

Тетяна Ткаченко, д-р філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0003-4965-5107

e-mail: tkachenko.t@kibit.edu.ua

Київський інститут бізнесу та технологій, Київ, Україна

ТЕАТРАЛЬНИЙ ДИСКУРС КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.: І. ФРАНКО – Л. СТАРИЦЬКА-ЧЕРНЯХІВСЬКА – М. ВОРОНИЙ

Театр є одним із найпопулярніших різновидів мистецтва. У статті висвітлено чільні концепти українського сценічного феномена, дослідження котрого було розпочато митцями та громадсько-культурними діячами, які виступили духовими світочами. У ґрунтовних студіях І. Франка, теоретико-критичних працях М. Вороного й есеїстиці Л. Старицької-Черняхівської наявний діахронічний та синхронічний виміри поступу національного театру, підкреслено чинники розвитку, причини стагнації та перспективи. Тож у праці виявлено специфіку різножанрових та змістовно розмаїтих текстів, які ретельно проаналізовано з виокремленням смислових домінант, котрі увиразнюють ідіостиль авторів. Доведено, що всі праці об'єднує насамперед актуальність проблеми, адже видовишне дійство може виховувати, навчати, спонукати чи, навпаки, зумовлювати деградацію, перетворюючи індивідів на безлику обмежену масу. Театр є репрезентантом нації, здатної розвиватись, поєднуючи питоми і запозичене, трансформуючи у власний формат, аби Україна та українці залишались рівноправними суб'єктами Європи та світу.

Ключові слова: театр, нарис, есей, критика, драматургія, рефлексія.

Вступ

Театр є синтетичним явищем, яке охоплює розмаїті види мистецтва, історичні, культурні та психологічні аспекти, що виявляються в режисерській роботі й акторській грі (взаємодія учасників дійства і глядачів, мова та мовлення, прийоми опанування характерів і бачення контексту, рецепція та інтерпретація), репертуарі (література й музика), декораціях і презентаціях (скульптура, живопис, архітектура). Популярність вистав залежить від різних багатьох чинників, однак незмінними залишаються чари розгортання паралельного буття тут-і-зараз, коли реципієнта захоплюють почуті-побачені думки й чуття і він опиняється віч-на-віч передусім із самим собою.

Український театр став дзеркалом подій, значущих для нашої історії, відобразивши позитивні й негативні, зовнішні та внутрішні складники розвитку національної культури і становлення громадянського суспільства. Для колоніального народу він означав долучення до міжнародної спільноти власними самобутніми зразками. Проте пошуки свого сценічного мистецтва часто були спорадичними, а досягнення – нерівноцінними та оманливими. Про роль театру в осмисленні етноідентичності українства міркували свідки утвердження професійного національного театру – Іван Франко, Людмила Старицька-Черняхівська і Микола Вороний. Їхні праці витворюють умовний диспут, формуючи цілісну картину тогочасної театральної візії.

Мета статті – проаналізувати тексти трьох видатних постатей громадсько-культурного руху, що формують основу вітчизняного театрознавства.

Огляд літератури. Праці дослідників здебільшого спрямовані з'ясувати особливості художньої спадщини зазначених яскравих особистостей (Г. Грицак, Л. Барабан, І. Ільєнко, С. Стежко, І. Денисюк, М. Ткачук, В. Кузьменко, Н. Тихолоз, М. Мороз та ін.). Натомість критичний, історико- і теоретико-літературний доробок є важливим свідченням доби кризь призму тогочасного контексту та у цілісному баченні студій, що містять спільну актуальну проблематику, зокрема театрознавчу, в певний період розвитку національного сценічного мистецтва.

Методи

Чільними методами дослідження стали загальнонаукові та власне літературознавчі, а саме: порівняльно-історичний, біографічний, аналізу і синтезу.

