична трагедія польського драматурга Ю. Словацького «Мазепа». Володимир Василько відзначав, що вистава «Тарас Бульба» відзначалася суворістю та простотою, де декорації, костюми, масові сцени та музичне оформлення перевершували попередні постановки, створюючи монументальне полотно героїчних подій [31].

Репертуар театру М. Садовського відзначався схильністю до авторських просторових рішень. Запросивши для консультації архітектора В. Кричевського, він досяг поєднання української живописної декоративності з традицією української народної архітектури.

Відносини М. Садовського з авторами «нової драми» були складними. Леся Українка не погодилася на інсценізацію «Лісової пісні», побоюючись неправильного трактування своєї «мрії», а її драматична поема «Камінний господар», хоча й сприймалася добре, мала невелику публіку. Щодо драматургії В. Винниченка, то керівник театру спочатку відмовлявся ставити ці п'єси, проте завдяки наполегливості режисера І. Мар'яненка репертуар збагачено трьома виставами за його п'єсами: «Брехня», «Натусь», «Молода кров». Аналізуючи репертуар театру, можна стверджувати, що художня цінність п'єс відобразилася на виконанні акторів, які використовували вдячні ролі та кращі позиції сценічної дії, але власної енергії доложили мало. Більші проблеми художнього характеру виникли через модерну драматургію О. Олеса, яка не відповідала реалістичному напрямку репертуару.

Театр М. Садовського не досяг значних успіхів у напрямках «європеїзації» та «модернізації» театрального репертуару, але розвинув стиль «авторського» театру корифеїв та домогся розвитку оперного жанру в Україні, поставивши на сцені свого театру тринадцять опер як українських авторів, так і європейських композиторів. Це включало не лише перекладні твори, але й твори національних композиторів, що було вперше в українському театрі.

Як режисер, Микола Садовський зміг встановити стаціонарну основу роботи театру, але не зміг змінити характер стосунків з владою. Через революційні події 1917 року першому стаціонарному професійному театру довелося конкурувати з новоутвореним Українським Національним театром та Молодим театром, що призвело до розпаду театральної трупі [50].

Ціла низка талановитих сценічних образів, створених Миколою Карповичем Садовським, відображає зразки високої театральної культури та є прикладом відданості своєму народу. Його діяльність сприяла народженню нового покоління української інтелігенції XX століття. Його видатна акторська гра викликала захоплення серед царя і цариці, театральних критиків та відомих діячів культури, таких як Симон Петлюра, Максим Рильський, Павло Тичина та Остап Вишня. У часи, коли Центральна Рада ще не мала власної армії, на параді на Софійському майдані урядовців супроводжував козацький кінний ескорт, утворений з артистів трупі М. Садовського.

3.2. Модерна драматургія та театр у системі громадського дозвілля

На початку XX століття театральні колективи з високою творчою репутацією переживали трансформацію від традиційної для попереднього століття сцени – коробкового оформлення з побутовими предметами – до створення більш комплексного театального простору як мистецького середовища.

Першим студійним осередком стала «Група дванадцяти», самоназва молодих акторів, об'єднаних подружніми парами: П. Самійленко та Й. Шевченко, а також С. Мануйлович та С. Бондарчук. Ця група виступила протестом проти старих традицій та шаблонів українського театрального мистецтва. П. Самійленко зазначала, що театр Садовського вмирає, а молодий С. Бондарчук висловлював думку, що українське театральне мистецтво розвивається так же бурхливо, як бурхливо розвивається саме життя. Спочатку студійці намагалися сценічно реалізувати драматичні етюди О. Олеся, але через недостатню мистецьку підготовку зазнали поразки. С. Бондарчук згадував, що вони спочатку ставили «При світлі ватри», самостійно створювали мізансцени та оформлення, але потім повернулися до творів Лесі Українки, Олександра Олеся та Миколи Вороного.

Спочатку вони працювали над розширенням свого світогляду, знайомлячись з античними творами, а потім удосконалювали міміку. Однак через відсутність чіткої програмної мети студійці були творчо дезорієнтованими. У цей момент, навесні 1916 року, відбулася зустріч П. Самійленко, С. Мануйловича, О. Добровольської, В. Онацької, С. Бондарчука, Й. Шевченка, М. Терещенка, О. Втулі, І. Левченка, В. Васильєва з новим актором театру Миколи Садовського – Л. Курбасом. П. Самійленко відзначала, що до зустрічі з Курбасом їхнє уявлення про майбутній театр було розгублене, але саме Л. Курбас допоміг їй більш чітко зрозуміти сутність і завдання театрального мистецтва.

