

*interaction of different discourses with the involvement of the achievements of world art and philosophy, is combined with a strong reliance on the traditions of national drama. The traditions of I. Karpenko-Karyi in the drama by M. Kulish can be traced in various aspects. First of all, as the top achievements that became the basis for further development, deepening and the transformation of ideological and artistic achievements of Ukrainian drama of the early twentieth century. The vector of development, which was formed by I. Karpenko-Karyi, determined the initial positions for the realization of the first dramatic attempts of M. Kulish and some aesthetic parameters of the dramatic techniques, artistic achievements of his outstanding predecessor in accordance with the conceptual tasks that faced him as a creator of modern drama under the new historic conditions. At the same time, the traditions of the Ukrainian Coryphées theatre, modified to the circumstances and challenges of the twentieth century can be traced in the literary works by M. Kulish on different levels: stylistic (that is manifested in the use of realism aesthetics, with its topmost embodiment in plays by I. Karpenko-Karyi; expressionism aesthetics, with its basics of development in the literary works of the XIX century playwrights); genre (which is realized in the appeal to the genres of classical drama – comedy, tragicomedy, melodrama – with its further rethinking of the these main genres attributes in accordance with the modernist worldview); plot (which is displayed in the use of similar in some parameters plot frameworks), etc.*

**Keywords:** traditions, innovations, aesthetic category, genre, drama, a play, a personage.

УДК [792(477):314.151.3]:001.891"18"

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.20-35>

**Г. О. Бандура**, канд. філол. наук, доц.,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ  
e-mail: [yuriy0901@i.ua](mailto:yuriy0901@i.ua)

## **ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ В ЕМІГРАЦІЙНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ**

*Здійснено аналіз публікацій еміграційних видань, присвячених діяльності театру корифеїв. Констатується, що театр ще з часів перших українських переселенців ("піонерської доби") посідав вагомe місце в житті емігрантів. Відзначається, що вивчення феномену театру корифеїв було неодмінною складовою освіти, а дослідження його ставало предметом наукових студій, зокрема Д. Антоновича, І. Мірчука, М. Семчишина, С. Чорнія, В. Яніва. Встановлено, що в цих працях діяльність театру корифеїв розглядається не лише як визначне*

*мистецьке явище, а й важливий чинник піднесення національної самосвідомості колонізованого українського народу. Останнє робило їх виразно полемічними щодо радянських театрознавчих досліджень, витриманих у дусі марксистської ідеології.*

**Ключові слова:** театр корифеїв, еміграція, культура, освіта, наука.

Театр корифеїв – одна з найяскравіших сторінок культурного життя українців. Закономірно, що про нього писали й пишуть багато дослідників, як материкових (Н. Бабанська, Р. Коломієць, С. Тобілевич, В. Шурапов та ін.), так й еміграційних (Д. Антонович, І. Мірчук, М. Семчишин). Мета цієї статті – з'ясувати рецепцію діяльності театру корифеїв у працях науковців українського зарубіжжя.

Слід зазначити, що театр завжди посідав вагоме місце в житті емігрантів. М. Марунчак, один з найавторитетніших дослідників історії поселення українців у Канаді, констатував: "Майже кожна українська оселя чи українське скупчення по містах змагали до того, щоб мати в себе читальню або народний дім. Читальні та народні доми в часі піонерської доби були повні культурно-освітнього життя. Майже при кожній культурно-освітній установі був аматорський театральний гурток" [9, с. 244]. Репертуаром їх забезпечувало видавництво "Руська книгарня", яке "випустило в світ понад 50 різних театральних штук" [9, с. 244]. Прикметно, що серед цих п'єс була і "драма в 5-ти діях і 6-ти одмінах" "Дай серцю волю, заведе в неволю" М. Кропивницького. Театральне життя не завмирало навіть під час Першої світової війни в австро-угорських (Фарштадт) та німецьких (Раштадт, Вецляр, Зальцведель) таборах полонених українських вояків, де за сприяння Спілки визволення України та безпосередньою участю самих полонених, котрі були і акторами, і режисерами, і художниками, виникали самодіяльні театри. Як свідчить отець К. Даниленко, у театрі найбільшого в Австро-Угорщині табору у Фарштадті "На другий день Різдва свят 1915 р. першим деб'ютом на таборовій сцені було виставлено: "Як ковбаса і чарка, то минеться й сварка" – побутовий жарт на одну дію М. Старицького під режисурою полоненого Івана Птиці та ще дивертисмент із деклямацій,