Результати

Інтерес І. Франка до сцени з'явився ще під час навчання у Дрогобицькій гімназії, коли він перекладав і адаптував твори зарубіжних авторів для трупи В. Бачинського. Згодом письменник представив критичні огляди вистав, які потім сформувались у розлогі публічні епістоли, окремі розділи студій, ґрунтовні праці з драматургії та театального мистецтва ("Нові матеріали до історії українського вертепу", "Русько-український театр", "Нове літературне життя в 1892 році", "Наш

театр" тощо). Недаремно його вважають засновником українського театрознавства, праці якого містять історію та критику сценічного мистецтва. Домінантою студій постає розкриття і утвердження спадкоємності національного театру, що доводять причинно-наслідкові явища, з-поміж яких виокремлено автентичні й запозичені, а саме: питоме обрядове (календарне і родинне) дійство як першоджерело, зокрема й дитячі забавки-ігри (вир імпровізації та фантазії); середньовічне корегування народних язичницьких традицій через монополізм християнства в усіх видах мистецтва, що призвело до герметизації та консерватизму; повернення до джерел у барокових драмах, вертепі, але передусім – інтермедіях, які стали осердям сьогочасного буття народу; становлення власне українського театру в умовах імперської окупації; перехід від аматорства до професійного сценічного мистецтва; утвердження національного театру, здатного конкурувати з європейським. Аналізуючи поступ безперервної театральної традиції на теренах України, дослідник аргументує думки, розкриваючи кожний етап розвитку фактами з різних джерел і акцентує чільні аспекти для розуміння проблем театрального сьогодення.

Метою культурно-громадської еліти, на думку Івана Яковича, має стати формування "музицького" театру, складниками якого є народна мова, зрозуміла проблематика і тематична злободенність. Мовне питання для України виступає основою існування країни, запорукою самобутності й незалежності. В умовах ополячення і русифікації відбувалась мовна сегрегація, зокрема у сценічних дійствах. Писані чужою народом латиною, старослов'янською, польською мовами драми лише підкреслювали стану прірву. Натомість інтермедійні замальовки, хай з мандрівними сюжетами, та вертепні побутові сценки, в яких лунало живонародне насичене пареміями мовлення, приваблювали маси. Висміювання вищих верств, уведення локальної специфіки дарувало відпочинок і слугувало психотерапією. Натомість порушення важливих глобальних питань залишалось для освічених. Тому тематика і проблематика вистав неодмінно викривала розрив між простолюдом та інтелігенцією, відображений також у фінансовому аспекті.

Прагнення швидкої наживи знижує рівень, встановлений найдавнішими сакральними діями, містеріями та шкільною драмою. Відсутність відповідного репертуару, який розвиває реципієнтів, унеможливує просвіту. Коли відбувся поділ глядачів за верствами, тобто фінансами, тоді сценічна майстерність перетворилась на ремесло. Розшарування публіки зумовило загальну деградацію. Т. зв. "еліта" почала ставитись до театру як до показу себе, а простолюди задовольнялися низькоякісними сценками. Однак театр повинен виховувати глядача, навіть розважаючи. Адже сміх може варіюватись від гумору до гротеску, відкидаючи пошлість і вульгарність. Вибір має залежати не від коштів за квиток, а від потреби публіки, яка захоче розвиватись і вимагатиме поступу від майстрів сцени. Тож доступність є необхідною умовою діяльності "мужицького" театру.

Іван Якович наголошує, що політичні репресії тоталітарних режимів, шовінізм, асиміляція інтелігенції та втота через нескінченну боротьбу за самовизначення не виправдовують апатію та низький рівень репрезентантів мистецтва. Письменники мають наситити репертуар високоякісними текстами для розмаїтої публіки. Слід актуалізувати минувшину в сьогоденні, показуючи зразки народної боротьби проти окупаційного гніту, соціальної нерівності, коли гідний лідер очолює потужне свідоме українство. Режисери й актори потребують самовдосконалення (мова, знання, ерудиція). Антрепренери зобов'язані стати не номінальними, а справжніми посередниками між реципієнтами та майстрами сцени, ратуючи за національну культуру.

Прикметно, що просвітницьку функцію може виконувати не лише "живий" театр, але й ляльковий та інтермедійний, які слід відродити з етноцентричним репертуаром. Триєдність сприятиме пропагуванню питомого сценічного мистецтва, яке виступає пріоритетним у формуванні патріотичного свідомого громадянського соціуму. Задля реалізації проекту дослідник презентує візію драматичного товариства, що виконує такі функції: координуючий центр (співпраця труп, товариств); інформаційна база (популяризація та огляд вистав); бібліотека (історичні й сучасні літературно-театральні здобутки); агенція

(пошук меценатів, які мали би субвенції за умови національної домінанти в репертуарі).

