

Міністерство освіти і науки України  
Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка  
Історичний факультет  
Кафедра історії України

Дипломна робота магістра

з теми **«РОЗВИТОК СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРАВОБЕРЕЖНІЙ  
УКРАЇНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.»**

Виконала: здобувач другого (магістерського)  
рівня вищої освіти з спеціальності  
014 Середня освіта Історія,  
**СОРОКОПУД МАР'ЯНА ЛЕОНІДІВНА**

Науковий керівник:  
**ФІЛІНЮК АНАТОЛІЙ ГРИГОРОВИЧ**  
доктор історичних наук, професор,  
академік НАН ВО України

Кам'янець-Подільський – 2023

## ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	7
1.1. Стан висвітлення теми в науковій літературі	7
1.2. Джерельна база роботи	16
1.3. Методи дослідження	20
Висновок до розділу	22
Розділ 2. ВИТОКИ ТА ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРАВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.	23
2.1. Суспільно-політичні та соціально-економічні чинники культурного розвитку Правобережжя	23
2.2. Організаційне і кадрове становлення та функціонування театрального мистецтва регіону	41
2.3. Матеріальна база і фінансові аспекти театрального господарства краю	50
Висновок до розділу	58
Розділ 3. РОЗВИТОК ТА ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА У РЕГІОНІ	59
3.1. Основні тенденції розвитку сценічного мистецтва	59
3.2. Художні особливості репертуарів сценічного мистецтва	76
3.3. Театральна культура Правобережжя в умовах Першої світової війни	85
Висновок до розділу	90
ВИСНОВКИ	92
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	95
ДОДАТКИ	110

## ВСТУП

Театр – це найсильніша підпора  
національного організму, це збірний  
вияв слова нації, яка живе і бореться...

*Л. Нигрицький (Григір Лужницький)*

**Актуальність дослідження.** В сучасних умовах національно-культурної ідентифікації та європейської інтеграції України, її утвердження у світовому цивілізаційному просторі й водночас збереження історичної пам'яті, примноження національних традицій, особливої актуальності набувають питання вивчення історії української культури. Українське сценічне мистецтво є невід'ємною складовою національної культурної спадщини, джерелом збереження етнотрадицій, світоглядних цінностей, художнім імперативом духовної суверенності української нації.

Український театр в умовах імперської колонізації та важливих геополітичних, ідеологічних, соціотворчих і соціально-економічних перетворень українського народу, розвивався як цілісне мистецьке явище, набуваючи винятково важливого значення як націєтворчий феномен духовно-мистецького оновлення. Його художній вектор значною мірою встановлював і виробляв ідейно-естетичні координати для відродження та збагачення української культури, її популяризації в національному і загальноєвропейському мистецькому вимірах. Це додатково підкреслює необхідність історико-теоретичного обґрунтування і актуалізують відповідне комплексне дослідження для того, щоб повною мірою досягнути феномен культуротворення вітчизняного театру в контексті суспільного розвитку в наприкінці XIX – початку XX ст.

Відтак, в історії культури актуальним постає дослідження процесу конституювання українського театру як національного культуротворчого

інституту у суспільно-політичних умовах Російської імперії кінця XIX – початку XX ст., що зумовило вибір теми дослідження.

Театральне мистецтво було важливою ланкою культурних практик населення Правобережжя у сфері дозвілля. Через театральне аматорство мали вихід на культурне довкілля навчальні заклади, громадські організації, зокрема, цьому слугували артистично-мистецькі товариства. Професійні й мандрівні театральні колективи постійно відвідували міста і містечка. Глядацька публіка формувалася як із заможних прошарків населення, так і з міського простолюду. Тривале домінування польської театральної культури частково допускало український і російський сценічний репертуар і демонструвало здатність до участі у формуванні модерної міської культури. Від другої половини XIX ст. російське театральне мистецтво стало панівним на сценічних підмостках міських поселень Правобережжя. До поширення театральної культури причетні як приватні особи, так і органи міського самоврядування, які здавали в оренду приміщення гастролерам.

**Об'єктом дослідження** виступає сценічне мистецтво Правобережної України як органічна складова вітчизняної культури кінця XIX – початку XX ст.

**Предметом дослідження** обрано діяльність і місце сценічного мистецтва Правобережжя в системі соціокультурних зв'язків на межі XIX – XX ст.

**Метою дослідження** є комплексне вивчення розвитку сценічного мистецтва на теренах Правобережної України наприкінці XIX – початку XX ст.

Реалізація поставленої мети зумовлює необхідність вирішення таких дослідницьких завдань:

– проаналізувати стан висвітлення теми в науковій літературі, дати характеристику інформаційній наповненості та репрезентативності залучених джерел і фактичного матеріалу, а також пояснити роль і значення для виконання дослідження сформованого методологічного інструментарію;

– розкрити суспільно-політичні та соціально-економічні передумови і чинники розвитку сценічного мистецтва Правобережної України кінця XIX – початку XX ст.;

– відтворити витоки організаційного і кадрового становлення та функціонування сценічного мистецтва регіону;

– простежити зміни в формуванні матеріальної бази і фінансових питань сценічного господарства;

– розкрити процес розвитку та утвердження основних особливостей українського сценічного мистецтва Правобережжя в досліджуваний період;

– з'ясувати характер і художню специфіку репертуарів сценічного мистецтва;

– висвітлити зміни театрального життя в роки Першої світової війни.

**Хронологічні межі дослідження** визначені історико-культурним контекстом конституювання українського драматичного театру та інших форм сценічного мистецтва в системі соціокультурних зв'язків у полікультурному просторі Російської імперії і охоплюють період кінця XIX – початок XX ст. Нижня межа пов'язана з часом віддалення після 1881 р. театру в українській мові від театру в московській мові [46, с.461], утвердження сценічного мистецтва на території Правобережної України та його виокремлення в самостійну культурну одиницю [90, с.488], а верхня – із діяльністю в Києві Державного драматичного і Молодого театрів [51, с.63] та появою нових сценічних форм розвитку культури в регіоні у роки революції і Першої світової війни.

**Територіальні межі дослідження:** охоплюють терени Правобережної України, що включала Волинську, Київську і Подільську губернії й із 1832 р. складала разом Київське генерал-губернаторство.

**Методи дослідження.** У роботі використано загальнонаукові принципи історизму, об'єктивності і науковості, а також загальнонаукові методи – аналізу, синтезу, індукції і дедукції, аналогії, порівняння, моделювання, але передусім конкретно-історичні методи: історико-генетичний, історико-

типологічний, історико-хронологічний, історико-порівняльний, історико-ретроспективний, культурологічний, цивілізаційний та інші.

**Проведене дослідження має елементи наукової новизни.** Це полягає в тому, що в зазначеній у назві постановці проблема розвитку сценічного мистецтва в Правобережній Україні наприкінці XIX – на початку XX ст. поки що в історичній літературі комплексно не висвітлювалася. Крім того, на основі вперше введеного в науковий обіг низки джерел і значного фактичного матеріалу зроблено узагальнення про стан, тенденції становлення і особливості функціонування в Правобережжі на межі XIX – XX ст. сценічного мистецтва.

**Теоретичне і практичне значення результатів дослідження** полягає у можливості використання її результатів під час подальшого наукового опрацювання різних аспектів історії вітчизняної культури кінця XIX – початку XX ст., створення узагальнюючих курсів з історії України, культурології, інтелектуальної історії, а також у процесі викладання нормативних курсів і спецкурсів з вітчизняної історії та культури цього періоду, політичної історії й політології, культурології, історичного краєзнавства тощо.

**Апробація.** Основні положення магістерської роботи доповідалися на засіданнях кафедри історії України КПНУ імені Івана Огієнка. Також на звітній студентській конференції, що відбулась у квітні 2023 р. на історичному факультеті було зроблено доповідь на тему: «Розвиток театрального мистецтва на Поділлі в другій половині XIX – на початку XX ст. у працях вітчизняних дослідників останніх років».

**Структура дослідження** зумовлена поставленою метою та науковими завданнями дослідження. Магістерська робота складається з вступу, трьох розділів, поділених на 9 підрозділів, прикінцевих висновків, списку використаних джерел і літератури та додатків.

## РОЗДІЛ 1

### ІСТОРИОГРАФІЯ, ДЖЕРЕЛА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Стан висвітлення теми в науковій літературі.

Періоди, насичені історичними катаклізмами, кризами, революціями, військовими конфліктами, реформаціями, традиційно перебувають у центрі уваги дослідників. Нагромадження знань про українську культуру та інші включає кілька етапів. Так на сьогодні ми можемо умовно поділити історіографію проблеми за хронологічним принципом на такі періоди: 1) історіографія 1920-х – першої половини 1950-х рр.; 2) історіографія 1950 – початку 1990-х рр.; 3) сучасна історіографія.

Так, початок самому процесу аналізу культурно-освітньої діяльності інтелігенції й відповідно – першому історіографічному періоду – поклали праці безпосередніх учасників тогочасних подій, лідерів та ідеологів об'єднань української інтелігенції, а також їхніх опонентів.

У період «українізації» (1920-ті – початок 30-х рр.), позначений відродженням української культури, з'являється низка праць вітчизняних вчених, присвячених розвитку національного театру. Це наукові розвідки А. Ковалівського, М. Мочульського, П. Руліна, С. Тобілевич, Г. Хоткевича, Й. Шевченка.

Окрасою цього періоду є ґрунтовна праця Д. Антоновича «Триста років українського театру» (1925 р.) [45], яка і зараз є безцінним джерелом вивчення історії української театральної культури. Автор зосереджує увагу, головним чином, на театрознавчому аналізі процесу становлення української театральної культури першої половини XIX ст. Праця базується на багатому фактологічному матеріалі, містить чимало відомостей про діяльність

вітчизняних митців, привертає на себе увагу й перелік драматургічних творів, які входили до репертуарної скарбниці тогочасних українських колективів.

Певні відомості щодо становлення українського театрального мистецтва і частково музично-драматичного театру знаходимо в книзі О. Кисіля «Український театр. Популярний нарис історії українського театру» (1925 р.) [81]. Окремий розділ роботи присвячено висвітленню творчого шляху першої професійної української трупи М. Кропивницького, проаналізовано причини її розпаду. Проте національні культурні явища, які відіграли вагомий роль у становленні вітчизняної театральної культури, зокрема українського музично-драматичного театру, автор своєю увагою оминає.

Значний обсяг інформації щодо становлення та розвитку українського музично-драматичного театру містить комплексне дослідження з історії української культури за редакцією Д. Антоновича [47], поданого в жанрі академічних лекцій, що забезпечує доступність інформаційного викладу з глибиною авторської інтерпретації. Ця праця містить концепцію органічності, спадкоємності і безперервності української культури, зокрема театральної, у контексті загальноєвропейського духовного простору. Українська культура в збірнику репрезентується в усій своїй цілісності, у повному історичному обсязі, починаючи від дохристиянських часів і до початку ХХ ст. Досліджуваний нами період (остання третина ХІХ – поч. ХХ ст.) визначається автором як «доба еkleктизму». Загалом виклад матеріалу є доволі стислим, що відповідає його основній меті – узагальнити розмаїте національне культурно-мистецьке життя з національних світоглядно-естетичних позицій протягом багатьох століть його існування та окреслити перспективи подальшого розвитку.