співів і музики" [4, с. 176]. З незмінним успіхом у цих таборових театрах виставлялися п'єси М. Кропивницького ("Дай серцю волю, заведе в неволю", "Невольник", "Пошились у дурні"), М. Старицького ("Зимовий вечір", "За двома зайцями"), І. Тобілевича ("Суєта", "Бурлака", "Мартин Боруля", "Бондарівна", "Сто тисяч"), що сприяло зростанню національної свідомості значною мірою зросійщених українських бранців. Подібне спостерігалось й після Другої світової війни, коли в таборах "переміщених осіб" у Авгсбурзі, Берхтесгадені, Карлсфельді, Новому Ульмі, Регензбурзі та інших містах Німеччини працювала низка театральних груп. Серед них більшою професійністю відзначалися Ансамбль українських акторів під проводом В. Блавацького й Театральна студія, на чолі якої стояли Й. Гірняк та О. Добровольська. У репертуарі останньої значилася комедія М. Кропивницького "Пошились у дурні". Згодом ці колективи продовжили свої виступи в США [5, с. 864–865].

Про акторську та режисерську діяльність творців театру корифеїв йшлося у багатьох різножанрових, зорієнтованих на різного читача публікаціях авторів-емігрантів. Скажімо, уже згадуваний К. Даниленко під псевдонімом Ярема Галайда своєю виразно просвітницьку, позначену впливом народництва статтю "Про театр та про розвиток його на Україні" опублікував у "календарі полонених Українців на роки 1916. і 1917." під назвою "Розвага". Розуміючи, що його читачами будуть не обов'язково освічені люди, він намагається коротко окреслити історію зародження театру в античні часи та його розвитку в Україні, "<...> сказати про те, як розвивався в нас театр, звідкіль прийшов і який його стан тепер" [3, с. 279]. Автор констатує факт великої популярності театру серед українців ("Мало хто з тих, що візьмуть у руки цю книжку, не побував хоч раз за своє життя в театрі" [3, с. 276]), але стурбований поверховим, легковажним ставленням до нього ("Більшість людей дивиться на театр, як на якусь забаву, або розвагу, щоб посміятися та розвести душу" [3, с. 276]). Тим часом театр покликаний передусім "показати людське життя на сцені" [3, с. 276]. А вже із цієї "найголовнішої його мети" [3, с. 276] випливають інші його завдання: сприяти зростанню самосвідомості

народу, адже "вже в дуже давніх часах" глядачі, дивлячись "якусь п'єсу з історії", "наглядно, на прикладах набиралися патріотизму, любови до рідного краю" [3, с. 277], відчували бажання боротися проти соціальної несправедливості, різних "громадських хиб: хабарництво, утиски бідних, панування одних над другими, <...> впливати на розвиток духовий людини" [3, с. 277] тощо.

У цьому контексті К. Даниленко розглядає значення театру корифеїв: називаючи І. Котляревського "батьком української драми" [3, с. 281], він водночас підкреслює, що до М. Старицького, І. Тобілевича, М. Кропивницького організованої "театральної справи в нас ще не було, не було власних театрів, не було своїх власних антрепреньорів, актори були то Поляки, то Москалі, а й наші люди, але ні одні, ні другі, ні треті не звертали увагу на справжні завдання театру" [3, с. 281]. Саме вони в 70–80-х роках ХІХ ст. "основують труп", "пишуть нові театральні твори, переробляють старі, самі грають на сцені. Розуміючи справжнє завдання театру із художнього і із громадського боку <...> прикладають усіх своїх сил, аби український театр поставити на зразок європейських театрів, на громадський лад" [3, с. 281]. Віддаючи належне І. Тобілевичу, який "дав початок громадській драмі на Україні", він "батьком українського театру" вважає М. Кропивницького, адже той – "письменник-драматург, але передівсім надзвичайно талановитий режисер і актор", чий "високо художні постановки п'єс звернули на себе увагу цілої Росії. Він просто відтворював життя простого народу, й через те навіть і ворожі нам Росіяни стали дивитися на наш театр, як на щось таке, що ширить поступ, займаючись справжнім життям народу" [3, с. 282]. І попри подальші гоніння на український театр, компрометацію його "усякими спекулянтами-недоуками", "Гаркунами Задунайськими" [3, с. 282], "всякими "гопаками" [3, с. 283], він "відіграв дуже важну роль в нашому національному життю від 1876 року до 1905 р.", коли саме театр був "одиноким публичним місцем, звідки можна було почути рідне слово. Театер піддержував народ, ширив любов до свого рідного" [3, с. 282].