Отже, І. Франко розкрив джерела українського театрального мистецтва і довів спроможність відродити забуті здобутки в оновленому форматі, необхідному для формування нації, здатної утвердити вільну Державу.

Праця Людмили Старицької-Черняхівської "Двадцять п'ять років українського театру" є мемуарним есеєм, який містить цікаві спостереження безпосереднього свідка діяльності одного з найвідоміших очільників яскравої трупі – Михайла Старицького. Батькові переживання і поневіряння проймають чуттєвий текст доньки, насичений емоційними авторськими спогадами, багаторівневими рефлексіями, що вповні охоплюють зовнішні перипетії та внутрішні відгомони.

Важлива будова праці, в якій відбувається градація від початкового суто суб'єктивного сприйняття до фінального узагальнення об'єктивної рецепції значення театру для українців у часовому зрізі (минулому, сучасному й майбутньому). Людмила Михайлівна слушно зазначає необхідність оцінювати здобутки майстрів сцени, враховуючи історично-політичний контекст. За тотального придушення будь-яких національних проявів ("невиспівані пісні") саме театр виступив поштовхом і рушієм відродження громади. Нудний та одноманітний "чужий" театр поступився щирому демократичному і чесному "своєму". Недаремно попри сюжетну простоту "Наталка Полтавка" І. Котляревського здобула сценічне безсмертя завдяки реалізації "туги за безкраїм" у живих образах і перемозі шляхетної душі над матеріально-статусними леґацатами. Український театр став "сонцем" поневоленого народу.

Свідома еліта виступила оборонцем українства, опираючись асиміляції та нав'язаному комплексу раба: "В часи найгостріших змін форм державного життя історію роблять тільки найрухливіші частини громадянства; решта ж, ґрунт, уся середня інертна маса живе ще традиціями старих часів" [3, с. 654]. Але кожне звернення до посібників окупаційної влади було смертельно небезпечним, як і тривалі перемовини з неукамі-адміністраторами, котрі чинили на власний розсуд. Розгляд

в інстанціях, уклінні прохання та бодай найменші зрушення-перемоги ставали подвигом, який давав нову надію на покрокове подолання перешкод. Адже дозвіл українських вистав уможливив перетворення аматорських труп на професійні. До побутової тематики залучали соціальні проблеми, спільні й зрозумілі загалу. Життєва правда і вічна загальнолюдська тематика, що спонукають відпочити й замислитись, виступили запорукою тріумфу українського театру на імперських теренах, перевершивши російські (Лівобережжя) та польські (Правобережжя) вистави у мистецькому й фінансовому аспектах. Напівпрофесійні трупи вражали щирістю, захоплювали взаємодією, думаючи та почувачи в унісон із глядачами. Порушуючи питання несправедливої суспільної ієрархії, український театр став потужною силою консолідації громади.

Осердям єднання була мова, яка повертала своє право панувати в рідному краю та просвічувати простолюд, пробуджуючи приспану сутність. Пригадуючи появу перших україномовних вистав з українськими акторами, Людмила Михайлівна підкреслює піднесення духу в театрі-храмі, куди приходили родинами в національних строях, вітаючи кожну драму, комедію, трагедію попри невідповідні та вбогі костюми, декорації тощо. "Чужий" театр не міг збудити та вдовольнити духовні потреби українства, нав'язуючи комплекс меншовартості через калічення мови, безбарвну гру, незнання локальної специфіки, карикатурність персонажів та пошлість. Не дивно, що справжнє життя на українській сцені викликало запал, захват, зачарування. Крім того, для "перших українських дітей" введення питомого в загальнокультурний простір виступало визнанням самоідентифікації, гордістю за національне та сподіванням на здобуття втраченої державності. Передусім подібні думки викликало ставлення до народу – повага, навіть у гумористичних замальовках, коли паритет (рівність і свобода) встановлено без жодних упереджень щодо статків і статусу. Звісно, порівнювати зі світовими сценами ці спроби культурного повернення недоречно, бо для колоніального народу головним було усвідомлення національної належності: "Таким робом,

потроху, помалу, а все-таки діячі українського театру добули більше волі рідній сцені, оборонили її від неминучого загину" [3, с. 712].