Частина матеріалу про сценічне мистецтво в Правобережній Україні на межі ХІХ – ХХ ст. міститься в окремому блоці під назвою «Український театр» Д. Антоновича у книзі «Українська культура: лекції», що повернулася в Україну у 1993 р. [46, с.443-473].



Я. Мамонтов в історико-літературному огляді «Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917)» [100] аналізує еволюційний перехід українського театру і драматургії від етнографічно-побутового напрямку до модерністського. Праця охоплює широкий масив драматургії (творчість Б. Грінченка, С. Васильченка, В. Винниченка, Лесі Українки, Олександра Олеся, В. Самійленка, Л. Старицької-Черняхівської, І. Тобілевича, І. Франка, Г. Хоткевича, С. Черкасенка, Л. Яновської), яку дослідник розглядає у зв'язку з українською театральною традицією та модерними течіями неореалізму, неокласицизму, неоромантизму і символізму.

Починаючи з другої половини 30–40-х рр., періоду тоталітаризму, особливо жорсткої редукції й ідеологічних нашарувань зазнала українська театральна культура та її органічна складова – український музично-драматичний театр. Адже саме в їх джерелах, на думку комуністичних цензорів, зберігались «націоналістичні буржуазні традиції», відповідно, й оцінка культурного минулого набувала суворо регламентованої спрямованості. У цей час з'являється низка праць О. Білецького, Я. Мамонтова, О. Борщагівського та ін. Попри їхню відносну цінність, їх все ж таки не можна сприймати як цілком достовірні і вичерпні джерела, оскільки науковці, перебуваючи під тиском тоталітарної держави, змушені були аналізувати тогочасні процеси лише в контексті комуністичної ідеології.

Пізніше, у 50–80-х рр. ХХ ст., вітчизняні учені активно розробляли історію українського театру, але через ідеологічні та цензурні обмеження нові концептуальні підходи не виникали. Доробок українських мистецтвознавців доби радянської влади несе на собі все ж таки відбиток ідеологічних стереотипів тодішньої тоталітарної політичної системи. Процес відродження та розвитку українського театального мистецтва в їхніх працях висвітлено здебільшого упереджено, в ідеологічному контексті перетворень радянської доби. Пріоритетною в розгляді культури вважалася ідеологічна платформа мистецтва, абсолютно упереджено розглядалися його художньо-

естетичні особливості, а на етнонаціональну цінність культури було взагалі накладено жорстке «табу».

У цей час побачили світ дослідження з історії українського театру – хрестоматійний академічний двотомник «Український драматичний театр: нариси історії» [139], мистецтвознавчі праці Н. Андріанової [43], О. Казиминова [79], І. Піскуна [116], М. Станіславського і Л. Рубінштейна [130] та ін. Цікавий фактичний матеріал про персоналії сценічного мистецтва в досліджуваній період на теренах Правобережжя міститься в книзі «Корифеї українського театру. Матеріали про діяльність театру корифеїв» [87] і першому томі видання «Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975», виданого колективом представників зарубіжної діаспори [110]. Багатий фактологічний матеріал містять біографічні праці Я. Білоштана, Н. Богомолець-Лазурської, С. Дуриліна, Л. Кауфмана, Р. Коломійця, П. Кравчука, О. Кузнецової, І. Мар'яненка, І. Пільгука, В. Ревуцького, М. Смоленчука, С. Тобілевич, О. Цимбаньової, В. Чаговця, С. Чорнія, присвячені висвітленню багатоаспектної культурно-просвітницької, творчої діяльності фундаторів національного театру [103, с. 63].

У 1990-х рр., у зв'язку із суспільно-політичними та культуротворчими процесами, утвердженням засад української державності, вагоме значення в дослідженні українського музично-драматичного театру мають праці сучасних українських і зарубіжних учених. Базисні культурологічні проблеми, що відбивають динаміку культурно-історичних та світоглядних тенденцій формування ціннісних орієнтацій і пріоритетів, соціальних, етнокультурних аспектів феномену української культури та його сприйняття у вітчизняному і загальноєвропейському науковому просторі, розглядаються у фундаментальних дослідженнях Ю. Богуцького, М. Бондаря, В. Виткалова, К. Кислюка, О. Кравченка, С. Кримського, Д. Кучерюка, В. Личковаха, О. Лосева, Р. Пилипчука, М. Поповича, І. Скуратівського, В. Чернеця, Н. Чечель, В. Шейка, М. Юрія та ін.

Культурно-мистецьке життя, зокрема й театральне, у період Першої світової війни залишається однією з «білих плям». У радянській історичній школі порушена нами проблема перебувала поза колом наукових інтересів, а в сучасній історіографії її розглянуто поверхово, у загальному контексті. Насамперед потрібно назвати фундаментальну працю «Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття», видану колективом авторів Інституту проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України [108]. Про вплив Першої світової війни на театр у межах дослідження повсякденної історії згадано в праці О. Вільшанської [57]. Становище національних театрів розкрито в наукових розвідках П. Горбатовського [63] та ін.

Вагомий внесок для розв'язання поставленої проблеми здійснили українські науковці, які присвятили свої роботи дослідженню специфіки режисерської й акторської майстерності: В. Василько, Є. Горович, В. Кісін, Н. Корнієнко, Л. Курбас, І. Мар'яненко, А. Новиков, Л. Сердюк, Ю. Смолич, Ю. Станішевський, Г. Юра й ін.

Визначенню ролі культурно-трансформаційних процесів в організації театральної справи присвячені праці І. Безгіна, О. Безгіна, В. Ковтуненка, Ю. Сагіної, І. Черничка, К. Юдової-Романової. У наукових розвідках вітчизняних учених визначено етапи еволюції театального мистецтва в широкому соціокультурному контексті, розроблено основи управлінських і соціально-культурних характеристик театральної діяльності.

З-поміж сучасних дослідників історії культури та українського театру досліджуваного періоду виділимо праці М. Антошко [48], С. Блашкевича, В. Дацуна і Р. Кондратюка [49], О. Бодик [50], М. Бондаря [51], Г. Веселовської [53-56; 107-108], М. Гринишиної [64-65; 106-107; 140], Л. Гуриної [67], Р. Гуцал [69; Гуцал Театральне], М. Дубини і М. Дубини [70], І. Жилінського [72], О. Карліної [80], Г. Ковальської [83], М. Костриці [88], О. Красильникова [89], О. Крижановської [90], О. Левчука [94-95], Л. Лисої [96], В. Луц [99], Н. Мірошниченко [106], А. Новикова [111], О. Острроверха [112], Р. Пилипчука [114-115; 102], М. Поповича [117], О. Прищепи [119-121], М.

Рибакова [123-125], В. Сарбея [127], Л. Семенко [128], Ю. Станішевського [107], В. Статєєвої [132], Н. Степаненко [133], А. Субін-Кожевнікової [134], О. Цимбаньової [144], І. Черничка [145-147], І. Ян [151-158] та ін.

Для теоретико-методологічного осмислення проблеми дослідження важливу роль відіграло ознайомлення з текстами першого параграфу першого розділу «Українська культура на переломі епох (кінець XIX – 1920)» М. Бондаря в першій книзі п'ятого тому п'ятитомної «Історії Української культури» [51, с.23-112] та третього розділу «Український театр» відомого вченого Р. Пилипчука в другій книзі четвертого тому цього ж фундаментального видання [114, с.285-418].

З-поміж цієї когорти дослідників особливе місце посідає Г. Веселовська – українська театрознавиця, театральна критикиня, докторка мистецтвознавства, професорка, керівниця напряму експертно-аналітичної діяльності Національної спілки театральних діячів України. В її науковому доробку найбільшу увагу привертають монографії «Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. Київський театральний модернізм» [55], «Український театральний авангард» [56] і особливо фундаментальні дослідження «Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької. Час і долі» [107] та «Театр Миколи Садовського (1907–1920)» [54], а також стаття «Зачароване коло» Люциана Риделя на театральних перехрестях Києва 1910-х рр.» [53].

Монографія М. Дубини і М. Дубини «І. Карпенко-Карий і український театр другої половини XIX – початку XX століття» [70] є досить гарною спробою не лише розкрити основні аспекти сценічної творчості І. Карпенка-Карого і з'ясувати особливості художньої майстерності його кращих п'єс, а й відтворити історію сценічного втілення тих творів, які відіграли помітну роль у становленні і розвитку української національної драматургії і театру.

Надзвичайно цікавими як за ціннісними підходами, так і за багатим фактичним матеріалом виділяються потужні видання «Нариси з історії іонаціонального театру в Україні XX – початку XXI століть» [106], «Нариси

з історії театрального мистецтва України ХХ століття» [107] і «Український театр ХХ століття : антологія вистав» [140], що побачило світ за редакцією М. Гринишиної, а також статті дослідниці «Театральна культура рубежу ХІХ – ХХ століть: реалізм, дискурс» [64] та «Шляхи класики в драматичному театрі України ХХ – початку ХХІ ст.» [65]. Зокрема, в книзі «Театральна культура рубежу ХІХ – ХХ століть: Реалізм, Дискурс» відома дослідниця вперше у вітчизняному театрознавстві розробила світоглядно-естетичну модель України кінця ХІХ – початку ХХ ст. з одночасним акцентуванням уваги на її театральний сегмент і представила численні факти про суспільні та мистецькі події, відгуки критиків на вистави, спогади про творчу діяльність окремих митців і театральних труп, публіцистичний доробок українських драматургів тощо.

У виданні «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» привертають увагу дослідження Ю. Станішевського «Український театр кінця ХІХ – початку ХХ століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва» і Г. Фількевич «Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії», об'єднаних у перший розділ під назвою «Український театр 1900-х років на шляхах оновлення парадигми «психологічного реалізму» [107, с.11-102].

Для порівняльного аналізу культурних процесів у Галичині і на Поділлі, зокрема місця в них сценічного мистецтва, цікавою видається колективна монографія «Культура Галичини та Поділля: історія, досвід, проблеми», видана у Львові за редакцією О. Кобзистого та інших [91].

М. Антошко вперше зробила спробу системно відобразити театральне життя на Поділлі через призму функціонування театральних колективів на межі ХІХ – ХХ ст. і провела тезу про важливість для театрального життя краю діяльності представників польської нації. На її думку, саме поляки були ініціаторами організації перших театральних вистав і це не тільки сприяло розвитку та функціонуванню мішаних (польсько-російських, польсько-російсько-українських), а з часом і українських театральних труп і тим самим

створювало підґрунтя для подальшого розвитку театральної культури Поділля [48].

Подібну розвідку на прикладі театральнo-музичного життя Житомира наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. здійснили С. Блашкевич, В. Дацун і Р. Кондратюк [49] і М. Костриця [88].