Історія театру корифеїв була неодмінною складовою освіти української молоді, що внаслідок поразки національно-визвольних

змагань 1917–1921 рр. опинилася в еміграції. Для їх навчальних потреб виходило чимало різних видань, зокрема у 1923 р. побачив світ "конспективний історичний нарис" "Український театр" Д. Антоновича – ініціатора створення у 1921 р. Українського вільного університету (УВУ), який двічі обирався деканом філософського факультету, тричі – ректором, понад двадцять років (1921–1944) як професор історії мистецтва на історично-філологічному відділі філософського факультету читав лекції з історії українського та європейського мистецтва, сполучаючи в них глибоке знання предмета з творчим досвідом акторської і режисерської діяльності. У цій невеликій за обсягом праці він ділить розвиток українського театру на чотири періоди: 1. Театр до Котляревського; 2. Театр до Кропивницького; 3. Театр до революції; 4. Революція в театрі. В розповіді про третій з них висвітлює діяльність театру корифеїв, особливо акцентуючи на двох постатях – "геніального актора" М. Кропивницького, якому "судилося історичне значіння в українському театрі", який розпочав "заходи, що увінчалися заснуванням самостійної української трупи" [2, с. 8], і М. Старицького, "видатного режисера старої школи, з великим мальовничим хистом у своїх постановках" [2, с. 8–92], навколо яких згуртувалися "першорядні артисти": "Заньковецька, Затиркевич-Карпинська, три брати Тобілевичі, власне: Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий, і рано підкошений смертю Максимович" [2, с. 9]. Троє головних діячів українського театру того часу – Кропивницький, Старицький, Карпенко-Карий уже як драматурги забезпечували його новим репертуаром. І хоч цей театр зазнавав утисків від "нелюдського царського режиму" [2, с. 11] і сам не завжди відповідав вимогам часу, він "протягом майже півсторіччя <...> грав велику громадську роль": "був самотнім назверхнім проявом українського громадського життя на Україні, вогнищем, навколо якого могли гуртуватися і працювати свідоміші Українці" [2, с. 11].

По завершенню Другої світової війни ще один багаторічний викладач УВУ, І. Мірчук, який обирався у ньому деканом філософського факультету, проректором і тричі ректором, для слухачів Інституту заочного навчання при УВУ в межах

предмета "Історія української культури" публікує уривок праці під назвою "Театр" (1951). Стисло оглядаючи 300-річну історію українського театру, він ділить її вже на два періоди (1. XVII–XVIII ст., "коли виступали як актори учні, що мандрували по всій країні й в різних місцях давали вистави (шкільний театр) [10, с. 77]; 2. XIX–XX ст., "коли наш театр стає мистецькою національною установою з фаховими відповідно підготованими силами" [10, с. 77]), вирізняє три "характеристичні риси його" (національно-патріотична роль, "революційна форма його розвитку та росту", тобто відсутність "повільного переходу від старих до нових елементів" [10, с. 77], фіксує існування у формі "народного театру" в тому розумінні, що "був своєю тематикою "селянським театром", або театром "селянського побуту" [10, с. 77]). Піднесення українського театру пов'язує з іменами таких "першорядних виконавців, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський, М. Старицький, драматург і рівночасно видатний режисер, Карпенко-Карий та інші"; цей театр "створює добрий репертуар з побутових п'єс і дає настільки визначних виконавців, що такого гармонійного ансамблю всіх елементів ми не зустрічаємо ані на російській, ні на іншій чужоземній сцені" [10, с. 80].

Праця І. Мірчука "Театр" згодом увійшла до його об'ємного дослідження "Українська культура", що було опубліковане в 1994 р. видавництвом Українського вільного університету (серія "Підручники") під однією палітуркою разом із ще одним дослідженням – "Українська література" авторства Д. Чижевського та М. Глобенка, передмову до якого написав В. Петров.

Про театр корифеїв ідеться і в інших працях синтетичного характеру, на кшталт "Української культури" І. Мірчука. Серед них – видання Шкільної ради Українського конгресового комітету Америки "Нарис української культури" (1961) В. Яніва, у 1968–1985 рр. ректора Українського Вільного Університету. Значення театру корифеїв для українського суспільства він бачить у "мистецькому успіху" його творців, але найперше у впливі на справу національного відродження: "Глибина народної культури, показана в побутових п'єсах, славетне українське минуле – в історичних драмах, психологічна аналіза

української вдачі в реалістично-актуальних творах – усе це перероджувало тих, хто вже денационалізувалися, а в патріотів породжувало почуття гордоців" [13, с. 80].