Мемуаристка зазначає про жорстокі й абсурдні цензурні втручання ("прокрустове ложе" М. Кропивницький), що зумовлювали численні кількарічні переробки (від назви до уявних протестів), спрямовані на знеохочення драматургів і смерть сценічного мистецтва. Крім того, заборона спілкуватись українською дійовим особам-інтелігентам прирікала український театр на вакуумне животіння. Письменники або "ламали перо", підпорядковуючись вимогам тоталітарного режиму, або "готували крила" прийдешнім поколінням, обмежуючи свій талант і вдаючись до езопової мови. Доводилось брати участь у хитрій грі, аби зберегти бодай частину тексту чи приховати лейтмотив. Упровадження до репертуару історичних п'єс дозволило дещо обійти заборони, але не позбутись шовінізму (вимога перекладати російською "небезпечні" тексти, аби українська публіка нічого не зрозуміла). Тож М. Старицький у промові на з'їзді театральних діячів порушив питання нерівності умов труп, завдяки чому отримав дозвіл на вистави про життя інтелігенції, висвітлення громадянських проблем та історичних акцентів у сьогоденні.

Роль Михайла Петровича у становленні українського професійного театру величезна, насамперед вона полягає у переборенні провінціалізму. Недаремно він переклав і адаптував знані світові твори, зокрема й "Гамлета", щоб українство повернути у світовий культурний простір, увів на сцену першого україномовного інтелігента ("Талан") та, витративши власні кошти, створив досконалий ансамбль – оркестр, хор, декорації, актори (брати Тобілевичі, зокрема "аристократ штуки" І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька, Г. Затиркевич). Незважаючи на помітну перевагу спогадів про батька, Л. Старицька-Черняхівська називає М. Кропивницького і М. Старицького двома "астероїдами" єдиної "планети" – українського театру.

Сучасні театральні трупи, крім П. Саксаганського ("високохудожній комізм", "розумний сміх", продумані дрібниці та цілісний образ) і М. Садовського (актуальний репертуар,

психологізм, типові явища й позачасові почуття), замість якісної конкуренції постають "паразитами штуки", оскільки наразі сцена є "катедрою", з якої кожний прагне висловитись. Звісно, це зумовлено низьким рівнем драматургії. Тому Людмила Михайлівна називає найкращі зразки ("Фауст" Гете, "Гамлет" В. Шекспіра, "Вільгельм Телль" Ф. Шіллера), виокремлюючи три різновиди сценічної драми, а саме: символічна (проблеми духу, монологи, відкритий фінал, роль звуку і світла, небезпека безмістовної абстракції), настрою (фатум, гегемонія життя, герой – інертний раб, настрій – "альфаветова істина"), соціальна (дія та боротьба, клас вищий за "незначного" тимчасового лідера-індивіда, що спричинює нівеляцію особистості). Театр доби революції має об'єднати найкраще з усіх видів, наслідування та новаторство, показати силу і велич громади, народу в персоналіях – духовних велетнях, висвітлити патріотизм крізь призму внутрішніх рефлексій та суспільної боротьби у двох проявах – особисті та колективні зусилля: "Ми йдемо в театр не студіювати ту або іншу програму, а *почувати життя*. Примусити нас пережити чуже життя, прилучитись своєю душею до загального життя може тільки штука, а не виклад принципів та ідей ... вже сходить сонце ... Українська драма звертає на новий шлях вільної творчості" [3, с. 725–26]. Для втілення задуму потрібно сформувати такі національні складники: інтелігенція (естетичний смак), драматична школа (репертуар), трупа (якісне виконання). Тільки так український театр знову стане прапором боротьби за незалежність.

Театрознавча спадщина М. Вороного містить різножанрові тексти, адже автор виступає мистецтвознавцем, теоретиком, критиком і публіцистом ("Наші артисти в сценах", "Нові твори драматичні", "Режисер", "Театральне мистецтво і український театр (Думки та уваги)", "Два ювілеї" тощо). Домінантою праць є показ національного сценічного мистецтва складником світового крізь призму його розвитку в синхронії та діахронії. Аналізуючи творчість акторів, етапи поступу театру, Микола Кіндратович представляє об'єктивне бачення, прагне врівноважити чесноти й недоліки, аргументує думку ретельним студіюванням ролей та

вистав без емоційних сплесків чи огульних тверджень. Сцена виконує культурно-просвітницьку місію, об'єднує народ у формуванні, обґрунтуванні й популяризації національної ідеї. Тому нагальною стає потреба культурного поступу громади, коли театр буде національним і демократичним "свободним форумом для високого перетворення людського Духу і таємничого одкровення Краси" [1, с. 285].