Молодий, амбітний та талановитий театральний діяч Олександр Степанович Курбас прагнув надати українській сцені нового актора і режисера – свідомого, освіченого та культурного митця, творчу індивідуальність, де людське і професійне об'єднано в єдину особистість. Вимоги, які ставив Л. Курбас перед українським актором, були революційними та радикальними. Він створив власну систему на перетині української культури та європейського мистецтва: театру, літератури, музики, малярства, філософії та

психології. Він стверджував, що театр Садовського, який символізував розквіт українського театру, не робив акцент на переживаннях акторів, а натиск робився на певні типи та побутові стосунки.

Суть критики Л. Курбаса полягала не в протистоянні традиціям театру корифеїв чи широкому розумінні реалізму, а в протидії побутовому, розмитому у своїх формах психологізму, нечіткості сценічної концепції та неконкретності акторських дій, а також у боротьбі з безкультурністю українського актора [53].

Першим зверненням нового театру до античного твору стало опрацювання «Едіпа-царя» весною 1916 року та її прем'єра восени 1918 року. Хоча лідер Молодого театру бажав ставити програмні твори і негативно ставився до творчості В. Винниченка, наступною постановкою навесні 1917 року став «Базар» за участю П. Самійленко, А. Смереки, Г. Прохоренко, С. Мануйловича, самого Л. Курбаса, М. Терещенка, С. Бондарчука, Й. Шевченка та І. Левченка. Після цього прем'єра «Чорної Пантери і Білого Медведя» Київського театру мініатюр відбулася у 1917 році з колористичним аскетизмом, що відповідало концепції реалістичного мистецтва [54].

12 березня 1917 року на перших вільних зборах українських діячів Києва Л. Курбас виступив із пропозицією скликання Всеукраїнської театральної наради. Збори обрали організаційний комітет, до складу якого увійшли С. Черкасенко, Л. Курбас, С. Бондарчук, Є. Хуторна, О. Коральчук та інші. Театральна Рада виконувала функції профспілки, захищаючи інтереси членів театральних колективів та забезпечуючи вільний вибір репертуару на акторських колегіях.

Початок нового року 1918 призвів до припинення регулярної роботи більшості українських театрів до березня 1918 року, коли більшовики покинули Київ. Реорганізація студії в театр була документально засвідчена 21 травня 1918 року у нотаріуса М. Арнольда, а 3 червня новостворений колектив

zareestruvavsia v Kyivskii mistskii upravii pid nomerom 2719. Za statusom «Tovarystvo na viri «Molodий театр u Kyєvi» stavilo sobi za metu:

- vidtvoriuvati formy teatral'nogo mystectva, v yakih naykrashe mozhe proyavitisia indyvidual'na tvorchist' novykh molodykh aktoriv;
- buduvati novi tsinnosti ukraїnskogo teatru, zberigayuchi natsional'nu kul'turnu formu ta integruyuchi kul'tury inshykh narodiv.

Nedostatnist' finansuvannya primushovala L. Kurbasa rozpodilяти repertuar teatru mizh vystavami, u yakym prevazhava khudozhnii posuk, ta tymy, yakі prynosyli stabiľnyi groshovyi zbir. Pributkovymi buh vystavy yak staroi, tak i novoi ukraїnskoi dramaturhii, vkluchayuchi tvori T. Shevchenka, Lesi Ukraїnky, V. Vynnychenka ta P. Tychny. Eksperymental'ni, malopributkovi spektakli Molodogo teatru takozh bazувалися na ukraїnskykh tvorakh, zokrema odnoaktni p'esi O. Olesia dlia «Vechora etyudiv» ta «Rizdvynnyi vertep» L. Staryts'koi-Chernyakhiv's'koi za motyvami narodnogo ukraїnskogo teatru. Dodatkovu do nykh doluchylysia dramaturhichni elementy evropeys'kykh neostyliv, taki yak «Iolia» E. Zhulav's'kogo, «Molodist'» M. Galybe, «Likar Kerzhentsev» L. Andreeva, «Kandid» B. Shou, «Zatoplenyi dzvin» G. Gauptmanna. Naybiľsh stylistichno vyvazheni vystavy buh stvoreni za Sofoklom («Tsar Edip») ta Gryl'parcerom («Gore brekhunovi») [58].

Les' Kurbas, yak rehizer, vidil'ia tri osnovni zavdannia:

- buty intelektual'noiu bazoiu dlia pidgotovky mystets'kogo produktu (vystavy);
- keruvati diial'nistiu vsikh teatral'nykh pidrozdiliv studii;
- buty centrom teoretichnogo osmyslenня ta uzaгал'nenня dosvidu, stvoriyuchi slovnyk teatral'nykh terminiv.

Les' Kurbas buv ne lyshе talanovytym postanovnykom, rehizerom-filosofom, a y pedagohom. Vin zasnuvav shkolu teatral'noi maysternosti, de

виховав багато першорядних режисерів і акторів, які створили вистави й образи, що увійшли до золотого фонду української культури.