У цьому типологічному ряду стоїть монографія "Тисяча років української культури" (1985) М. Семчишина, появу котрої зумовила та прикра для автора та всієї еміграції обставина, що "на сьогодні немає ні одного суцільного, науково обґрунтованого посібника до історії української культури в українській мові, який можна було б рекомендувати студентам у їхніх студіях цього предмету" [11, с. XVII]. Прагнучи заповнити прогалину в освіті та науці, автор у сорока розділах свого дослідження подає "Історичний огляд культурного процесу" (підзаголовок його) в Україні та еміграції від доби палеоліту до середини ХХ ст., внаслідок чого українська культура "постає в книзі в образі функціонування цілісного народного організму, який має свою індивідуальну душу і прагне до структурної повноти, зокрема в цінностях державотворення. Події культури автор осмислює навколо проблем пробудження національної самосвідомості та національного відродження, функціонального зв'язку у системі європейської культури" [7, с. V–VI]. Зупиняючись у вісімнадцятому розділі на питанні "Стану і ролі українського театру в східній Україні" 70–90-х років ХІХ ст., М. Семчишин зауважує, що майже "до кінця 70-их рр. українська драматургія, в порівнянні з іншими жанрами, була слабо розвинена, а однією з головних причин була відсутність українського національного театру" [11, с. 338], що зумовлювалося передусім Емським указом (1876), через який на довгі п'ять років "українське театральне життя зовсім завмирає" [11, с. 339], а певне відживлення його пов'язує з М. Кропивницьким і М. Садовським: їх "київські вистави" п'єси Т. Шевченка "Назар Стодоля" у січні 1882 р. "були немов іспитом зрілості нового українського театру і мали великий національний резонанс. Вони доказували велику роль українського театру в національному піднесенні і себевиявленні" [11, с. 339]. У наступні роки за участю М. Кропивницького, М. Старицького, І. Тобілевича, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Заньковецької та інших артистів "зложилося трупа, – цитує автор І. Франка, – якої

Україна не бачила ані перед тим, ані потім; трупа робила фурори не тільки по українських містах, але також у Москві і Петербурзі, де публіка має часто нагоду бачити найкращих артистів світової слави. Гра українських артистів то не була дилетантська імпровізація, але здобуток сумлінних студій, глибокого знання українського народу, освітленого інтуїцією великих талантів" [11, с. 339]. Водночас п'єси М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, які поєднували в собі таланти письменника, актора та режисера, "дали підвалини під обновлений український театр" [11, с. 340]. Таким чином, підсумовує М. Семчишин, 80-ті роки XIX ст. прикметні для "нашого театру" "пишним розвитком реалістично-побутового напрямку з нахилом до етнографізму" та наявністю "славної плеяди" акторів, яка "довела до шедеврів свою роботу і створила цілу школу послідовників", що й визначило його "мистецький триумф" та "історичне значення" [11, с. 340–341].

Чимало місця творчості театру корифеїв відведено в монографії театрознавця, професора Українського вільного університету С. Чорнія "Карпенко-Карий і театр" (1978). Зробивши у вступі до неї огляд контроверсійних відгуків про творчість І. Карпенко-Карого і запропонувавши свій поділ його п'єс за жанрами, автор послідовного розкриває життєвий шлях митця у зв'язку з діяльністю театральних труп під керівництвом М. Старицького, М. Кропивницького, М. Садовського, характеризує доробок драматурга тощо. Важливо, що автор прагне також окреслити "театральні та естетичні принципи" І. Карпенко-Карого, близькі й іншим творцям театру корифеїв, зокрема М. Старицькому, М. Кропивницькому, М. Садовському, П. Саксаганському. Як зауважує дослідник, І. Карпенко-Карий світоглядно й естетично формувався під впливом ідей французької революції 1830 р., польського повстання 1863–1864 рр., "революційно-демократичної літератури Т. Шевченка, М. Вовчка, М. Гоголя, М. Драгоманова, О. Герцена, М. Салтикова-Щедріна, що віддзеркалювали життя і прагнення до волі широких народних мас" [12, с. 116], зростав на традиціях української та європейської ("був добре обізнаний із творами Аристотеля, Софокля, Дідро, Лессінга" [12, с. 123]) культурної

спадщини, обстоював "суспільну ролю театру і літератури" [12, с. 123]. Театр, за І. Карпенко-Карим, мав розвиватися на шляхах реалізму, виконувати важливу виховну роль, "нести в народ гуманістичні ідеї, любов до народу і рідного краю" [12, с. 128]. На переконання дослідника, театральне кредо митця висловив Іван Барильченко з п'єси "Суєта": "Сцена – мій кумир, театр – священний храм для мене! Тільки з театру, як з храму крамарів, треба гнать і фарс, і оперетку... Комедію нам дайте, комедію, що бичує сатирою страшною всіх, і сміхом крізь сльози сміється над пороками, і примушує людей мимо їх волі соромитися своїх лихих учинків!.." [12, с. 128–129].