Слід виділити доволі великої статті історикiні з Інституту історії України НАН України О. Крижанівської про театральне життя міста, в якій акцентована увага на формування і функціонування міського культурного простору, що «увібрав у себе архітектурний, художній, освітній, літературний, театральний та інші, що мали творчий елемент та сукупність умов для розвитку культури в містах. Серед них театральному мистецтву належала особлива роль, адже театр виник як явище міської культури і був дзеркалом, що відбивало культурний рівень соціуму, здійснював важливу комунікативну функцію» [90, с.488].

Р. Гуцал у своїй статті «Історія подільської культури ХІХ – початку ХХ століть: україно-польська мистецька інтеграція» підкреслює багатолітні музичні традиції та їх великий вплив на розвиток української музичної культури; зауважила, що при панських маєтках Поділля нижчі соціальні верстви населення могли отримати якісну музичну освіту, що давало їм можливість розпочати концертно-виконавську діяльність у приватних музичних театрах та оркестрах; відзначила, що власники заможних маєтків запрошували до своїх садиб відомих музикантів, організовували концерти, театральні вистави, оперні постановки, а також утримували власні приватні оркестри та театри. На думку дослідниці, акторами-початківцями у цих інституціях були як шляхтичі, так і талановиті селяни, а спектаклі призначались для вузького кола глядачів [69, с.97-102].

Розкриттю українського музично-драматичного театру як націєтворчого феномену духовно-мистецького оновлення, художнього вектору встановлення ідейно-естетичних координат для відродження і збагачення української культури, її популяризації в національному та

загальноєвропейському мистецькому вимірах присвячено доволі змістовну монографію І. Яна «Український музично-драматичний театр у соціокультурному просторі кінця XIX – початку XX століття» [157]. Надзвичайно важливим у роботі, що побачила світ у 2020 р., є обґрунтування автором положення про визначальну роль українського музично-драматичного театру як національного культуро творчого інституту в історії України кінця – початку XX ст. Що ж до низки статей, то вони присвячені характеристиці історико-культурних умов становлення та розвитку українського музично-драматичного театру в досліджуваний період [152], тенденцій розвитку українського музично-драматичного театру [156], модерністських пошуків українського музично-драматичного театру [153], репертуару українського музично-драматичного театру як чиннику збереження культурних традицій української нації [154], жанрово-стильових особливостей української театральної драматургії [151], театральної діяльності осередків «Просвіти» Наддніпрянщини та Півдня України кінця XIX – початку XX століття [155] та українського аматорського театру Наддніпрянщини [157].

Питанням взаємозв'язків владних і театральних мистецьких структур в Україні присвятив свою брошуру І. Черничко [146]. Цікавою є його статті про інноваційні процеси в українській національній культурі: вплив на розвиток театру і драми кінця XIX – початку XX століть [145] та про український народний театр кінця XIX – початку XX століття [147].

Значний інтерес викликає стаття Р. Ширмана і Д. Мирошніченко «Український театр і кінематограф на початку XX ст.: аспекти взаємодії та новаторські тенденції» [148, с.188-199], в якій простежено розвиток українського театру та кінематографа в їх взаємозв'язку й органічній єдності і, що не менш важливо, виявлено актуальні тенденції та пріоритети українського кінематографа і театру.

Змістовним і теоретично та фактографічно умотивованим видається четвертий розділ «Золота доба українського театру (80–90-ті роки)» в

академічному виданні «Матеріали до історії українського театру» [102, с.193-227]. Його автор Р. Пилипчук зумів простежити генеалогію становлення і розвитку українського театру в межах існування Наддніпрянської України в складі Російської імперії завдяки енергії й таланту багатьох видатних діячів української сцени та провести тезу про виховне значення театру.

Певний фактичний матеріал про сценічне мистецтво у Правобережній Україні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. містить монографія О. Красильникової «Історія українського театру ХХ сторіччя» [89].

Але загалом, ми погоджуємось із професором А. Філінюком і Р. Григор'євим в тому, що, хоч і тема сценічного мистецтва знайшла певне відображення у вітчизняній науковій літературі, але поки що системно не розкрита.

## **1.2. Джерельна база роботи.**

При написанні магістерської роботи було використано значну кількість джерел, які можна умовно поділити на такі групи: опубліковані документи і матеріали, статистичні видання, мемуарна література та дореволюційна періодична преса.

До окремої групи джерел відносяться опубліковані матеріали [1-5; 7-16]. Серед них виділимо акти законодавчого характеру, а також видані окремими збірками постанови міських дум, які стали цінним джерелом для з'ясування діяльності міських органів самоврядування. Опубліковані постанови міських дум є цінним джерелом для з'ясування діяльності міських органів самоврядування. Із збірників постанов різних подільських міст можна простежити етапи розвитку міських господарств, процеси благоустрою міст, кроки щодо сприяння розвитку театрального мистецтва краю. Певний сегмент опублікованих джерел складають статистичні



видання, вивчення яких дозволяє відтворити процеси культурного розвитку міст Правобережжя.

Цінний матеріал для дослідження почерпнуто із джерел особистого походження – мемуарної літератури, приватного листування, щоденників, автобіографій [17-27], а також статей і рецензій, уміщених у тогочасній пресі. Цінність цієї джерельної групи визначається тим, що вони належать конкретному автору і відображають його безпосереднє сприйняття історико-культурних подій, в них закладена своєрідна соціально-психологічна інформація. Використання цієї групи джерел надає змогу розробити концепцію розвитку українського музично-драматичного театру як важливого історико-культурного феномену імперського суспільства межі століть.

У дослідженні використано мемуари видатних театральних митців: М. Кропивницького [19-20], М. Садовського [25], П. Саксаганського [26], В. Приходька [22], С. Русової [24], С. Тобілевич [27] та ін., що містять важливі свідчення про суспільно-політичні умови розгортання національно-визвольного руху, процесу поступової структуризації національного театального простору, зокрема українського музично-драматичного театру, висвітлюють творчі здобутки мистецького минулого, які через ідеологічне табу тривалий час залишалися поза культурною пам'яттю нації.

Крім того, у дослідженні широко використано спогади непересічних творчих особистостей, активних учасників театального руху: Я. Мамонтова, Т. Слабченка, Л. Старицької-Черняхівської, Г. Хоткевича та ін. У цих документах автори наводять цікаві факти тогочасного театального життя, висвітлюють внесок корифеїв української сцени в становлення національної театральної культури, відкриття молодих творчих обдарувань, визначають вагому роль українського театального мистецтва в національно-культурному відродженні українства. Суттєво доповнює історію Поділля кінця ХІХ – початку ХХ ст. спогади міського нотаріуса м. Проскурова К. Колоколова, які побачили світ у 1915 р. у вигляді оповідання «Проскуров 27

лет тому назад» [23]. Оповідання побудовано як спогади, що хронологічно охоплюють 1887–1914 рр. та містять розповідь про економічний і культурний розвиток та благоустрій міста у цей час. Героїв своїх спогадів, які були реальними особами, автор позначив лише першою літерою прізвища або ініціалами, але за літературою кінця ХІХ – початку ХХ ст. (адрес-календарі, пам'ятні книжки тощо) вдалося встановити більшість прізвищ.

Важливою складовою джерельної бази дослідження є періодичні видання. Надзвичайно цінний інформативний матеріал, які містять ці історичні документи, дозволив реконструювати культурно-історичне тло, відтворити панораму тогочасного театрального життя, дослідити регіональну специфіку функціонування українського музично-драматичного театру на прикладі локальної культурології Київщини, Поділля і Волині. І все ж на шпальтах газет багато уваги приділялося оперативній подачі інформації про життя конкретного міста, навколишньої округи чи правобережного регіону. У публікаціях рубрик «культурного змісту» ішлося про нові освітні й культурні об'єкти, які мали з'явитися в містах або вже функціонували. Поруч уміщувалися оголошення про гастролі театральних колективів та виступи місцевих аматорів, культурні масові заходи тощо. А ще друкувалися рецензії на театральні вистави, краєзнавчі матеріали, мемуари тощо.

З опублікованих джерел варто відзначити збірник матеріалів і документів «Історія української культури», що вийшов у світ за редакцією професорів. С. Клапчука, В. Остафійчука в Київському видавництві «Вища школа» у 2000 р. [6], в якому цінність у контексті нашого дослідження інформаційно-фактографічні джерела під номерами 127–135, 154-155, 159 і 165.

Винятковою документальною і фактографічною наповненістю про місце сценічного мистецтва у Вінниці і загалом на Поділлі в контексті загальноукраїнського культурно-музичного розвитку вирізняється книга «Музична Вінниця» музикознавиці Н. Кушки «Музична Вінниця» [93],

наповнена чітко структурованими та професійно систематизованими численними, передусім архівними джерелами. За оцінкою професора А. Філінюка і Р. Григор'єва, книга стала «важливим історіографічним фактом в Україні у царині висвітлення музичного мистецтва великого подільського міста у взаємозв'язку і взаємозалежності з різними сферами культурного життя України та європейської спільноти» [142, с.263].

Короткий довідково-інформативний фактичний матеріал про діячів сценічного мистецтва Правобережної України наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. також почерпнуто з енциклопедичних видань, зокрема «Українського тлумачного словника театральної лексики» В. Дятчука і Л. Барабан [71], «Митці України. Енциклопедичний довідник» [104] і «Словника театралізованих термінів і понять» І. Савченко та І. Ліпницької [126].

Таким чином, комплексне використання джерельної бази, її критичний аналіз з позицій історії культури і мистецтвознавства уможливають реконструкцію процесу конституювання українського музично-драматичного театру в системі соціокультурних зв'язків в Україні останньої третини ХІХ – початку ХХ ст. та дозволяють достовірно розкрити основні аспекти обраної теми, вирішити поставлені в дослідженні завдання.

### **1.3. Підходи та методи дослідження.**

Передусім, відзначимо, що в дослідженні поняття «сценічне мистецтво» розглядається: з одного боку, як художнє відображення життя за допомогою сценічної дії акторів перед глядачами; з іншого – як багатопланова сфера культури, що вбирає в себе сценічно-режисерську роботу, широкий спектр естетичних стилів і форм театралізованих дійств, загалом як складне та специфічне драматургічне дійство із застосуванням елементів сценічного мистецтва є ефективними формами виявлення їх

творчої діяльності, а також засобами інтелектуального, емоційного, духовного й естетичного розвитку особистості.

За висловом Ю. Станішевського, «Український театр як самобутнє естетичне явище – синтетичне сценічне дійство «великого» стилю, де органічно взаємодіють й активно взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені яскравою театральністю й етнографічно-фольклорними барвами, що не заступають, а в найбільш художньо вартісних зразках підсилюють емоційну й наслідно і глибокий психологізм, мальовничу багатомірність і цілісність вистави, часто-густо співзвучну поліфонічним оперно-постановочним структурам, утвердився на зламі XIX – XX ст.» [107, с.11].