«Мистецтво – процес... ми – мікрокосмос», - стверджував Лесь Курбас. Перетворення, за його визначенням, полягало не у копіюванні життя, а у його виявленні та трансформації через чіткі театральні форми. Етичні норми життя і творчості акторів та режисерів мали особливе значення, оскільки через особистість митця передавалися створені ним образи. З виникненням Молодого театру, чия творча діяльність була бурхливою та насиченою подіями, розпочалася нова епоха для українського драматичного театру.

У 20-30-х роках ХХ століття українське театральне мистецтво стало майданчиком для широких та цікавих експериментів, в яких переглядалися підходи до класичної драматургії. Внесок великого реформатора української сцени Л. Курбаса надихнув актора В. Блавацького на створення власного колективу. У першій половині ХХ століття він працював у театральному колективі «Український молодий театр «Заграва». У своїх постановках Володимир Іванович Блавацький діяв згідно з загальною естетичною платформою, реалізуючи програму синтетичного театру та визначаючи розвиток символічної сценографії [39].

Творчість театру «Заграва» (Додаток 7) була різноманітною і чисельною, оскільки труп складалася з 65 акторів, серед яких виділялися яскраві сценічні постаті: Г. Совачова, Л. Кривіцька, М. Степова, К. Кемпе, О. Бенцалева, М. Слюзарівна, І. Рубчак, Б. Паздрій, Л. Боровик, О. Яковлів, диригент Є. Цісик, тенор В. Карп'як. Продовжуючи ставити оперети («Графиня Маріца», «Баядера» І. Кальмана, «Паяцик», «Меді» Р. Штольца), режисер прагнув відтворити сутність естетики оперети, наповнюючи постановки справжньою приналежністю жанру та досягаючи належної легкості виконання.

У умовах польського панування у 20-30-х роках українським театральним колективам було важко працювати: влада перешкоджала оренді

залів для вистав, втручалась у репертуарну політику. Саме тому патріотична тематика на сцені мала велике значення. Постановки, такі як «Народний Малахій», «Мина Мазайло» М. Куліша, «Батурин» за Б. Лепким, «Земля» за В. Стефаником, «Голгота» Г. Лужницького, «На полі крові» Лесі Українки, «Тріумф прокурора Дальського» К. Гупала, «Ворог» Ю. Косача, стали відображенням найкращих постанов, оформлених через втілення української класичної драматургії у нові сценічні форми. Класичні українські драми «Маруся Богуславка» та «Циганка Аза» М. Старицького, постановлені В. Блавацьким, відображали національний характер театру.

«Заграва» пропагувала експериментальний репертуар, вводила до української театральної афіші імена Чарльза Діккенса, Сомерсета Моема, Генріха Ібсена, пропонуючи глядачам новаторські режисерські рішення. Вони обережно ставилися до маловідомих на українській сцені комедій, сатир, фарсів та сентиментальних трагедій [39].

Навесні 1915 року колишні провідні актори театру М. Садовського об'єдналися в «Товариство українських акторів під орудою Івана Олександровича Мар'яненка» за участі М. Заньковецької та П. Саксаганського. Основу трупи склали М. Заньковецька, П. Саксаганський, Л. Ліницька, Н. Горленко, Є. Доля, В. Верховинець, С. Бутовський, М. Петляшенко, В. Василько, О. Полянська, а також випускники драматичної школи ім. М. Лисенка: Б. Романицький, І. Нінковський, Г. Троянда. Ця трупа мала готовий та якісний репертуар, однак інноваційні зусилля І. Мар'яненка, його прогресивні настрої та ефективне керівництво спонукали членів Комітету УНТ запросити колишнього прем'єра очолити перший державний сценічний колектив УНР.

9 квітня 1917 року було прийнято рішення про створення товариства «Національний театр». Під керівництвом І. Мар'яненка працювали: М. Вороний – головний режисер, а також передбачалося 60 акторських посад,

30 хористів, 9 оркестрантів та режисерська група, до якої входили Г. Гаєвський, І. Мар'яненко, І. Сагатовський, М. Петляшенко.

16 вересня 1917 року Український Національний театр отримав підтримку Української Центральної Ради. Пізніше різні політичні уряди двічі змінювали його назву: уряд Гетьманату 1918 року надав йому статус Державного Народного Театру, а в 1922 році радянська влада реорганізувала його, назвавши ім'ям М. Заньковецької у 1923 році. Показом «Отелло» Шекспіра П. Саксаганським у 1925 році було останнє використання майстерності корифеїв у цьому театрі.

Національний театр демонстрував твори як українських, так і зарубіжних авторів. Щоб уникнути конкуренції, з історичних українських п'єс обирали лише ті, які не ставив М. Садовський. На момент переходу до Національного театру І. Мар'яненко відзначався не лише як лідер молодшого акторського покоління театру М. Садовського, а й як постановник «модерних» вистав цього театру: від «Осені» і «Танцю життя» О. Олеса до «Брехні» й «Натуся» В. Винниченка, а також «Забавок» А. Шніцлера [33].