На вершині умовної театрознавчої піраміди еміграційних, і не тільки еміграційних, досліджень, певно, розташована праця Д. Антоновича "Триста років українського театру", прикметна широтою охопленого матеріалу та глибиною його аналізу, хоч сам автор доволі скромно оцінював свою роботу: "Праця "Триста років українського театру" ні в якому разі не претендує на те, щоб бути історією українського театру. Для складання такої історії ще не прийшов час, бо ще не зроблено відповідних підготовчих дослідів, навіть не зібрано матеріалів" [1, с. 26]. Слід зауважити, що проблему "складання такої історії" не змогло вирішити радянське театрознавство, свідченням чого є витримані в руслі тодішньої ідеології видання "Український драматичний театр. Нариси історії" (1959–1967) та "Шляхи і проблеми розвитку українського радянського театру" (1970); актуальним воно залишається також для сучасних науковців. У цьому дослідженні автор притримується запропонованого ним у "конспективному історичному нарисі" "Український театр" поділ розвитку українського театру на чотири періоди, але уточнює назви трьох з них ("Глава перша. Шкільний театр (1619–1819)"; "Глава друга. Світський театр (1619–1819)"; "Глава третя. Побутовий театр (1881–1917)"), зберігаючи назву останнього періоду – "Революція в театрі (1619–1819)". Причому найбільшим за обсягом виявився третій розділ, що може опосередковано свідчити про інтенсивність і різноманітність театрального руху в цей час.

Добре розуміючи колоніальний статус своєї батьківщини в складі Російської імперії, Д. Антонович розвиток українського театру взагалі й театру корифеїв зокрема тісно пов'язував з політичними процесами, що відбувалися у цій "тюрмі народів". Він згадує "знаменитий, сумної слави указ 1876 року в місяці травні" [1, с. 139], яким "припинялась і без того неширока воля української літератури, а український театр і вистави на українській мові заборонялися зовсім. Невимовно тяжким тягарем наліг той указ на всі прояви культурного українського руху. Тридцять років під тим тягарем стогнала многотраждальна українська література" [1, с. 139]. Наводить численні факти цензурних утисків, коли, наприклад, "рідко яку п'єсу не верталось по кілька разів авторові забороненою до вистави, і безліч разів доводилося кожну п'єсу переробляти, міняти їх назви, поки якимсь випадком п'єса не проскакувала" [1, с. 176]. Вже надрукована п'єса М. Старицького "Не судилось" була дозволена до вистави "тільки в зіпсованій редакції під назвою "Не так склалося, як жадалося"", а трагедія "Богдан Хмельницький" – лише з умовою, що в кінці "буде дано апофеоз – Переяславську раду"; історичну драму "Оборона Буші" не допускали до сцени сім років, "аж до 1906 року, до "днів свобод"" [1, с. 176]; вимушених переробок зазнавали п'єси І. Карпенка-Карого "Чабан" (дозволена назва – "Бурлака"), "Гроші" (дозволена назва – "Сто тисяч") тощо. Такі обмеження вкрай негативно впливали на театральний репертуар, який "народжувався в неймовірно тяжких цензурних умовах" [1, с. 176], адже заборонялися п'єси перекладені й не на селянську тематику. Констатуючи, що "брак репертуару найболючіше відбивався на українському театрі" [1, с. 150], Д. Антонович віддає належне М. Кропивницькому, М. Старицькому й І. Тобілевичу, які "побороли цю перешкоду", за два десятки років "утворивши український побутовий репертуар" [1, с. 150], котрий, підкреслює автор, найбільше відповідав рівню національного самоусвідомлення тогочасних українців ("<...> дехто, як Костомаров, вже здавали позиції і згоджувалися зрестися повноправності української культури. Багато свідомих українців не уміло говорити по-українськи,