Невільний роз'єднаний народ зберіг самобутність лише завдяки духовним цінностям і спадщині. Брак грамотності зумовив зниження загального рівня українства, проте сценічне мистецтво стало чинником консолідації та відродження культури. Недаремно Микола Кіндратович підкреслює колосальне значення побутового театру, поштовхом для котрого була діяльність І. Котляревського, Г. Квітки, а професійне втілення задумів здійснилось завдяки М. Кропивницькому, М. Старицькому та І. Карпенку-Карому, коли реальна драма набула найвищого розквіту. Попри цензуру, нагляди й заборони вони повертали етносутність зденаціоналізованій юрбі. "Корифеї" збудили національну свідомість і ствердили присутність самобутнього українського народу на світовій мапі. Першість належить Маркові Лукичу, який показав перевагу питомого українського театру над російським завдяки життєвій правді, впізнаваним ситуаціям та зрозумілому втіленню на противагу штучному мелодраматизму, надуманим темам і штапованій грі. Українці викривали проблеми родинного повсякдення та соціальної нерівності у живонародному театрі, сугеруючи глядачів сміхом і сльозами, збираючи аншлаги, здобуваючи похвалу навіть ворожої преси.

Однак тривале захоплення спричинює сакралізацію та небезпечну стагнацію. Надмірна ідеалізація колишніх здобутків унеможлиблює об'єктивну візію та поступ. Звиклі до заслуженої популярності визнаних майстрів та вистав керівники труп здебільшого обмежуються наслідуванням, яке перетворюється на забавку посередніх і тимчасових артистів-аматорів. Дослідник акцентує неприпустимість ігнорування загального поступу, новітніх тенденцій, оскільки хто не розвивається, той деградує. Безліч ситуативних труп, примітивний застарілий репертуар, відсутність цілісного бачення майбутнього української сцени –

все це нівелює здобутки другої половини ХІХ ст., викриває занепад сучасного національного театру, який не бажає вдосконалюватись, задовольняючись швидким і легким прибутком. Нова драма вимагає зосереджуватись на саморефлексіях, що реалізуються у внутрішньому конфлікті, боротьбі з еством, тобто психологізмі, де за зразок править модерна драматургія В. Винниченка, почасти твори Л. Старицької-Черняхівської, Лесі Українки, І. Франка, С. Черкасенка.

Звідси, головними вадами сценічного мистецтва в Україні постає суцільна байдужість, безвідповідальність і брак фахівців у критиці (не ганити чи хвалити, натомість аналізувати й радити без категоричності, войовничості й вульгаризмів; студіювати теорію та історію, мистецькі зразки; об'єктивно критикувати, узагальнювати й висновувати), драматургії (презентувати не "фабричний продукт", а твір, палітру п'єс для читання та сцени, в яких нема пафосу і шаблонів, натомість представлено модерне бачення людини крізь призму сьогодення, виражено проблеми часу, залучено світові сюжети, філософські категорії, що підвищує рівень утілювачів і реципієнтів), режисурі (тон, ритм, стиль і контекст, ясність задуму, плану та ідеї, актуальна інтерпретація, складання пазлів у цілісну мозаїку, адаптація європейських п'єс, посередництво між автором і акторами, аби надихнути-запалити текстом, розподіляючи ролі за здібностями, а не амплуа, врахування законів оптики й акустики), акторстві (самолюбство має поступитись необхідному вивченню основ – дихання, дикція, знання образу й мови, поєднання таланту й інтелекту, аби стати творцем, а не ремісником), рецепції (публіка чи не найпотужніше впливає на театр, оскільки визначає його доцільність і значення у країні та світі, вона повинна виховуватись і водночас виховувати-вимагати залучити її до загальносвітового культурного процесу завдяки сценічному мистецтву).