Ми виходимо з того, що театральне мистецтво здавна було органічною складовою духовного самотворення української нації, саме в ньому та його засобами узагальнюється досвід наших національних надбань, втілюються моральні якості і духовні ідеали українського народу. Сценічне мистецтво реалізується як в просторі, так і в часі, і театр зв'язаний із багатьма видами культури і мистецтва – архітектурою, драматургією, живописом, скульптурою, музикою, піснею, танцем тощо. Тому в нашому дослідженні розвиток сценічного мистецтва в Правобережній Україні наприкінці XIX – на початку XX ст. розглядається у взаємозв'язку з різними із них.

У кваліфікаційній роботі застосовується комплексний міждисциплінарний підхід, що базується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових, а також спеціальних мистецтвознавчих методів та підходів, взаємодія яких забезпечує об'єктивність і достовірність отриманих наукових результатів та є необхідною умовою сучасного історичного дослідження.

У роботі авторка спиралася на традиційні наукові принципи історизму, системності, всебічності, прагнення до об'єктивності. Принцип історизму налаштовував на опрацювання усієї сукупності емпіричного матеріалу, який

фіксував цілісний зріз театрального життя Правобережної України від його становлення до виокремлення подальших етапів формування і констатації характеристик на завершальному етапі імперської доби, відповідно, налаштовував на розгляд соціально-культурних явищ в динаміці. Опертя на принцип історизму дозволяло «вжитися» в минуле, відповідно до конкретних історичних реалій спонукало до розкриття механізму дій і вчинків конкретних дієвців на тих чи тих досліджуваних відрізках імперської доби. Дотримання принципу системності налаштовувало на сприйняття предмета дослідження – драматичного театру, як цілісної множини компонентів – своєрідної системи в сукупності відношень і зв'язків між ними. Принцип об'єктивності, який розглядався з позицій з'ясування того, наскільки отримане знання про феномен українського театру відповідає його реальному світу тощо.

Магістерська робота спирається як на універсальні загальнонаукові методи дослідження, так і спеціально-історичні. Із переліку перших на емпіричному рівні застосовувалися такі прийоми наукового пізнання, як аналіз і синтез, індукція і дедукція, абстрагування, узагальнення, моделювання. На рівні теоретичної частини дослідження використовувався історико-логічний метод як відображення історичного процесу. Останній досліджувався в його просторовому і часовому вимірі, тобто, синхронно і діахронно з використанням абстрагування та аналітики.

Поміж спеціально-історичних методів дослідження, які покладені в основі роботи, виділимо такі: історико-генетичний, історико-порівняльний, історико-типологічний, історико-хронологічний, системно-структурного аналізу. Зокрема, історико-генетичний метод спрямовувався на розкриття поступальних змін в культурному житті населення Правобережної України в умовах Російської імперії, із урахуванням культурних традицій попереднього періоду в історії цього регіону. Такий підхід дозволив найоптимальніше наблизитися до відтворення досліджуваної історичної реальності та сповна розкрити специфіку становлення та розвитку сценічного мистецтва в регіоні.

## Висновок до розділу

Таким чином, можна узагальнити і підкреслити, що силами вчених і науковців різних спеціальностей створено значну кількість наукових праць, в яких відображені різноманітні аспекти становлення і функціонування сценічного мистецтва в Правобережжі у контексті розвитку вітчизняної національної культури на межі XIX – XX ст. Проте цілісного, комплексного висвітлення в науковій літературі визначена для дослідження тема поки що не знайшла. Разом з тим, накопичений теоретичний і фактографічний матеріал дозволив виконати магістерський проєкт і сформуванати наукове уявлення про винятково важливий сегмент культурного розвитку регіону і всієї України.

Сформований нами джерельний комплекс створив репрезентативну основу для виконання обраного дослідження.

Залучені ціннісно-цивілізаційні підходи, принципи і методи дозволили професійно підійти і якісно реалізувати дослідницькі завдання й тим самим досягти визначеної мети.

## РОЗДІЛ 2

### ВИТОКИ ТА ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРАВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.

#### 2.1. Суспільно-політичні та соціально-економічні чинники культурного розвитку Правобережжя

Дослідження процесу становлення та розвитку українського сценічного мистецтва, зокрема музично-драматичного театру як важливої складової національно-культурного відродження українства і яскравого прояву національної ідентичності в аспекті культурної традиції й у проекції історичної ретроспективи є однією з важливих передумов осмислення й аналізу здобутків культурно-мистецької еліти попередніх поколінь.

Суть здійснення історичної реконструкції, виявлення соціокультурних та націєтворчих передумов полягає у відтворенні в соціокультурній реальності, духовного середовища, найбільш цікавих, суттєвих моментів культурно-історичного процесу, загальної етнокультурної атмосфери, менталітету, мистецьких особливостей епохи, культурологічної регіоніки, що дозволяє розкрити специфіку українського музично-драматичного театру як культуротворчого феномену в контексті функціонування і розвитку соціосфери національної культури. Автентичність українського музично-драматичного мистецтва виявляється в збереженні менталітету українського етносу, духовних зв'язків зі своєю традиційною культурою.

Український театр як самобутнє естетичне явище – синтетичне сценічне дійство «великого» стилю, де органічно взаємодіють й активно взаємозбагачуються різні просторово-часові мистецтва, серед яких домінують слово, музика, танець, спів, оздоблені яскравою театральністю й

етнографічно-фольклорними барвами, що не заступають, а в найбільш художньо вартісних зразках підсилюють емоційну їй наснагу і глибокий психологізм, мальовничу багатовимірність і цілісність вистави, часто-густо співзвучну поліфонічним оперно-постановочним структурам, утвердився на зламі ХІХ – ХХ ст. [137, с.4].

Необхідно зазначити, що зміни, котрі відбувалися в українському сценічному мистецтві упродовж у другій половині ХІХ ст., значною мірою обумовлювалися характером і спрямованістю політичних, державотворчих, художньо-естетичних процесів, а відтак впливали на поступ духовності українства та розвиток національної культури. Адже в другій половині ХІХ ст., як і раніше, відбувався в умовах імперських колонізаційних режимів (*Росії та Австрії – виділення наше*), які панували в Україні [127, с.228]. З іншого боку, станом на 1913 р. На Київщині налічувалося 400 великих (польських і російських) маєтків, на Волині – 350 і на Поділлі – 350, що засвідчувалося не лише про засилля росіян і поляків в господарській, а культурній і релігійній сферах. До того ж, у містах і містечках регіону була надзвичайно великою концентрація і питома вага єврейської меншини. Рівненська дослідниця О. Прищепа звертає увагу на той факт, з якими труднощами зіткнулася Олена Пчілка (О. Косач), вступивши в Луцьке драматичне товариство, щоб «закласти в Луцькому камінчик української культури» [120, с.407]. Згадуючи умови, в яких довелося розвивати театральне мистецтво в автобіографічному листі, М. Старицький писав, що «від 1863 по 1871 р. і в 1876–1881 рр. були страшенні утиски і цензурні, і поліцейські, і жандармські: мало не щоденні труси, арешти, тюрми, висилки до Сибіру і навіть шибениці – так при таких обставинах доводилось працювати, жах, лемент, одчай панували скрізь, і не було де шукати ні поради, ні підмоги, тільки невелике коло українських літераторів та щирої молоді підтримувало мене, іноді чужі люди промовляли слово ласкаве чи ставали попліч життя, а найбільше невгавна жадоба... власної думки» [6, с.322-323]. Але були і позитивні тенденції, зокрема те, що «Російська імперія,



попри надзвичайний контраст між окремими своїми регіонами, швидко розвивалася в напрямі модернізації в останнє десятиліття, яке передувало початку Першої світової війни [120, с.423].

Між тим, надзвичайно важливу роль у становленні та розвитку української культури і її складової – українського театрального мистецтва – відіграла літературна спадщина Тараса Шевченка. Вона заклала історичне, теоретичне та світоглядне підґрунтя для формування національної свідомості, зародження почуття національної гідності, патріотизму, глибокого усвідомлення необхідності об'єднати регіоналізовані частини українського народу в інтегровану етнопонаціональну цілісність з єдиною українською літературною мовою і єдиною національною культурою.

Усвідомлення владою ідеологічної небезпеки національно-визвольного руху українства змусило її активно діяти. Імперський уряд виявив неабияку політичну далекоглядність, намагаючись знищити в зародку серйозну загрозу не тільки територіальній цілісності імперії, а й російській державній ідентичності загалом, оскільки розвиток українського руху підривав підвалини існування самої імперії.

Головним знаряддям упровадження імперської політики русифікації стала цензура. З метою постійного державного контролю над суспільно-політичним, культурно-мистецьким життям імперії при Міністерстві народної освіти було засновано наглядово-контролююче відомство – Головне управління цензури з комітетами в окремих великих містах. Установа розподілялася на внутрішню цензуру, що розглядала видання, які друкувалися в Російській імперії, а також іноземну, котра контролювала закордонну друковану продукцію. Окрім, офіційних законодавчих документів для цензорів видавалась значна кількість таємних розпоряджень, інструкцій, покликаних регламентувати видання творів відповідно до монархічної форми управління [150, с. 39-40].

Здійснення імперської цензурної політики мало своїм наслідком, з одного боку, інтелектуальний опір української інтелігенції, а з іншого –

жандармсько-політичні переслідування. Проте, попри цілеспрямоване втілення русифікаторської політики під ідеологічним впливом українського національно-визвольного руху організовуються нові театральні колективи, формується український репертуар. О. Бабенко відзначає, що українська драматургія розвивалася в цей час під впливом Шевченкового поетичного слова. Геніальний митець спрямував її на шлях реалізму, що базувався на національно-демократичних ідеях, надавши драматургам тематичний інструментарій: запалити в душі у глядачів патріотичний вогонь.

Найголовнішим проявом антиукраїнської реакції влади стало видання Олександром II Емського указу 18 травня 1876 р. У цьому документі заборонялося: ввозити видання із-за кордону українською мовою; друкувати та видавати в межах імперії українською мовою оригінальні та перекладні твори, за винятком історичних документів і пам'яток і лише на підставі чіткої відповідності їх друкування нормам російської орфографії; під заборонаю була постановка україномовних театральних вистав [122, с. 12].

Я. Грицак відзначає той факт, що Емським указом була накладена заборона на україномовні видання не за їх ідеологічний зміст а передусім на підставі мовної ознаки. Німецькі, польські та інші видання містили у той час багато небезпечних ідей, проте їх так і не торкнулися імперські заборони [66, с. 71].

Із поширенням українського національно-визвольного руху в Російській імперії було остаточно сформовано бюрократично-репресивний апарат, який мав забезпечити проведення політики русифікації, наслідком чого стає уніфікація політичної свідомості українства й асиміляція української нації як такої. Зокрема, як зазначає О. Лиса, на спеціальні державні органи були покладені завдання: ретельного збору й аналізу інформації про настрої в суспільстві, ставлення до чинної влади, про наміри та дії антиурядових організацій [96, с. 116].