і навіть проводирі українського руху по-українськи лише жартували, а в серйозних громадських справах користувалися московською мовою. <...> Сама невиробленість української мови стояла тоді на перешкоді до інтелігентського сюжету" [1, с. 148–149]). "Цілий комплекс обставин, – узагальнює він, – криза українського культурного життя, може, більше, ніж указ 1876 року, примушували український театр триматися простонародних побутових сюжетів" [1, с. 149]. Тим більше, що "широка громада вимагала від українського театру побуту, бажала на сцені бачити простий український народ не у водевільно-умовному зображенні пейзажів у кисейних спідничках "а Іа мужик", але з побутовою правдою, в плахті й очіпкові. Інша річ, що це не був реалізм у сучасному розумінні того слова, це не був натуралізм двадцятого віку, але це був побут і реалізм, як його розуміли у вісімдесятих роках і якого від театру бажали" [1, с. 149]. І заснування М. Кропивницьким "першої української трупи було торжеством театру побутово правдивого" [1, с. 149]. Доказом відповідності цього побутового театру "всім потребам життя" [1, с. 150] Д. Антонович вважає "той факт, що він знайшов зразу і робітників, відзначених печаттю небуденного талану" [1, с. 150], і драматургів, і акторів. Сам блискучий актор, М. Кропивницький вже на початку 80-х років зміг згуртувати навколо всіх корифеїв українського театру, "діячів "першого призову"" [1, с. 157]: М. Садовського, А. Максимовича, рано померлого "одного із найвидатніших українських акторів побутового репертуару" [1, с. 157], Г. Затиркевич-Карпинську, П. Саксаганського, І. Карпенко-Карого. Причому він підкреслює, що їх "громадянський подвиг" не повинен затуляти досягнення "творчої акторської праці" [1, с. 157]. Адже, скажімо, М. Кропивницький-актор стоїть вище М. Кропивницького-драматурга й М. Кропивницького – "учителя славних акторів", хоч "всі трупи і всі актори українського побутового театру – це актори школи Кропивницького" [1, с. 159], тим часом слава І. Тобілевича-драматурга перевищила славу І. Карпенка-Карого-артиста, хоч, на думку Л. Старицької-Черняхівської, він був "першорядний артист", "артист знавців театрального мистецтва, не артист юрби" [1, с. 161].

М. Заньковецька – це "геній, який століттями вряди-годи злітає в театрах у часах напруженого піднесення нації і її театру" [1, с. 161]; Г. Затиркевич-Карпинська – "талан найбільш оригінальний між усіма корифеями української сцени, найбільше самобутній, національно український. Затиркевич – це, може, вища точка саме побутового театру, найбільш артистично удосконалене осягнення українського побуту на сцені" [1, с. 161]; М. Садовський блискуче грав роль "героя", "Другого такого актора на амшлу героїв не було на українській сцені ні до, ні після Садовського" [1, с. 162]; П. Саксаганський-комік "не уступав, коли не перевищував своїх братів силою артистичного талану" [1, с. 163]. Більше того, саме із наявністю "великого числа талановитих виконавців" дослідник пов'язує факт поділу "першої української трупи" театру корифеїв на чотири – М. Садовського, П. Саксаганського, М. Старицького та М. Кропивницького, і "всі ці трупи мали добрий ансамбль" [1, с. 166].

До важливих елементів успіху театру корифеїв Д. Антонович відносить наявність відповідних "обстанов і декорацій". На початку "обстановка і декорації – це було найслабше місце українського побутового театру" [1, с. 167], бо він потребував реалістичного відтворення інтер'єру, а грати акторам доводилося в декораціях для вистав "водевільно-опереткового або мелодраматичного репертуару" [1, с. 168]. Ситуацію на краще змінив М. Старицький, який "виробив ту реальну побутову українську сценічну обстанову, що, зберігши картинність і мальовничість старих вистав, поставила їх на побутово-етнографічний ґрунт" [1, с. 168]. Зрештою, підсумовує дослідник, "багатий побутовий український репертуар", "видатні талановиті виконавці" та "реальна етнографічно правдива і мальовнича вистава" стали складовими такого успіху театру корифеїв, "що в часи його розквіту з ним не міг рівнятися не тільки ні один побутовий театр у слов'янських землях, але навіть і в Європі" [1, с. 172]. Не менш важлива й та обставина, що в "боротьбі між діячами українського відродження і гасителями українського руху" цей театр уже зі своїх перших кроків "бажав чи не бажав, мусив бути зряддям, мусив підняти національний стяг" [1, с. 143–144].

Публікації еміграційних дослідників були виразно полемічними щодо праць їхніх радянських колег, витриманих у дусі марксистської ідеології. Приблизно в 20-ті – на початку 30-х років, коли виходить "конспективний історичний нарис" "Український театр" Д. Антоновича, у московському видавництві Комуністичної академії зусиллями співробітників Інституту літератури, мистецтва і мови з'являється п'ятий том "Літературної енциклопедії" зі статтею "М.К. Кропивницький". У ній теж йдеться про потреби тогочасного українського театру, який "задохався без репертуару" [8, 1, стб. 677–678], але головну причину цього – російське самодержавство – автор не називає. На початку 50-х років, коли І. Мірчук публікує працю "Театр", виходить у світ перший том академічної "Історії української літератури", у якому вже є згадка про "жорстокі гоніння і переслідування" царизмом "українського реалістичного театру" в 70–90-ті роки XIX ст., але згадуються також "нападки і цькування з боку буржуазних націоналістів" [6, с. 349] і зазначається, що "славетні майстри українського національного театру" у своїй творчій діяльності спиралися передусім на "досягнення російської театральної культури" [6, с. 350].