Першими прем'єрами трупі Національного театру стали «Пригвожденні» В. Винниченка у постановці М. Вороного та «Лісова квітка» Л. Яновської. Д. Антонович зазначив, що «перша вистава ніби показала, що український актор надто пам'ятає своє родство» і помітив у їх виконанні «медлдраматичний тон і трафарет українського народного репертуару». Із вистав історичної тематики успіх мали «Оборона Буші» та «Богдан Хмельницький» М. Старицького, які майже щотижнево показувалися.

Однією з важливих традицій театру було ставлення до мови та слова. Талант вважався даром від Бога, етика- результатом виховання, а традиції та професійна майстерність – наслідком щоденної праці та творчої радості. «Актор не має права ні на мить забувати, що він актор», - гасло, яке підтверджувалося історією з життя П. Саксаганського. Наприклад, у Києві у

20-х роках актори після вистави стояли біля театру, і коли П. Саксаганський, втомлено спираючись на палицю, виходив із службового входу, він випростався і впевнено йшов далі.

Характерною ознакою того часу було прагнення інтелігенції збагатити репертуар театру перекладними класичними творами, які могли бути виставлені після 1905 року, а також новою, непобутовою українською драматургією. Театр ім. М. Заньковецької під керівництвом Б. Романицького ставив також виставу модернізованого О. Вишні Гоголевого «Вія». Проте цей театр згодом був змушений обрати шлях копіювання вистав МХАТ-у, що призвело до руйнування стилю українського театру. Український Національний театр, на відміну від звичайної трупи, не міг самостійно визначати творчий шлях, ретельно вивірений з естетичної точки зору репертуар чи тривалий репетиційний період залишилися лише мрією колективу [42].

Висновки до розділу 3

На початку XX століття український театр перебував на шляху оновлення, відкриваючи нові естетичні горизонти та відходячи від етнографічно-побутових традицій. Провідними постатями цього періоду стали Микола Садовський, Леся Українка, Лесь Курбас та Володимир Винниченко, які запроваджували нові форми драматургії, режисури та акторської гри. Виникнення таких театрів, як Молодий театр та Національний драматичний театр, стало результатом пошуку модерністської естетики, що зосереджувалася на внутрішньому світі людини, а не на побутових реаліях. Модерністська драматургія, представлена Лесею Українкою та Олександром Олесем, впроваджувала глибокі психологічні концепції, хоча не завжди сприймалася традиційним театром. Підтримка держави та взаємодія із західноєвропейськими культурними впливами сприяли формуванню унікального українського сценічного мистецтва. Таким чином, оновлений

театр став не лише майданчиком для художнього пошуку, а й важливим чинником формування національної ідентичності та змістовного дозвілля.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі було досліджено розвиток театрального мистецтва в Україні у другій половині XIX – початку XX століття у контексті громадської дозвіллевої діяльності. Відповідно до мети дослідження детально проаналізований процес розвитку театрального мистецтва в Україні другої половини XIX – початку XX століття із визначення його ключових етапів, особливостей та значення у соціокультурному контексті, зокрема в громадському дозвіллі.

У дослідженні розглядалися процеси становлення професійного українського театру, його взаємозв'язок із суспільно-ідеологічними змінами, а також внесок корифеїв у формування національної театральної традиції. Особливу увагу приділено модерністським трансформаціям українського театру початку XX століття, які визначили нові шляхи його розвитку. Дослідження акцентує увагу на драматургічних і театральних новаціях, що стали основою для формування сучасного сценічного мистецтва та нових змістовних форм у громадському дозвіллі.

Результатом дослідження є виконання його завдань, зокрема:

- процеси становлення професійного театру в Україні у другій половині XIX – на початку XX століття відображали прагнення до національного відродження. Від аматорських гуртків до професійних труп театр перетворився на потужний засіб популяризації української культури. Діячі «театру корифеїв» розширювали жанрове розмаїття та інтегрували народний фольклор у свої постановки. Незважаючи на обмеження імперської політики, театр зберігав національну самобутність і став чинником протидії денаціоналізації. Збільшення репертуару, створення стаціонарних театрів і постановка класичних п'єс стали важливими досягненнями цього періоду. Професійний український театр став не лише художнім явищем, але й

соціальним феноменом, що сприяв єднанню суспільства та організації громадського дозвілля;

- у другій половині XIX – на початку XX століття театр став основним інструментом для формування національної ідентичності українців. Аматорські гуртки, такі як елісаветградський, сприяли появі професійних колективів під керівництвом Марка Кропивницького, Михайла Старицького та Івана Карпенка-Карого. Постановки класичних творів акцентували увагу на соціальних конфліктах і етнографічній автентичності. У Києві, Полтаві та інших містах виникали стаціонарні театри, які розширювали культурну присутність українців. Гуцульський театр Гната Хоткевича та новаторство Лесі Українки відкривали нові горизонти для театрального мистецтва. Театральна творчість стала доступною широким верствам населення, відображаючи складність соціальних реалій і сприяючи організації змістовного дозвілля;