Владні повноваження генерал-губернаторів і губернаторів були зафіксовані в інструкціях, численних циркулярах Міністерства внутрішніх

справ і законодавчо забезпечували тотальний контроль за діяльністю всіх підвладних їм установ і посадових осіб. Генерал-губернатор з метою охорони чинного режиму, упередження та припинення законодавчих порушень наділявся правом адміністративної висилки, арешту будь-якої особи, припинення або заборони виходу періодичних видань. Всі приписи центральної влади надходили в губернію безпосередньо через нього та лише з його офіційного дозволу організовувались будь-які культурно-мистецькі заходи [97, с. 134]. Відповідно до прийнятого Олександром II рішення Комітету міністрів від 13 червня 1876 р., генерал-губернатор, губернатор наділялися правом доповнювати, змінювати чи відмінити вже видані обов'язкові розпорядження за умови, що вони не йшли всупереч існуючому законодавству, що мало в свою чергу засвідчити єдність дій губернської влади відносно охорони існуючого царського режиму. Як зазначає дослідник В. Грицак, аналізуючи нормативно-правий аспект губернаторської діяльності, правове становище губернаторів мало подвійний контекст: з одного боку вони призначалися імператором та підпорядковувалися йому, з іншого – були підвладні Міністерству внутрішніх справ [152, с. 134].

Для безпечного існування імперського режиму діяла мережа місцевих жандармських закладів. Посилення силового апарату було здійснено в рамках нового положення «Про окремий корпус жандармів» від 19 вересня 1867 р., відповідно до якого мережа жандармських органів суттєво розширилася. До апарату жандармського правління увійшли: відділи територіального характеру (по повітах або їх групах) і канцелярія правління, що поділялась на кілька частин (загального керівництва, політичної благонадійності, розшукову, слідчу, грошову). Під керівництвом жандармських управлінь перебували і жандармські частини [97, с. 136].

Нормативно-правові акти останньої третини XIX ст. забезпечували здійснення імперської політики етнокультурної уніфікації, розкривали компетенцію органів жандармсько-поліцейського управління. Зокрема, положенням від 12 березня 1882 р. було запроваджено таємний нагляд за

особами «сумнівної політичної благонадійності». До жандармських управлінь і відділень була надіслана спеціальна форма, у якій містилися відомості про соціальну приналежність, сімейний стан, місце постійного проживання, майнове становище, обставини життя, реєстраційний номер Департаменту поліції особи, за якою встановлювалося стеження. За отриманими результатами таємного нагляду, у разі надання поліцією компрометуючих матеріалів, що могли бути використані як маніпулятивний засіб морально-психологічного тиску на українську інтелігенцію та контролю за її політичними переконаннями [97, с. 138–139].

Як вже зазначалось, потужним зряддям упровадження імперської політики уніфікації залишалась цензура. В останній третині XIX ст. у зв'язку з подальшим розгортанням українського національно-визвольного руху питання щодо посилення цензурного державного контролю посіло одне з головних місць у внутрішній політиці Російської імперії. Посилення функцій цензурного апарату та запровадження в чинну цензурну систему елементів кримінального законодавства, як зауважує В. Юрченко, було введено законом від 10 березня 1862 р., згідно з яким основні цензурні повноваження були передані до Міністерства внутрішніх справ. Також 12 травня 1862 р. затверджено «Тимчасові правила керівництва цензурою». Зміст цього документа полягав у тому, щоб у всіх друкованих творах не допускались порушення поваги до обрядів християнських віросповідань, охоронялась недоторканість верховної влади і її атрибутів, непорушність основних законів державного устрою імперії, мораль, честь і гідність кожної особи; не допускались до друку твори, які містили шкідливі вчення соціалізму та комунізму, що б могли призвести до руйнування існуючого порядку та встановлення анархії [150, с. 51–52].

Згодом основні положення цих правил увійшли до цензурного статуту 1865 р., відомого як Тимчасові правила про цензуру та друк від 6 квітня 1865 р. Цей документ був як жорстким, так і водночас ліберальним за своїм змістом. Зокрема, від попередньої цензури звільнялась значна частина

друкованої продукції: журнали, газети, урядові видання, наукові праці та книги, видання вчених товариств на грецькій і латинських мовах, які були важкодоступні для широких верств населення, а також оригінальні твори обсягом не менш 10 друкованих сторінок і переклади не менш 20 друкованих сторінок. В усіх інших регіонах імперії від попередньої цензури звільнялися тільки урядові й університетські видання, твори старокласичної літератури. Періодичні видання, зокрема збірники й журнали, могли не проходити цензури лише з дозволу міністра внутрішніх справ [150, с. 53].

За зміст друкованих творів, відповідно до статуту, несли відповідальність автор, видавець, власник друкарні та продавець друкованих творів. У періодичних виданнях відповідальність лягала на головного редактора. Для видань, звільнених від попередньої цензури був визначений зalog у розмірі 2500 крб., а для щоденних газет чи тих періодичних видань, що друкувались не менш ніж шести разів на тиждень була встановлена сума 5000 крб. [14].

У статуті також зазначалося, що за умов порушення виданням цензурних норм може наставати кримінальна відповідальність. Окрім цього, порушники підлягали ще й адміністративним стягненням: двократному або взагалі трикратному попередженню, що мало наслідком тимчасове припинення видання на термін до шести місяців.

Велика увага приділялася і звітам цензурних комітетів, які зобов'язувалися щомісяця складати відомості про дозволені до друку книги з повним бібліографічним описом і надсилати їх до Головного управління цензури. З 1869 р. такі рекомендовані списки Головне управління у справах друку мало отримувати щотижнево. Циркуляром від 18 листопада 1868 р. № 2792 губернатори зобов'язувалися щорічно надсилати до Головного управління у справах друку відомості про театри, які перебували в їх губерніях, повідомляти їхню адресу, ім'я власника, склад трупи, надавати відгук про художній та ідеологічний зміст репертуару. Разом з тим, 1860-ті рр. на губернаторів була покладено обов'язок щорічно надсилати до

Головного управління у справах друку точні відомості про існуючі в губерніях друкарні, книгарні, бібліотеки та інші заклади, що підлягали цензурному контролю. Це розпорядження дублювалося у відповідних циркулярах від 20 липня 1870 р. (№ 2508), від 16 вересня 1872 р (№ 3647) та від 7 жовтня 1896 р. (№ 6382) [15].

Таким чином, українська культура як потужна етнонаціональна та соціокультурна система зазнала значних переслідувань імперських владних структур, що запровадили для неї відповідну контролюючу законодавчу базу з метою асиміляції українства в імперському суспільстві, наслідком чого мали стати уніфікація історичної пам'яті, ліквідація національної ідентичності та культурних перспектив розвитку українського народу.

Система державних законодавчих, виконавчих та судових органів, упроваджуючи русифікаторську державну політику, намагалася перешкодити розвитку наймасовішого, найбільш соціально заангажованого виду етнонаціональної культури – українського музично-драматичного театру.

Націєтворчу, етноконсолідуючу роль українського театрального мистецтва підкреслював у своїх спогадах Д. Антонович: «Внаслідок неймовірних урядових і цензурних утисків і заборон, що тяжіли над українським словом, театр являв собою на той час єдиний можливий спосіб виявлення національної ідеї» [45, с. 23].

Вплив театрального мистецтва на підсвідомість громадського загалу усвідомлював й імперський уряд. Сумнозвісний указ 1876 р. не обмежувався лише забороною українського друкованого слова, він мав спеціальний пункт про театр, у якому не дозволялися сценічні вистави, публічні декламації а також друкування текстів до музичних нот українською мовою [66, с. 70].

На надмірності проголошених у цьому документі вимог 1881 р. в доповідних записках до Міністерства внутрішніх справ зазначали Київський, Волинський і Подільський генерал-губернатор М. Чертков. Зокрема, у його доповідній записці наголошувалося на необхідності створення однакових цензурних умов для українських та російських діячів [152, с. 134]. Разом з

тим, чиновник наголошував на необхідності пом'якшити указ, обґрунтовуючи це тим, що утиски місцевого авторства й преси збільшили зацікавленість громадськості іноземними виданнями, затвердені положення стали предметом дискусій і нарікань у самих губерніях та створене цими правилами положення заборону української мови в імперії сильно вплинуло на послаблення дружнього співчуття до Росії серед малоруського населення в Галичині, що може призвести в свою чергу, до певних ускладнень у зовнішній та внутрішній політиці [152, с. 134-135].

Усі ці аргументи вплинули на те, що імперський уряд вирішив все ж таки пом'якшити умови запровадження деяких положень Ємського указу. Зокрема, 8 жовтня 1881 р. було видано роз'яснення до закону 1876 р. та циркулярно розіслано всім генерал-губернаторам. Третій пункт цього документа визначав долю українського сценічного мистецтва: «Малоросійські драматичні п'єси, сцени та куплети на малоросійським наріччі, які були дозволені Головним управлінням у справах друку, можуть виконуватись на сцені з дозволу генерал-губернатора й губернатора. Дозвіл на друк текстів на малоросійським наріччі до музичних сцен затверджується Головним управлінням у справах друку. Організація тільки малоросійського театру і виконання п'єс лише на малоросійським наріччі забороняється» [92, с.294]. В грудні 1883 р. настановою міністра внутрішніх справ Н. Ігнатьєва всім начальникам губерній «звертати особливу увагу на неприпустимість пропаганди на сцені ідей «українофільства». У зв'язку з цим запопадливий київський генерал-губернатор О. Дрентельн категорично заборонив українським трупам виступати на території Київського генерал-губернаторства (Київська, Подільська і Волинська губернії) та у підвладних йому на той час за сумісництвом двох «малоросійських» губерніях – Полтавській та Чернігівській» [115, с.379].

Отже, у зв'язку з набуттям чинності потужної законодавчої бази театральним митцям дістати дозвіл на постановку українських вистав було вкрай складно, оскільки необхідно було отримати вердикт усього владного

бюрократично-цензурного апарату. Формально дозвіл надавала місцева влада, яка водночас керувалася регламентуючими державними директивами, циркулярами, тісно співпрацювала з Головним управлінням у справах друку, цензурним комітетом і департаментом поліції. Головне управління в справах друку та цензурний комітет у свою чергу, відповідно до законодавчих документів і наданих їм повноважень, ретельно перевіряли театральний репертуар, і ті сценічні твори, які не відповідали ідеологічному контексту держави, були вилучені з обігу або в кращому випадку повернені авторові на доопрацювання [150, с. 56].

Слід зазначити, що реакція генерал-губернаторів на це роз'яснення була неоднозначною. 1883 р., підтримуючи тотальну русифікацію, Київський, Подільський, Волинський генерал-губернатор О. Дрентельн в унісон імперській владі вирішив позбавити себе клопоту з малоросійськими трупами, заборонивши українські вистави на території свого губернаторства майже на десять років (Київщина, Полтавщина, Чернігівщина, Поділля та Волинь) [92, с. 294-295].