Отже, можна зробити висновок, що творчість театру корифеїв постійно перебуває в полі зору еміграційних дослідників, які різнобічно розглядають його діяльність, враховуючи аспекти як суспільно-політичного, так й ідейно-художнього характеру.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович Д. Триста років українського театру 1619–1919 та інші праці. Київ: ВІП, 2003. 416 с.
2. Антонович Д. Український театр: конспективний історичний нарис. Прага; Берлін: Нова Україна, 1923. 14 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/mistetstvo/12310-antonovich-d-ukrayinskiy-teatr-konspektivniy-istorichniy-naris>
3. Галайда Я. Про театр та про розвиток його на Україні. *Розвага. Ілюстрований календар на 1916–17 рр.* Фарштадт: Видавниче товариство ім. Івана Франка, 1916. С. 276–283. URL: <https://diasporiana.org.ua/periodika/rozvaga-ilyustrovanyj-kalendar-na-1916-17-rr/>
4. Даниленко К. Драматичне Т-во імени Івана Котляревського у таборі Фрайштадт. Союз визволення України у Відні (1914–1918). Нью-Йорк: Червона Калина, 1979. С. 157–174. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1595/file.pdf>

5. Енциклопедія українознавства: Загальна частина. Т. 3. Гол. ред. В. Кубійович (репринтне відтворення). Київ: Ін-т археографії НАН України, 1995. С. 801–1230.

6. Історія української літератури: у 2 т. Київ: Вид-во Акад. наук УРСР, 1955. Т. 1. 731 с.

7. Карась А. Передне слово. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. 2-ге вид. Київ: Друга рука, 1993. С. V–VI.

8. Литературная энциклопедия. Т. 5. Москва: Изд-во Коммунист. Акад., 1931. 784 стб.

9. Марунчак М. Історія преси, літератури і друку піонерської доби. Вінніпег: Накладом УВАН в Канаді, 1969. 284 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/istoriya/1774-marunchak-m-istoriya-presi-literaturi-i-druku-pionerskoyi-dobi/>

10. Мірчук І. Театр. Мюнхен: Інститут Заочного Навчання при Українському Вільному Університеті, 1952. 16 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/19609/file.pdf>

11. Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. 2-ге вид. Київ: Друга рука, 1993. 550 с.

12. Чорній С. Карпенко-Карий і театр. Мюнхен–Нью-Йорк: Вид-во Український Вільний Університет, 1978. 176 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/3568/file.pdf>

13. Янів В. Нарис української культури. Нью-Йорк: Видання Шкільної Ради, 1961. 96 с. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/9201/file.pdf>

## REFERENCES

1. Antonovych D. Trysta rokiv ukrainskoho teatru 1619–1919 ta inshi pratsi. Kyiv: VIP, 2003. 416 s.

2. Antonovych D. Ukrainnyi teatr: konspektyvnyi istorychnyi narys. Praha; Berlin: Nova Ukraina, 1923. 14 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/mistetstvo/12310-antonovich-d-ukrayinskiy-teatr-konspektivnyy-istorichniy-naris>

3. Halaida Ia. Pro teater ta pro rozvytok yoho na Ukraini. Rozvaha. Iliustrovanyi kaliendar na 1916–17 rr. Farshtadt: Vydavnyche tovarystvo im. Ivana Franka, 1916. S. 276–283. URL: <https://diasporiana.org.ua/periodika/rozvaga-ilyustrovanyj-kalendar-na-1916-17-rr/>

4. Danylenko K. Dramatychnе T-vo imeny Ivana Kotliarevskoho u tabori Fraishtadt. Soiuz vyzvolennia Ukrainy u Vidni (1914–1918). Niu-York: Chervona Kalyna, 1979. S. 157–174. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/1595/file.pdf>

5. Entsyklopediia ukrainoznavstva: Zahalna chastyna. T. 3. Hol. red. V. Kubiiovych (repyntne vidtvorennia). Kyiv: In-t arkheohrafii NAN Ukrainy, 1995. S. 801–1230.

6. Istoriiia ukrainskoi literatury: u 2 t. Kyiv: Vyd-vo Akad. nauk URSR, 1955. T. 1. 731 s.

7. Karas A. Perednie slovo. Semchyshyn M. Tysiacha rokiv ukrainskoi kultury. Istorychnyi ohliad kulturnoho protsesu. 2-he vyd. Kyiv: Druha ruka, 1993. S. V–VI.