Микола Кіндратович вважає ключовими складниками театру репертуар і актора. Перший виступає запорукою еволюції або, навпаки, деградації, бо формує обличчя сценічного мистецтва, локального чи національного. Другий може стати творцем "ненаписаної" драми, якщо зуміє правильно встановити пріоритети: "Слава актора скороминуща, як і його творчість, що міститься в руху, згуку, моменті ... Талант, дар творчої ілюзії – велике

щастя. Талант актора – це надзвичайне щастя!.. Сила впливу – безпосередня і експансійна, що може порвати юрбу до бою" [1, с. 357–358]. Дару замало, необхідні праця та постійне накопичення модерних знань і навичок. Студіюючи роль, артист стає співавтором, перевершує задум драматурга, якщо відмовляється від звичної "школи нутра" задля "творимої дії" (занурення в душу, розкриття психологічно-філософської глибини образу), що вдалося опанувати Марії Заньковецькій. Актор здатний оповити реципієнта чуттєво-мисленнєвим контекстом, бути "паном моменту" в гармонії правди та краси.

Аналізуючи театральні трансформації Античності, М. Вороний підкреслює руйнівне перетворення давньогрецького поважного сценічного мистецтва з естетичною домінантою на давньоримську забавку публіки з акторами-рабами. Циклічність історії викриває подібну зміну в сьогоденні, коли втрачені актуальність, правдоподібність і народна шана поступились зиску, що властиво європейському театру. Наразі українство знову втрачає здобуті позиції через асиміляцію, передусім зрусифіковану інтелігенцію, небажання відповідати часу, який вимагає нового змісту та форм. В умовах шовіністичного режиму варто консолідувати громаду, здатну відродитись власними зусиллями. Купа мандрівних труп із "гопачним" репертуаром лише принижує мистецтво, форпостом якого лишаються вистави М. Садовського. Адже динамічне сценічне дійство може охопити всі верстви населення і знову стати лідером-"рухачем" культури.

Наразі український театр – "підліток", що відтворює діалектику буття в одночасному занепаді та переродженні. Він постає амбівалентним явищем з огляду на поєднання утилітарної функції (служити демократії) та естетичного значення (самоцільне іманентне мистецтво). Репертуар і виконання формують "свою" постійну глядацьку аудиторію: з одного боку, в елітарному дійстві порушено філософські питання, наявна образна символіка і вплив на мислення ерудованої публіки, з другого боку, видовищна егалітарна постановка може і повинна виховувати масу зрозумілими та доступними їй засобами. У театрі впливу важлива емоційна гра, яка впливає на почуття масової публіки. Модерний театр вияву апелює до розуму в символічних образах, декораціях, атрибутах без афектації та

штучності. Увага зосереджена на внутрішньому конфлікті, крізь призму якого відбувається осмислення зовнішніх перипетій. Потрібно зберегти й розвинути обидва різновиди, обравши пріоритетом демократичну ідею формування вільної свідомої нації: "Український театр, oprіч безпосереднього завдання мистецтва – підносити вгору і облагороджувати душу, може і повинен в справі національного відродження відіграти ще велику і почесну роль" [1, с. 356].

Дискусія і висновки

Отже, в Україні театр відіграє унікальну роль через історичні колізії. Так, І. Франко, Л. Старицька-Черняхівська і М. Вороний визнають драму, передусім для сцени, найважчим родом літератури, а театр – найвпливовішим засобом виховання і консолідації народу. Іван Якович (домінанта – репертуар) дотримується принципу "наукового реалізму" в ґрунтовних студіях із теорії та історії театру в українському вимірі, Людмила Михайлівна (пріоритет драматурга-режисера) презентує мемуарну мозаїку в автобіографічному есеї, Микола Кіндратович (першість актора) обирає критичний нарис крізь світову мистецьку призму. Вони по-різному оцінюють здобутки ХІХ ст., однак віддають належне "корифеям" за першопоштовх до створення самобутнього професійного театру і майстрам-акторам "золотої доби" (Нечаю, К. Соленику, Н. Ліницькій, Ф. Левицькому та ін.), визначають чільні етапи становлення українського сценічного мистецтва від давнини до сьогодення, підкреслюють появу модерної драми символів з акцентуацією особистості, що вповні втілить Лесь Курбас у виставах "Березоля". Дослідники вбачають живу традицію в інтермедіях та вертепі, вказують на потребу співіснування егалітарного й елітарного мистецтва, наголошують, що театр є "термометром"-дзеркалом буття, оскільки "Кожна нація має такий театр, якого вона варта, якого вона заслугує" [1, с. 351]. Автори праць постають репрезентантами тогочасної театрознавчої візії та спонукають до полілогу щодо формозмістового наповнення і ролі театру прийдешні покоління українства.