Необхідно зазначити і те, що урядові директиви на практиці не завжди виконувались. Це було зумовлено тим, що, по-перше, заборона організації виключно українських труп передбачала утримання подвійного акторського складу (українського й російського) і значних зусиль від самих акторів, які за один вечір мали зіграти декілька ролей; по-друге, необхідність утримувати російську трупу призводила до важкого матеріального становища вітчизняних колективів. Антрепренери вирішували цю проблему таким чином: обмежували російську частину невеликим водевілем або коротенькими сценами, поки з'їжджалася та роз'їжджалася публіка. П. Саксаганський з цього приводу писав: «Звичайно, наказа цього обходили, ставлячи два-три коротеньких водевілі. Найбільше ставилось: «Сон» (ішов 5 хвилин), «Я большая» (20 хвилин), «Не зная броду, не суйся в воду» (20 хвилин)...Починається вистава, – і театр зовсім порожній, а кругом театру, в



буфеті – безліч люду. Чуєш бувало: «Куди ви, Іване Петровичу? Заждіть, у театрі ще «Сон» [26, с. 155].

Звісно, імперський уряд вказав генерал-губернаторам на неприпустимість обходу закону, через що російське театральне мистецтво повністю ігнорувалось. У зв'язку з цим, 22 лютого 1884 р. міністр О. Толстой видав наказ № 880, у якому йшлося про наступне: «У зв'язку з тим, що українофільська партія вибрала театральну сцену для пропаганди своєї діяльності, я зобов'язую всі малоросійські трупи поряд з малоросійськими спектаклями ставити однакову кількість актів російських п'єс» [1, с. 78].

Водночас, цей наказ закріплював циркуляр Головного управління у справах друку від 21 березня 1884 р., розісланий генерал-губернаторам, у якому оголошувалися основні правила постановки театральних вистав, які ще раз наочно демонстрували тотальний державний контроль над українським сценічним мистецтвом. Зокрема, основними положеннями цього документа було: «Відповідно до Закону ч. XIV, було введено нагляд за театральними виставами і видовищами й визначено такі правила: 1) усі п'єси, затвержені Головним управлінням у справах друку та розіслані в алфавітному каталозі, дозволяються до постановки на сцені; 2) усі п'єси, дозволені до постановки, за винятком деяких місць, повинні мати дозвіл драматичної цензури та подані до місцевого відділення поліції; 3) за правильність виконання дозволених до постановки спектаклів, згідно з цензурним оригіналом, відповідає антрепренер. До обов'язків поліції належить контролювати: а) щоб під виглядом п'єс, дозволених до подання, не було п'єс, дозволених з винятками, або не розглянутих чи зовсім заборонених драматичною цензурою; б) в афішах або програмах були назви п'єс, дозволених драматичною цензурою; в) кожна афіша і всі відомості про театральні вистави доставлялися терміново на перевірку в Головне управління у справах друку» [1, с. 84-86].

М. Садовський з приводу цензури театральної діяльності зазначав: «[...] холодний вітер з півночі повсякчас давав нам про себе знати і запевняв

нас, що він нас не спускає зі свого ока і повсякчас піклується про наш добробут. Отак, міністр внутрішніх справ Толстой видав циркуляр, що українська партія вибрала задля пропаганди своїх ідей театр, а через те покласти за обов'язок антрепренерам труп разом з українськими п'єсами ставити російські, «соблюдая равномерность актов», сиріч як поставили драму на п'ять дій українську, став на стільки ж дій і російську, та ще й того самого вечора» [25, с. 12].

У 1884 р. оприлюднено ухвалені Головним управлінням у справах друку списки рекомендованих і заборонених українських театральних п'єс. У результаті аналізу архівних документів можна констатувати, що українську драматургію намагалися замкнути в рамках побутово-етнографічного репертуару. Заборонялися п'єси, які висвітлювали життя та погляди інтелігенції, історичного характеру й перекладні. Суворій регламентації підлягало й друкування афіш українською мовою. Для постановки українських вистав необхідно було пройти всю цензурну вертикаль, отримати дозвіл генерал-губернатора, губернатора та місцевої поліції.

Окрім законодавчих і цензурних заборон на заваді діяльності українських труп поставали й адміністративні утиски. Згідно зі ст. 145 і 146 частини XIV, «Статуту про упередження і припинення злочинів», протягом календарного року заборонялися драматичні й оперні вистави до 113 днів, в основному під час церковних свят [1, с. 98]. Усі ці обмеження, звісно, наклали свій відбиток на план-графік і географію гастрольних подорожей українських музично-драматичних колективів.

Крім цього, тотальній регламентації підлягали й театральні вистави, які здійснювались із благодійницькою метою. 26 липня 1882 р. міністр О. Толстой видав спеціальну постанову, у якій було оголошено основні правила постановки аматорських благодійницьких вистав. Оприлюдненою мотивацією запровадження цього документа було: «Дійшло до відома те, що дуже часто під виглядом публічних благодійницьких вистав з публіки збираються кошти не на той предмет, який офіційно оголошено, а на дії, які

загрожують державному та громадському правопорядку. У зв'язку з цим постановка публічних театральних вистав з благодійницькою метою може бути здійснена тільки з дозволу місцевої поліції і тим антрепренерам, які визнають такі правила: 1) продаж усіх вхідних квитків має відбуватися в заздалегідь вказаних місцях під наглядом уповноваженої місцевою поліцією особи; 2) під наглядом цієї ж рекомендованої особи відбуваються виплати зборів і витрат стосовно влаштування театральних вистав; 3) усі збори від постановки спектаклю надаються уповноваженій особі; 4) квитанція стосовно отримання сум з благодійницьких спектаклів надсилається поштою уповноваженою особою губернаторові як доказ точного виконання його доручення» [1, с. 100-102].

Як висновок, слід зазначити, що вся ця наглядово-каральна система була лише знаряддям влади, що її пильно захищала, жертвуючи при цьому інтересами національними: громадськими, науковими, освітніми, мистецькими. Цензура виступала передусім як гарант державного спокою, а всі ці нормативні документи були покликані проводити державну русифікаторську політику.

Наприкінці XIX – на початку XX ст. в Російській імперії театральні трупи знаходилися під опікою державної інституції – Російської дирекції імператорських театрів, що забезпечувала здійснення імперської русифікаторської політики в театральній галузі. Є. Холодов слушно зауважував: «Російський театр скутий потрійною опікою – царського двору, жандармської цензури і дирекції імператорських театрів» [148, с. 188]. Відтак, Дирекція імператорських театрів здійснювала контроль над роботою 216 професійних театрів, 190 з яких становили провінційні трупи. Для відповідного забезпечення їх діяльності були оголошені «Правила керівництва російсько-драматичними трупами імператорських театрів» (1882 р.; 1904 р.). Цей документ визначав напрям діяльності російських драматичних труп, містив посадові інструкції службовців, посадові оклади,

правила планування репертуару й організації роботи щодо постановки театральних вистав, норми авторських гонорарів тощо.

Як зазначає дослідниця І. Жданова, російські театральні драматичні й оперні трупи перебуваючи на державному утриманні мали непоганий фінансовий стан. Зокрема високу платню мали артисти, які служили безпосередньо при імператорському дворі. Річні штатні посадові оклади 1883 р. були такими: перший режисер російських драматичних труп отримував 3600 крб., помічник режисера – 1500 крб., головний режисер Московської оперної трупи – 6000 крб. Високу платню мали й артисти провідних театрів, співаки придворних капел, хористи – від 600 до 900 крб. на рік. Річний штатний розпис Придворної капели показує, що її керівник отримував 4500 крб., дорослі співаки – від 600 до 900 крб. на рік, малолітні хористи – від 240 до 300 крб. Високу платню мали вчителі співу – 1800 крб., а також їм призначали квартиру. Відповідно до посадових окладів, працівникам імператорських драматичних та оперних труп, залежно від терміну вислуги, нараховували пенсію в розмірі від 300 до 1140 крб. на рік [148, с. 188-189]. Таким чином, музично-драматичні трупи, знаходячись на державному утриманні мали відповідні умови для постановок вистав, високі державні дотації. Однак, вузькі рамки імперської доктрини не дозволяли театру бути мистецькою трибуною для популяризації передового демократичного світогляду, світових і національних духовних цінностей.

Слід зазначити, що етнічні театри в Україні, пропагуючи рідну культуру, духовні традиції, стверджуючи свою етнокультурну ідентичність, офіційного статусу не мали, окрім цього, були скуті імперською цензурою, переслідуваннями та перебували під частковою заборонаю.

П'єси видатних українських драматургів долали надзвичайно складний шлях імперських перепон, щоб постати перед глядачем. Цензура як підвідомчий владний орган була невблаганною та ретельно й прискіпливо виконувала свої зобов'язання. Зміст п'єс міг відображати селянський побут, кохання, але ні в якому разі не торкатися соціальних проблем. Не

дозволялися до постановки драми історичні, етнографічно-побутові, а також ті, що висвітлювали життя інтелігенції, пов'язані з історією України, боротьбою українства за незалежність. Неприпустимим, за цензурою було те, щоб персонажі такі як поміщик, інтелігент, або хтось з представників вищих соціальних верств розмовляли на сцені українською мовою, тільки виключно російською [139, с. 136].

З приводу діяльності цензури М. Заньковецька зазначала: «...бажано полегшення загальних цензурних обмежень і інше ставлення театральної цензури до сценічних творів; коли б турботи цієї цензури зведені були до охорони сцени лише творів, що явно зневажають мораль, то, без сумніву, репертуар став би жвавішим, різнобічнішим...нежиттєвість і шаблонність сучасних сценічних творів, з'являючись, звичайно, наслідком загальних умов, в які поставлені як література, так і громадське життя, залежать в значній мірі і від тих спеціальних умов, якими обставлені дозволи до постановки на сцені драматичних творів» [17, с. 45].

Ретельній цензурі піддавались п'єси видатних вітчизняних драматургів: М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, Л. Старицької-Черняхівської та ін. У своїх творах драматурги через художньо-сценічні образи пропагували демократичні ідеї, підіймали питання національного та соціального гноблення українців. Народний глядач йшов українського театру, до талановитих акторів, які показували реальне життя, порушували актуальні сучасні питання та проблеми. Цензура, вбачаючи у взаємозв'язку українського театру і глядача небезпеку царському режиму робила все можливе, щоб театр не став громадською трибуною та намагалася всіляко удосконалювати засоби ідеологічного впливу [139, с.136–137]. Яскравим прикладом проходження цензурної вертикалі є шлях п'єси І. Карпенка-Карого «Хто винен?» («Безталанна»). У своєму листі І. Карпенко-Карий до М. Садовського зазначав, що в основу цієї п'єси він поклав реалії життя. Зокрема, наприкінці 1884 р. І. Карпенко-Карий надіслав свою п'єсу «Хто винен?» М. Садовському, який 20 січня 1885 р. направив її на розгляд до

цензурного комітету за підписом «Гнат Карий». 21 січня 1885 р. Головне управління у справах друку переадресувало твір на розгляд Цензурного комітету з проханням винести свій вердикт стосовно його відповідності для постановки на театральній сцені [111, с. 214].

14 лютого 1885 р. Головне управління у справах друку повідомило Цензурний комітет про те, що після розгляду дає свій дозвіл на постановку цієї п'єси, але вже наступного дня цензурна установа змінила своє рішення. Після повернення рукопису від цензурних органів І. Карпенко-Карий переробив твір і надіслав його знову на розгляд цензури під назвою «Чарівниця» – і знову цензор Кайзер визнав твір «непридатним» до постановки [82, с. 38].