- наприкінці XIX століття світський український театр поєднав народні традиції з професійними художніми підходами, ставши важливим соціокультурним явищем. Створення Полтавського вільного театру та діяльність Михайла Щепкіна та Карпа Соленика, започаткували українську драматургію. Мандрівні трупи й домашні театри популяризували національну культуру через обряди, пісні та танці. Незважаючи на цензурні обмеження, твори Івана Котляревського та Миколи Гоголя зберігали культурну ідентичність. Театр корифеїв у 1880-х роках інтегрував новаторські підходи й поширився за межі України. Завдяки цьому театр став дзеркалом національного життя, підтримуючи процеси культурного відродження;

- на зламі XIX – XX століть театр корифеїв став провідною силою розвитку українського театру, залучаючи видатних акторів та режисерів. Створення «Товариства акторів» у 1882 році об'єднало таланти, серед яких були Марко Кропивницький, Марія Заньковецька й Панас Саксаганський. Вистави «Наталка Полтавка» та інші здобули схвальні відгуки навіть за

межами України. Попри імперські заборони, театральні трупи гастролювали, популяризуючи українське мистецтво. Поділ трупи у 1885 році сприяв розвитку кількох колективів, які розширили культурний вплив. Театр корифеїв не лише заклав основи національного мистецтва, але й став символом опору імперській асиміляції. Разом з тим, він сприяв розвитку нових форм громадського дозвілля;

- початок XX століття позначився оновленням українського театру, який відходив від етнографічно-побутових канонів до нових естетичних пошуків. Микола Садовський, Леся Українка, Лесь Курбас і Володимир Винниченко започаткували модерністські підходи до драматургії та режисури. Молодий театр і Національний драматичний театр стали майданчиками для впровадження психологічних і символічних концепцій. Модерністська драматургія Лесі Українки та Олександра Олесь демонструвала глибокий внутрішній світ героїв, хоча викликала дискусії серед традиціоналістів. Державна підтримка та інтеграція західноєвропейських впливів сприяли формуванню унікальної української театральної школи. Театр цього періоду став не лише художньою платформою, а й засобом громадського дозвілля.

- модерновий театр початку XX століття став етапом інтенсивних творчих експериментів і пошуків нових форм. Лесь Курбас, очоливши Молодий театр, інтегрував європейські методи до української сцени, демонструючи інноваційний підхід у постановках. Вистави «Цар Едіп» стала прикладом синтезу античної драматургії з модерною режисурою. Володимир Блавацький розвивав символістську драматургію, звертаючись до класичних і новаторських текстів. Театральні студії цього часу поєднували мистецьку освіту з інтелектуальними пошуками. Сцена стала не лише засобом розваги, але й простором для змістовного дозвілля.

На сам кінець зауважимо, що досвід розвитку національного театру на зламі XIX – XX століть надихав патріотів України на служіння Батьківщині у роки комуністичної диктатури та будівництва незалежної держави. У свою

чергу менеджери дозвілєвої галузі активно використовували і продовжують використовувати напрацювання діячів українського театру.

З огляду на означене, вважаємо перспективним студіювання проблеми на тлі бурхливого розвитку національно-патріотичного руху в Україні як всенародного супротиву військовій агресії рф проти України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ангелова А. О. Екскурс в область театру єзуїтів (1910) Володимира Рєзанова як історіографічне джерело. Культурологічна думка. 2024. № 25. С. 134–149. URL: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-25-2024-1.134-149>.
2. Андрєєва В. І. Етапи діяльності й репертуарна лінія полтавського оперного театру 20-х років XX століття (джерелознавчий аспект). Modern culture studies and art history: an experience of ukraine and eu. 2020. С. 21–42. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.02>
3. Андрєєва В. Політика українізації та музично-театральне життя Полтави кінця 20-х – початку 30-х років XX століття: джерелознавчий аспект. Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчен. Дрогоб. дер- жав. пед. ун-ту ім. Ів. Франка, м. Дрогобич. 2020. С. 44–50.
4. Антонович Д. Триста років українського театру (1619-1919). – Прага: Укр. громад. вид. фонд, 1925. – 272 с.
5. Божук А. Українське театральне мистецтво в Криму у другій половині XIX – на початку XX століття. Ukrainian studies. 2021. № 3(80). С. 205–222. URL: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.3\(80\).2021.240148](https://doi.org/10.30840/2413-7065.3(80).2021.240148) .
6. Вісич О. Українська метадрама XX століття: навч. посіб. (для студентів філологічних спеціальностей закладів вищої освіти) — Острог: Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2022. 244 с.
7. Водяхін Є. В. Витоки та передумови інституалізації українського театру (кінець XIX – початок XX століття). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 3. С. 69–74.
8. Водяхін Є. В. Українська театральна культура кінця XIX – початку XX ст. у контексті соціокультурних та ідеологічних трансформацій. Молодий вчений. 2023. № 5 (117). С. 19–23. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2023-5-117-4>