Перспективним вбачається подальше студіювання театрознавчих студій початку ХХ ст., їх роль і значення у становленні української модерністської драматургії та новітнього національного театру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вороний М. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. К.: Наукова думка, 1996. 704 с.
2. Касян Л. Іван Франко – критик, історик та теоретик українського національного театру. *Українознавець*, 2007, № 3. С. 24–28.
3. Старицька-Черняхівська Л. Драматичні твори. Проза. Поезія. Мемуари. К.: Наукова думка, 2000. 839 с.
4. Франко І. Наш театр. Зібрання творів у 50-и томах. Т. 28. К.: Наукова думка, 1980. С. 279–292.
5. Франко І. Русько-український театр (історичні обриси). Зібрання творів у 50-и томах. Т. 29. К.: Наукова думка, 1981. С. 293–336.
6. Edgcomb, S. F. Performing Midsommar: Sweden Nationalism, Folkloric Pageantry, and the Political Power of Symbolic Divergence. *Theatre Survey*, 2023, № 64 (3). С. 324–353. <https://doi.org/10.1017/S0040557423000169>

REFERENCES

1. Voronyi M. Poezii. Pereklady. Krytyka. Publitsystyka. K.: Naukova dumka, 1996. 704 s.
2. Kasian L. Ivan Franko – krytyk, istoryk ta teoretyk ukrayinskogo nacionalnogo teatru. *Ukrayinoznavecz*, 2007, № 3. S. 24–28.
3. Sarytska-Cherniakhivska L. Dramatychni tvory. Proza. Poeziia. Memuary. K.: Naukova dumka, 2000. 839 s.
4. Franko I. Nash teatr. Zibrannia tvoriv u 50-y tomax. T. 28. K.: Naukova dumka, 1980. S. 279–292.
5. Franko I. Rusko-ukrainskyi teatr (istorychni obrysy'). Zibrannia tvoriv u 50-y tomax. T. 29. K.: Naukova dumka, 1981. S. 293–336.
6. Edgcomb, S. F. Performing Midsommar: Sweden Nationalism, Folkloric Pageantry, and the Political Power of Symbolic Divergence. *Theatre Survey*, 2023, #64 (3). S. 324–353. <https://doi.org/10.1017/S0040557423000169>

Стаття надійшла до редколегії 25.12.23

Tetiana Tkachenko, DSc (Philol.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0003-4965-5107
e-mail: tkachenko.t@kibit.edu.ua
Kyiv Institute of Business and Technology, Kyiv, Ukraine

THEATRICAL DISCOURSE

OF THE END OF THE LATE 19th AND EARLY 20th CENTURIES: I. FRANKO – L. STARYCZKA-CHERNYAXIVSKA – M. VORONYI

Theater is one of the most popular types of art. The article highlights the main concepts of the Ukrainian stage phenomenon, the research of which was started by artists and social and cultural figures who acted as spiritual luminaries. In the thorough studies of I. Franko, the theoretical and critical works of M. Voronoi and

the essayist L. Starytska-Chernyakhivska emphasizes there are diachronic and synchronic dimensions of the progress of the national theater, the factors of development, reasons for stagnation and prospects. Therefore, the work reveals the specificity of texts of various genres and content, which carefully analyzes with the selection of semantic dominants that express the idiosyncrasy of the authors. It proves that all works are united primarily by the relevance of the problem, because a spectacular action can educate, teach, encourage or, on the contrary, cause degradation, turning individuals into a faceless limited mass. The theater is a representative of a nation capable of developing, combining the original and the borrowed, transforming it into its own format, so that Ukraine and Ukrainians remain equal subjects of Europe and the world.

Keywords: theater, sketch, essay, critique, drama, reflection.