При зіставленні двох варіантів цієї п'єси можна помітити, що вони мають подібні життєві ситуації, але відрізняються ідейно-художнім обробленням. У першому варіанті життєві події зображені в соціально-побутовому контексті, а в другому – вони показані драматургом у деяких епізодах у соціально-психологічній обробці з досить яскравими елементами мелодраматизму та сентименталізму. Переробляючи твір, І. Карпенко-Карий не мав наміру стерти основний ідейний зміст п'єси, пристосовуючи його до цензурних запитів, а намагався зберегти соціальне звучання драматургічного твору, його викривальний зміст, однак так майстерно, щоб цього не помітили цензурні чиновники. Саме тому автор змінив назву п'єси «Хто винен?», яку цензура визначила як тенденційну, на більш соціально невизначену – «Чарівниця» [82, с. 38-39].

В. Вієвський слушно відзначає, що І. Карпенко-Карий був майстром психологічних образів, досягаючи художності через сатиричність відображення реалій тогочасного життя. Зокрема, з цього приводу дослідник зауважує: «В основі художності його комізму лежить ментальність українського народу, вироблена віками. Рисами цієї ментальності є, насамперед, реальність сприйняття дійсності через тонкий апарат різноманітних почуттів [...] Її бачення в умовах відведеного народу

природою казкового ландшафту, добродієності, витвореної багатствами землі, де жив цей народ: працьовитості, бо земля не давала благ настирної праці, а родючість завжди заохочувала до її вдосконалення...тонкому сприйняттю явищ сприяла зачудована натура народу, формувала високу естетику, тому гумор інтелектуально закосичений, передбачає шану до людини, доброзичливість. Будь-які відхилення від нормального життя людей посилювали гостроту висміювання» [56, с. 89–90].

Гостро сатиричний, викривальний ідейний зміст побачила наглядова установа у сюжетній розробці твору І. Карпенка-Карого і знову наклала на нього заборону. Це чергове повернення рукопису зобов'язало І. Карпенка-Карого переробити сюжет п'єси суттєво та обрати іншу назву твору – «Безталанна». У новій редакції твору драматург поглибив соціально-психологічну характеристику персонажів, яскравіше розкрив барвисту палітру їх внутрішнього світу та почуттів. Зіставлення різних рукописних редакцій цієї п'єси доводить, що остання є найбільш довершеною. Вона була надрукована 1897 р. в Одесі в збірнику творів І. Карпенка-Карого й дотепер посідає провідне місце на вітчизняній сцені [82, с. 39].

Ідентичний шлях нескінченних цензурних перепон долали й твори М. Кропивницького, М. Садовського та ін. М. Заньковецька з цього приводу зазначала: «Виховне значення театру – беззаперечне; таке його значення може тільки зрости при усуненні тих загальних обмежувальних заходів, якими обставлена сцена... Що менше цензурних утисків, що більше будуть приступні сцені всі сторони життя, всі питання, що інтересують в даний час суспільство, що всебічніше можна буде висвітлити їх на сцені, – то більше посиляться виховне значення театру...поліпшений в цьому розумінні театр у провінції, приваблюючи публіку і маючи на неї виховний вплив, тим самим буде сприяти поліпшенню матеріальних умов сценічних діячів» [4, с. 258].

Наприкінці XIX – на початку XX ст. діячі українського національного руху виробили стратегію національного поступу, пріоритетом якої стало відтворення власної державності, широка національна культурна автономія.

Безперервні імперські заборони й утиски призвели до відкритого активного протистояння української інтелігенції, що набуло відображення в організації національних політичних об'єднань: Загальна українська організація (ЗУО) на чолі з В. Антоновичем та О. Конинським, Революційна українська партія (РУП), створена за ініціативою Д. Антоновича, Б. Камінського, Л. Мацієвича, М. Русова та ін. [Грицак, с. 84]. У цей час національний рух одержав яскраве соціополітичне забарвлення та певні організаційні форми, чому значною мірою сприяла діяльність вітчизняних театральних діячів, спрямована на зростання національної самосвідомості та самоідентифікації [105, с. 17].

Таким чином, український театр, духовно стверджуючи національну ідентичність, офіційного статусу в Російській імперії не мав, не перебував на державному забезпеченні, був скутий міцним ланцюгом імперської цензури, переслідуваннями та знаходився під частковою забороною. Однак, всупереч цьому, існуючи в жорстких умовах імперської колонізації культури, українське театральне життя оформилося як самостійне мистецьке явище, феномен національної художньої культури й інституціонально утвердився в полікультурному просторі України свого часу.

## **2.2. Організаційне і кадрове становлення та функціонування театального мистецтва.**

Українська культура, перебуваючи в жорстких напівколоніальних умовах, захищаючись, задіяла свою «імунну систему» – український драматичний театр, який з лібералізацією нормативно-правового режиму, поступово структуруючись, стверджував новий образ вільної України, естетичний ідеал і символи національного визволення.

Незначна лібералізація нормативно-правового, цензурного режиму, хоча і була здійснена під тиском української інтелігенції на державний політичний



істеблішмент, проте не відміняла генеральної лінії імперської влади. Повну заборону українського театру 1876 р. було змінено 1881-го на заборону дозовану. Такі дії владної верхівки, з одного боку, дозволяли обмежено-часткове існування українського театру, а з іншого – альтернативно стимулювали розвиток вітчизняної театральної культури та сприяли інституалізації театральної галузі [146, с. 35].

«Новий етап в українському духовному й культурному житті, що загалом характеризується його рішучим, активним піднесенням, розпочинається з кінцем 90-х рр. XIX ст. Майже синхронно постають значущі явища загального поступу нації, зокрема відбуваються радикальні зрушення у національному самоусвідомленні українства, яскраво і на багатьох ділянках виявляє себе накоплений століттями потенціал культуротворчої енергії, культурозберігаючої, культуроосмислюючої діяльності» [51, с.23].

Наприкінці XIX ст. відбувається поступова структуризація національного театального простору, видатними національними митцями були засновані етнозахисні авторські театральні моделі. Зокрема в останній третині XIX ст. утворивши авторську модель національного театру, видатні театральні митці: М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, М. Заньковецька, І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський – у своїй творчості обстоювали принцип дотримання ідейно-естетичної системи реалізму, органічного взаємозв'язку з глядачем.

Свої думки про скасування цензурних обмежень з української драматургії театральні митці висловлювали в публічних промовах, на сторінках періодики, а також на з'їздах діячів мистецтв. Зокрема, на Першому Всеросійському з'їзді сценічних діячів, що відбувся в Москві 1897 р., обговорювались питання умов діяльності, соціально-правового статусу діячів театального мистецтва.

Українські театральні митці домоглися, щоб питання про стан національного театального мистецтва було винесено на громадське

обговорення окремим пунктом. Про перебіг цієї події вітчизняна критика повідомляла: «Увечері відбулось засідання третьої секції з'їзду. Головуючим був обраний п. Дебрюкс. Обговорювалися питання становища малоросійського театру, і клопотання артистів М. Заньковецької, І. Карпенко-Карого і П. Саксаганського, стосовно того, щоб всі обмеження були зняті. Потім з доповідями виступили І. Карпенко-Карий та М. Садовський. Доповідачі рекомендували міським управлінням розпочати будівництво театрів, які можуть скласти дохідну статтю в господарстві міст, і торкнулися питання фінансового забезпечення артистів а також їх родин на випадок хвороби або старості. Вони пропонували відрахувати 10% благодійного збору з театральних квитків на користь Російського театального товариства для реалізації зазначеної мети. З'їздом було звернуто серйозну увагу і на ставлення агентів суспільства драматичних письменників до антрепренерів, що доволі часто забороняють вистави, не маючи на те жодних підстав. На сумний факт цього роду, що мав місце в Одесі, вказав П. Саксаганський» [1, с.128-130].

Відтак у своїх промовах І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський, М. Заньковецька акцентували увагу учасників з'їзду на створенні сприятливих умов для розвитку українського театру, що мало вплинути і на загальний рівень театального мистецтва [5, с. 258]. Корифеї вітчизняної сцени прагнули до взаємозв'язку з народом, взаємозбагачення мови, фольклору та етнографії.

В своїх доповідях театральні митці наголошували на надмірності цензурних умов встановлених для драматургії, зазначаючи, що сурова регламентація діяльності зобов'язує драматургів прилаштовуватись до її вимог, значно звужує вибір тематики та змушує перебувати шаблонних цензурних компіляцій. З приводу діяльності цензури П. Саксаганський проголошував: «Необхідно цих начальників над артистами, цих пригноблювачів мистецтва поставити в суворі рамки і не дозволяти їм погрожувати 1684 статтею навіть у тому випадку, коли і складу злочину

немає. Потрібно відмінити їх право зупиняти вистави без суду, зразу ж зменшиться їх форс, який служить лише образливим переконанням того, що навіть працюючи в інтересах театру, драматурги, які повинні турбуватися про розквіт театру, створюють утиски акторам через посередництво своїх агентів. Достатньо прикладів нашого жалюгідного положення серед чисельної кількості перепон [...], що є фактом насилля і гальмом на шляху правильного розвитку театральної справи» [26, с. 136–137].

Після тривалої дискусії з'їзд ухвалив наступні рішення: організувати корпорацію театральних діячів, порушити клопотання про заснування при Російському театральному товаристві окремого представництва, яке б здійснювало контроль за діяльністю антрепренерів, режисерів, акторів, розпорядників та ін. Ці висновки з'їзду мали поліпшити соціально-правові умови лише тих театральних представників, які перебували на державному утриманні під опікою імперської влади, і жодним чином не стосувалися діячів етнічних театрів. Отже, хоча курс на подальшу русифікацію тривав, актуальні питання щодо українського театального мистецтва публічно звучали, створюючи громадський резонанс, що усе ж таки впливало на їх поступове вирішення.

Практичні кроки на шляху організаційного формування та розбудови театральної мережі губерній правобережної України реалізовувались досить активно. Безперечним «лідером» у цьому відношенні була Київщина. Перші відомості про театральні виступи в регіоні у сучасному розумінні відносяться до другої третини XVII – початку XVIII ст., коли головним навчальним закладом міста був Київський колегіум, який з 1701 р. отримав статус академії. Тут був шкільний театр, що виступав в будівлі академії, а в літній час на відкритих майданчиках. До другої половини XVIII століття театральне життя міста залишалася майже виключно пов'язаним з Київською академією [136]. Перший київський Міський театр був побудований А. І. Меленським у 1804–1806 рр. на площі, що називалася в той час Кінною (після спорудження театру вона стала зватись Театральною, сучасна назва – Європейська). У 1834

р. був побудований перший у Києві літній театр в Маріїнському парку. Пізніше літні театри відкрилися в парку Шато-де-Фльор (у 1864 р.), в парку «Ермітаж» на Трухановому острові (в 1890-і рр.) і в Купецькому саду (Літній театр Купецького зібрання, 1901 р.). У 1850 р. затверджено проект будівництва нового міського театру на розі вулиць Володимирської та Кадетської. До того часу дерев'яна будівля першого театру почала руйнуватися й у 1851 р. її було знесено [136].