9. Водяхін Є. В. Ціннісна діалогічність в українському театрі радянської доби (кінець XIX – початок XX століття). Культурологія : Науково-практ. конф., м. Вінниця, 25–26 листоп. 2022 р.
10. Водяхін Є. Зміст і функції українського театру в радянську добу (1920-ті р р.): урядова політика та громадська позиція. Молодий вчений. 2022. № 8 (108). С. 51–54. URL: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-8-108-12>
11. Голубцова Л., Плуталов С., Мусієнко М. Театральне мистецтво Маріуполя: сторінки історії та сучасні реалії. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2020. Т. 3, № 1. С. 66–77. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.1.2020.204359>
12. Григор'єв Р. В. Шлях провінційної актриси: спогади Марії Велізарій як джерело інформації про театральну справу на Поділлі кінця XIX – початку XX ст. Суспільно-політичні процеси в Україні та світі: історія, проблеми, перспективи : Матеріали IX Всеукр. науково-практ. конф., м. Суми, 29 квіт. 2022 р. С. 311–316.
13. Давшан А. Напрямки розвитку театального мистецтва в Україні у другій пол. XIX ст.–поч. XX ст. // Зб. допов. XX Міжнародної науково-практичної конференції «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: освітній і культурно-мистецький вимір» 21-22 листопада 2024 року. Рівне: РДГУ. С. 41–42.
14. Давшан А. Особливості театального мистецтва в Україні другої пол. XIX–поч. XX ст. // Феномен культури постглобалізму: повоєнні світи та культурна демократія : Збірка наук. матеріал. V Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 27 листопада 2024 р. : Маріупольський. ун-т. ; заг. ред. Ю. С. Сабадаш ; ред. та упоряд. С. Янковський. Київ : Маріупольський університет, 2024. С. 173-175.
15. Давшан А. Театральне мистецтво у соціальній комунікації в Україні другої половини XIX–початку XX ст. // Збірник доп. II Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Студії з інформаційної науки,

соціальних комунікацій та філології в сучасному світі». 24.10.2024. Київ : МДУ. С. 20–22.

16. Демиденко О. В. Театральне життя Північного Приазов'я (середина XIX–XX ст.) / О. В. Демиденко. – Маріуполь: МДУ, 2021. – 200 с.

17. Дергач М. А. Особливості розвитку вітчизняної теорії та практики використання театального мистецтва в навчально-виховній роботі з дітьми в першій третині XX ст. Науковий журнал Хортицької національної академії. 2020. № 2. С. 15–29. URL: <https://doi.org/10.51706/2707-3076-2020-2-2>

18. Джерела драматургії та театру другої половини 19 століття. URL: <https://dovidka.biz.ua/dzherela-dramaturgiyi-ta-teatru-drugoyi-polovini-19-stolittya/>

19. Дорошенко Д. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). // Україна. – 1907. – Т. IV. – С. 91–162.

20. Звезденко Д. Розвиток театального мистецтва в Україні кінця XIX-початку XX століття. Сучасні соціокультурні процеси: компетентісно-аксіологічний аспект : Зб. матеріалів IV Всеукр. науково-практ. конф., м. Полтава, 10–11 листоп. 2022 р. С. 54–57.

21. Історія українського театру. Т. 2. URL: <https://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2009/Ist.ukr.teatr.t2.pdf>

22. Історія українського театру – Режим доступу: <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2020/03/istoriia-ukr.teatru.pdf>

23. Клековкін О. Кугельянство у дискурсі театального скандалу (Україна, перша чверть XX століття). Art Research of Ukraine. 2023. № 23. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-8155.23.2023.294847>

24. Клековкін О. Періодизація і метод історії театру: маркери. National academy of managerial staff of culture and arts herald. 2019. № 1. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2020.196559>