8. Lyteraturnaia entsyklopedyia. T. 5. Moskva: Yzd-vo Kommunyst. Akad., 1931. 784 stb.

9. Marunchak M. Istoriia presy, literatury i druku pionerskoi doby. Vinnipeh: Nakladom UVAN v Kanadi, 1969. 284 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/istoriya/1774-marunchak-m-istoriya-presi-literaturi-i-druku-pionerskoyi-dobi/>

10. Mirchuk I. Teatr. Miunkhen: Instytut Zaochnoho Navchannia pry Ukrainkomu Vilnomu Universyteti, 1952. 16 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/19609/file.pdf>

11. Semchyshyn M. Tysiacha rokiv ukrainskoi kultury. Istorychnyi ohliad kulturnoho protsesu. 2-he vyd. Kyiv: Druha ruka, 1993. 550 s.

12. Chornii S. Karpenko-Karyi i teatr. Miunkhen–Niu-York: Vyd-vo Ukrainskyi Vilnyi Universytet, 1978. 176 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/3568/file.pdf>

13. Ianiv V. Narys ukrainskoi kultury. Niu-York: Vydannia Shkilnoi Rady, 1961. 96 s. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/9201/file.pdf>

Стаття надійшла до редакції 28.12.20

**H. O. Bandura**, PhD, Associate Prof.,  
Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv  
e-mail: [yuriy0901@i.ua](mailto:yuriy0901@i.ua)

#### **ACTIVITIES OF THE CORYPHEE THEATRE REFLECTED IN EMIGRATION STUDIES**

*The article reviews the publications of emigration issues dedicated to the activities of the Coryphee theater. It is stated that the theater has occupied an important place in the life of emigrants since the time of the first Ukrainian settlers in the "pioneer era". Theatrical life continued even during and after both world wars in the camps of captured Ukrainian soldiers, where plays by M. Kropyvnytskyi, M. Starytskyi and I. Karpenko-Karyi were performed. It is noted that the studying of the Coryphee theater phenomenon was an essential component of education, in particular for students of the Ukrainian Free University (Vienna, Prague, Munich). It became the subject of scientific studies, which results were used in the educational process. These include the works "Ukrainian Theater" (1923) by D. Antonovich and "Theater" (1951) by I. Mirchuk. The Coryphee theater is mentioned in a number of works of a synthetic nature, which are "An Essay on Ukrainian Culture" (1961) by V. Yaniv, "The Ukrainian Culture" (1994) by I. Mirchuk, "A Thousand Years of Ukrainian Culture" (1985) by M. Semchyshyn. Much work is dedicated to activity of the Coryphee theater in S. Chorny's monograph "Karpenko-Kary and Theater" (1978), which traces the artist's life – as a playwright and an actor – and outlines his theatrical and aesthetic principles. The work by D. Antonovych "Three Hundred Years of Ukrainian Theater" (1925) reveals the breadth of the chosen material and the depth of its analysis, whereby the development of the Coryphee theater and the multifaceted activity of its creators are analyzed in the contemporary socio-political*

*context. It is established that emigration researchers consider the Coryphee theater not only an outstanding artistic phenomenon, but also an important factor to strengthen the national identity of the colonized Ukrainian people. The latter made these researches to be distinctly polemical towards Soviet theatrical studies sustained in the spirit of Marxist ideology.*

**Keywords:** *the Coryphee theater, emigration, culture, education, science.*

УДК 821.161.2-2.09 Кропивницький

DOI <https://doi.org/10.17721/2520-6346.60.35-48>

**Я. В. Вільна**, д-р філол. наук, проф.,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

## **РИСИ "НОВОЇ ДРАМИ" У П'ЕСІ МАРКА КРОПИВНИЦЬКОГО "ОЛЕСЯ"**

*Відстежено новаторство художнього мислення М. Кропивницького на прикладі його маловідомої п'єси "Олеся". Зазначено особливості інтерпретації драматургом принципів "нової драми". Доведено його внесок у розбудову образної, жанрово-стильової та проблемно-тематичної палітри української драматургії кінця XIX століття.*

**Ключові слова:** *"нова драма", проблематика, концепція позитивного героя, внутрішня дія, монолог, нова архітектоніка.*

У 80–90-х рр. XIX ст. таке мистецьке явище, як театр корифеїв, утвердилось остаточно, завдячуючи багатолітнім творчим зусиллям і Марка Кропивницького – чільного представника когорти діячів, відданих ідеї створення українського національного театру.

Серед трійці видатних драматургів (М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький) останній створив найбільшу кількість п'єс – 45. Його різножанрові драматичні твори мають неоднаковий художній рівень, та кращі з них увійшли у золотий фонд української драматургії й досі перебувають у репертуарі багатьох театрів.

Перший видрук творів М. Кропивницького відбувся в 1882 р., до книги увійшли мелодрама "Дай серцю волю, заведе в неволю", драма "Глитай, або ж Павук", інсценізація поеми Т. Шевченка "Невольник"; наступне видання (вже з 15 творів)