25. Клековкін О. Ю. Історіографія театру: Напрями. Школи. Методи. Постаті: навч. посіб. – К.: АртЕк, 2017. – 336 с.
26. Клековкін О. Ю. Театральна культура України: Сценарії. Ролі. Статуси / О. Ю. Клековкін. – Київ: Арт Економі, 2020. – 232 с.
27. Коржова А. М. Методологія Володимира Перетца в контексті українського театрознавства першої третини ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 026. Київ, 2020. 233 с.
28. Кузнець Т. В. Театральне життя в повітовому місті наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. за матеріалами губернської преси. Актуальні дослідження правової та історичної науки : Матеріали Міжнар. наук. інтернет-конф., 12–13 жовт. 2023 р. Тернопіль.
29. Кузнець Т., Лісовська О. Національне театральне мистецтво у повітовому місті наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття. Актуальні питання у сучасній науці. 2024. № 3(21). URL: [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2024-3\(21\)-1112-1127](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2024-3(21)-1112-1127)
30. Львівський театр другої половини ХІХ – початку ХХ ст. [Електронний ресурс]. URL: <https://ukrartstory.com.ua/tekst-statti-35/thatre-in-lviv-second-half-xix-beginning-xx-ct.html>
31. Лягущенко А. Г. Вплив хореографічного мистецтва на розвиток театральної справи України: історичний аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. № 4. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2018.153102>
32. Матвеева К. Трансформаційні процеси на шляху розвитку українського театру в радянський період існування 40-і рр. ХХ століття та їх наслідки. Theoretical and empirical scientific research: concept and trends. 2021. URL: <https://doi.org/10.36074/logos-10.12.2021.v3.46>

33. Матіїв І. О. Еволюція театральної культури України в контексті національної ідентичності. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 3. С. 58–63.
34. Мельничук Ю. Театр і драматургія: нові риси традиційної опозиції. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Т. 2, № 38. С. 66–71. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/38-2-11>
35. Мельничук Ю. Український театр на шляху до власної ідентичності : історичні передумови, виклики та перспективи. Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: культурологія). 2022. Т. 38. С. 151–158. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.483>
36. Нариси з історії театального мистецтва України XX століття – Режим доступу: https://mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/_works-istor_teatr_text.pdf
37. Никоненко Р. Тенденції розвитку українського театального мистецтва кінця XX – початку XXI ст. Humanities science current issues. 2023. Т. 2, № 59. С. 93–97. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/59-2-13>
38. Ніколаєва Є. Ю. Драматургія Олександра Ірванця у контексті поетики літературного угруповання «Бу-Ба-Бу» : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 035. Київ, 2023. 243 с.
39. Новиков А. Українська драматургія і театр від найдавніших часів до початку XX століття: монографія – Харків: 2011.- 408 с.
40. Оновлення українського театру другої половини XIX століття [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/tvory/printit.php?tid=10689>
41. Потапенко Г. Вплив драматургії І.Котляревського на розвиток Українського театру XIX століття. Теоретична і дидактична філологія. Серія

- «Філологія». 2020. № 31. С. 81–91. URL: <https://doi.org/10.31470/2309-15-17-2020-1-81-91>
42. Романуха О. Становлення та розвиток українського театру наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. *Humanities science current issues*. 2023. Т. 4, № 60. С. 4–10. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-4-1>
43. Слущкий В. С. Соціокультурні зміни в Україні початку ХХІ століття та їх вплив на функціонування театру. *SWorldJournal*. 2023. Т. 24, № 3. С. 176–179. URL: <https://doi.org/10.30888/2663-5712.2024-24-00-057>
44. Соболевська С. Український аматорський театр у культурних процесах ХХ століття. *Алманас «culture and contemporaneity»*. 2019. № 2. URL: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190642>
45. Соколенко Н. В. Культурно-історичні передумови створення нового українського театру (кінець ХІХ – початок ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки*. 2022. № 42. С. 145–150
46. Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/nuk_konf/19/3.pdf
47. Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчої мотивації. URL: https://knukim.edu.ua/wp-content/uploads/2021/05/Materialy_konferencziyi_2021_scenichne_mystecztvo_vypr.pdf
48. Театральне життя студентів Університету св. Володимира (1834–1863)– Режим доступу: <https://www.academia.edu/6083800>.
49. Український професійний театр кінця ХІХ – початку ХХ століть – Режим доступу: https://old.archives.gov.ua/Publicat/AU/AU_2-3_2018/7.pdf
50. Уланова С., Майкут К., Адначева-Пономаренко А. Мистецькі пошуки режисерів Сєверодонецька ХХ століття. *Вісник Київського національного*

університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво. 2020. Т. 3, № 1. С. 33–45. URL: <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.1.2020.204356>

51. Федотова О. О. Театральне мистецтво радянської України в контексті комуністичної ідеології (1919–1930-ті pp.). *Modern culture studies and art history: an experience of ukraine and eu.* 2020. С. 477–492. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.27>

52. Федотова О. О. Українська музично-театральна культура другої половини XIX – початку XX ст. в аспекті оперної творчості С. Монюшка. *Modern ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals.* 2021. С. 496–515. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-25>

53. Циганик М. Театрально-критична публіцистика «молодої музи» крізь призму модерністичних бачень першого десятиліття XX століття. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство.* 2022. Т. 199, № 23. С. 75–81. URL: <https://doi.org/10.30970/vas.23.2022.12196>

54. Цисельська О. Театральна біографістика епохи модерну. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2024. Т. 2, № 76. С. 101–105. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-17>

55. Ширман Р., Мирошніченко Д. Український театр і кінематограф на початку XX століття: аспекти взаємодії та новаторські тенденції. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: аудіовізуальне мистецтво і виробництво.* 2019. Т. 2, № 2. С. 188–199. URL: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.2.2019.185704>

56. Якуніна А. Л. Історія становлення та розвитку студентського театру ХГУ «НУА» «На Лермонтовській, 27». *Вчені записки ХГУ «НУА».* 2023. С. 271–280. URL: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7944037>

57. Ян І. М. Етноконсолідуюча роль українського музично-драматичного театру у збереженні культурних традицій української нації. *Сучасна*

професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва: полілог театральних шкіл України : II Всеукр. науково-творча конф., м. Київ, 25–26 берез. 2024 р. С. 69–72.

58. Ян І. Модерністські пошуки українського музично-драматичного театру на початку XX століття. Альманах «культура і сучасність». 2017. № 1. С. 82–86. URL: <https://journals.uran.ua/kis/article/view/148934>

59. Ян І. М. Роль українського музично-драматичного театру в збереженні та розвитку культурних традицій української нації в останній третині XIX – на початку XX століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2017. № 4. С. 248–251. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/138843>

60. Ян І. М. Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини XIX – початку XX століття : автореф. дис. ... д-ра культурології : 26.00.01. Київ, 2021. 38 с.

ДОДАТКИ

Додаток 1

Марко Кропивницький – український письменник, театральний режисер і актор. З іменем Кропивницького пов’язані створення українського професійного театру в наддніпрянській Україні й наступний етап розвитку реалістичної драматургії. Його прізвищем названо місто Кропивницький.	
Михайло Старицький – український письменник (поет, драматург, прозаїк), театральний і культурний діяч. Один з корифеїв українського побутового театру. Батько української письменниці Людмили Старицької-Черняхівської.	
Іван Карпенко-Карий – український письменник, драматург, актор, ерудит, один з корифеїв українського побутового театру. Брат Миколи Садовського, Панаса Саксаганського та Марії Садовської-Барілотті.	

Микола Садовський – український актор, режисер і громадський діяч. Корифей українського побутового театру. Брат Івана Карпенка-Карого, Панаса Саксаганського й Марії Садовської-Барілотті.



Панас Саксаганський – визначний український актор, режисер, драматург і педагог Марка Кропивницького, один з корифеїв українського побутового театру. В своєму сценічному псевдонімі Саксаганський увічнив батьківщину матері Євдокії – вона походила з містечка Саксагань (нині село Кам'янського р-ну Дніпропетровської обл.)



Марія Заньковецька – українська акторка і театральна діячка, провідна зірка українського театру кінця XIX – початку XX століть. Народна артистка Української РСР (1923). У сучасній українській традиції входить до переліку найвідоміших жінок давньої та сучасної України.



Ганна Затиркевич-Карпинська -українська артистка із шляхетської родини Ковтуненків, педагог, театральна діячка. Одна з засновниць українського національного театру.



Микола Лисенко – український композитор, піаніст, диригент, педагог, збирач пісенного фольклору, громадський діяч. До найвідоміших творів Лисенка належать музика гімнів «Молитва за Україну» та «Вічний революціонер», які, зокрема, виконував хор Кирила Стеценка під час Свята Злуки, опери «Тарас Бульба», «Наталка Полтавка» та інші.



Корифеї українського театру

Додаток 2



Вистава «Наталка Полтавка» (Котляревський)

Додаток 3



Харківський драматичний театр

Додаток 4



Приміщення Театру Корифеїв у Єлизаветграді.

Додаток 5



Трупа Кропивницького

Додаток 6



Сцена з трагікомедії «Мартин Боруля» Івана Карпенка-Карого в театрі
«Руська бесіда»

Додаток 7

ТЕАТРИ І КІНА

Великий Міський Театр

Середа 27 IV год. 7:30 — Чорне гетто
 Четвер 28 IV год. 8 — Фавст

Театр Ріжнородностей

Середа 27 IV год. 8 — Роксі
 Четвер 28 IV год. 8 — Мезаліанс

„ЗАГРАВА“

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

Підволочиська:
 27. IV — Танок Венери
 В Вел. Четвер, П'ятницю і Суботу театр не грає
 1 V — Воскресення (Чубатого)
 2 V. — Циганка Аза
 3 V — Запорожець за Дунаєм

КОЗОВА:
 4 V — 20 днів тюрми
 5 V — Поїзд-марешо
 6 V — Св'яте полум'я
 7 V — Легкодушна сестра

З днем 20 квітня адміністр. провід театру
 обняв п. Ю р ж о К о н а н і в. До арт.
 складу театру увійшла п. Н. Цісикова.
 В пробах перебуває режисер Ол. Степового:
 „Крізь рожеві окуляри“.

Театральна афіша «Заграви»