Кам'яний другий Міський театр (архітектор І. В. Штром) відкрився тільки у 1856 р., і п'ять років Київ залишався без постійного театрального будинку. На цей період київські артисти заснували невелике театральне товариство й орендували приватні приміщення – в садибі генеральші Брінк на Хрещатику, в будинку спадкоємців генерала Білогородського на Липках; також як тимчасовий театр використовувалась будівля колишньої етапної в'язниці на Подолі [136]. Таким чином, до останньої чверті ХІХ ст. київський театр не мав власної постійної трупи і був універсальним – в його репертуарі були як п'єси драматичного та комедійного жанру, так і опера, балет, оперета.

В 1878 р. у Києві з'явився другий постійний театр. Підприємець Огюст Бергоньє перетворив на театральне приміщення власний стаціонарний цирк-театр «Альказар», побудований у 1875 р. за проектом В. М. Ніколаєва на розі вулиць Фундуклеївської і Ново-Єлизаветинської. Після цієї реконструкції будівля стала відомою як театр Бергоньє [124, с. 266].

У ХІХ ст. до театрального мистецтва почали активно долучатися і жителі подільських міст. Перший театр на Поділлі був заснований в 1798 р. у Кам'янці-Подільському. Як зазначав Є. Сіцінський, «театр до 1831 р. був польським, після того до 1861 р. змішаним, тобто польським і російським, а з 1861 р. – лише російським. Він був не задовільним, як за приміщенням, так й за силою трупи» [128, с. 191]. Тривалий час театральне приміщення перебувало у жалюгідному стані й лише у 1869–1871 рр. зусиллями міської влади його повністю перебудували за проектом архітектора М. Романовича.

Фінансову підтримку театру надавала й державна скарбниця, щороку перераховуючи на його утримання до 3 тис. крб. [74, с. 210].

Втім, завдяки приватним особам театральні приміщення (переважно все-таки тимчасові або літні) були звичними вже в багатьох провінційних містах трьох правобережних губерній. До прикладу, стаціонарні театральні приміщення були в таких містах і містечках Правобережної України, як: Умані (аж три), Черкасах, Козятині, Гайсині, Могилів-Подільському, Проскурові, Жмеринці, Бершаді, Тульчині, Ковелі, Луцьку, Рівному, Любарі [120, с.442]. В подільських містах театральні та інші сценічні майданчики зводилися зусиллями переважно приватних осіб. Так, у 1892 р. в Проскурові у дерев'яній необладнаній будівлі по вул. Кам'янецькій був відкритий приватний театр С. Шильмана. Театр не мав власної трупі і надавав приміщення заїжджим акторам. З часом стало зрозуміло, що таке приміщення не відповідає театральним вимогам і перешкоджає приїзду в місто на гастролі «зоряних» труп. Тож, заручившись підтримкою міської влади, в 1907 р. С. Шильман звів по вул. Олександрівській нову будівлю театру. Відтак, театральне життя в повітовому Проскурові істотно пожвавішало, оскільки сюди приїздили акторські колективи з Києва, Одеси та інших міст [75, с.237].

Протягом ХІХ ст. театральне життя Поділля багато в чому визначалося спільними для всіх українських теренів рисами. Чи не найхарактернішою з них можна вважати побутування універсальних за своєю функціональністю колективів: різнобічний жанровий репертуар (драматичні вистави, опери, водевілі, балети тощо), мультимовність (спектаклі гралась польською, французькою, російською, українською, німецькою мовами), змішаний склад труп (російсько-українські й російсько-українсько-польські колективи, зокрема, очолювані Іваном Штейном, Александером Ленкавським, Людвіком Млотковським, Петром Рекановським). Вони гастролювали не лише по місцевостях Поділля, але й по Україні загалом і, подекуди, навіть за її межами [48, с. 237].

До репертуару подібних тогочасних театрів входили драматичні п'єси, опери та балети, але явно переважали синтетичні музично-драматичні форми, наприклад, опери-водевілі, опери-балети, комедії з музикою тощо. Щодо жанру опери, слід відзначити, що переважали твори із нескладними музичними номерами, які здебільшого чергувались із розмовними діалогами. Драматичні п'єси були насичені музичними епізодами, найчастіше це були народні пісні, танці й хори, які вставлялися за необхідністю. У операх-водевілях (зокрема, «Казак-стихотворець» Олександра Шаховського і «Катерино» Кавоса, «Москаль-чарівник» Івана Котляревського, «Бой-жінка» Григорія Квітки-Основ'яненки) розмовні діалоги чергувались із піснями, при цьому ці пісні були тісно пов'язані з дією, і в багатьох випадках відігравали значну роль у розкритті драматичних ситуацій та характерів дійових осіб. Ця традиція походить ще з інтермедій вертепів та шкільних драм [139, с. 134-135].

Поряд з публічними театрами у великих містах регіону, зокрема в Кам'янці-Подільському, значну роль в культурному житті Поділля відігравали приватні театральні трупи, які функціонували в маєтках заможних поміщиків. У маєтку Чорний Острів Проскурівського повіту, який належав Константи Пшездзецькому, протягом тривалого часу функціонував оркестр, до 40-х рр. ХІХ ст. очолюваний італійським скрипалем Луїджі Тоніні. Чільне місце в репертуарі колективу належало оперній музиці, ним виконувалися, зокрема, фрагменти творів Франсуа Обера, Вінченцо Белліні, Фердинанда Герольда, Джакомо Мейєрбера і Джоаккіно Россіні. Відомо, що оркестр брав участь в театральних виставах, які відбувались у Подільській губернії (на сцені Кам'янець-Подільського театру тощо). В антрактах театральних вечорів Луїджі Тоніні виступав також як сольний виконавець (слухачам презентувалися, наприклад, віртуозні скрипкові твори Шарля Огюста Берио та Кароля Ліпінського). Приватні інструментальні капели існували також і в інших місцевостях Поділля – Ямполі (у маєтку Прота Потоцького), Меджибожі (у Чарторийських), Ободівці (у Собанських).

Відомим актором, співаком та режисером, який працював, зокрема, на Поділлі був Казімеж Скібінський (1786–1858). У 1846 р. він виступав у театрах Кам'янець-Подільського, Вінниці, Житомиру, Кременця. Наприкінці 40х – початку 50-х років XIX століття К. Скібінський став ініціатором утворення невеликого аматорського театального осередку в с. Біла на Поділлі (Кам'янецький повіт), а також дитячо-юнацького аматорського театального колективу, який складався з Вінницьких гімназистів і пансіонерів і з успіхом давав вистави під час канікул [48, с. 239].

У Кам'янець-Подільському театрі у 1856 р. ним були виконані ролі Едвіна («Відлюдники і поет» А. Фредро), Тифтика («На водах» Е. Скріба). Сучасники відзначали велику комічну обдарованість К. Скібінського, зауважуючи, що найрельєфніше вдавалися характерні образи (Майор у п'єсі «Дами та гусари», Педро у «Прециозі», Наглядач у «Замку Кенильворт», донна Базиліо у «Севільському цирюльнику», Гавелека у «Швейцарській родині»). К. Скібінський власне і сам написав кілька комедій для дітей. Він також займався перекладом п'єс з французької мови польською, працював над словником драматичних артистів і музикантів. І до сьогодні предмет великого зацікавлення становлять мемуари К. Скібінського («Спогади актора 1786–1858»)4, які вважаються одним із важливих джерел до історії польського театру першої половини XIX ст. [84, с. 132].

З наведеного огляду театального життя Поділля XIX ст., стає зрозумілою та особлива роль, яку відіграли в цій галузі поляки. Адже, перші театри на території регіону – у м. Кам'янець-Подільський – були засновані саме ними (А. Змієвський, Я. Н. Камінський). У подальшому це стало поштовхом для появи спочатку мішаних, згодом – власне українських театральних труп.

Публічний театр на Волині, без сумніву, бере свій початок у губерньському місті Житомирі. Саме тут у 1803 р. на вулиці Великій Бердичівській за кошти волинської шляхти була збудована дерев'яна оштукатурена будівля театру з ганком і портиком. Очевидно, датою

відкриття театру слід вважати 30 серпня, коли волинський губернатор, дійсний статський радник Гаврило Степанович Решетов відкрив двері цього закладу на честь святкування іменин імператора Олександра I [73, с. 278].

Спочатку будівлю театру використовували для організації виступів мандрівних акторів, перша ж постійна театральна трупа в Житомирі з'явилась у 1808-му або 1809 р., коли з Тульчина Подільської губернії на Волинь з групою акторів прибув Антоній Жмійовський (чи Змійовський), який у маєтку Станіслава Щесни Потоцького був директором дворового театру [98, с. 273]. З того часу життя А. Жмійовського пов'язане з Житомиром. Засновником театру був «якийсь Лотоцький». Після нього, очевидно, від 1815 р. до 1833-го (чи 1834 р.) постійним театром керував А. Жмійовський [80, с. 27].

До розвитку театального життя в Житомирі долучився і Антоній Шитлер – актор і антрепренер. Його можна назвати засновником невеликої театральної династії. Крім дочки Констанції, яка очолила театральну трупу батька після його смерті, сцені присвятили своє життя інші діти антрепренера – Владислав Шитлер та Емілія (як актриса більш відома за прізвищем чоловіка – Кейль). Можливо, й Антоній Шитлер походив із театральної родини. На багатьох афішах поруч з ім'ям Антонія Шитлера фігурує ім'я Анастасії Шитлер (найчастіше – на анонсах спільних бенефісів, які зазвичай влаштовували для подружніх пар). Проте встановити, у яких родинних стосунках вони перебували, за наявними документами неможливо [80, с. 27-28].

На посаді директора Житомирського театру в 1838 р. Антонія Шитлера змінив Северин Малиновський, який до цього грав на сценах Кам'янця-Подільського і Житомира у складі антрепризи А. Жмійовського [62, с. 105]. У волинських повітових містах активно гастролювала антреприза С. Малиновського. Актори під його керівництвом часто приїжджали до Дубна під час січневого ярмарку, відомого як Богоявленський, Василівський, Хрещенський. Місто приваблювало їх наявністю вишуканої публіки, яку



створювали приїжджі на торги волинські магнати та середньо-заможна шляхта. Крім того, воно було багатолюдним: на початку 1840-х рр. у ньому налічувалося 9,5 тис. мешканців [119, с. 44].

Загалом, у 50–60-х рр. пересувні акторські колективи не раз гастролювали в Рівному, Луцьку, Володимирі-Волинському, Бердичеві та інших містах регіону. Окремі театральні колективи навідувалися й до багатолюдних містечок. Наприклад, увесь січень 1840 р. грала свої спектаклі група І. Родкевича в Радзивиліві – значному торговому центрі, де розміщувалася головна на російсько-австрійському кордоні митниця [119, с.47]. Тут, зокрема, були поставлені «в домі Іцка Голденфельда» «Домашні незгоди» А. Коцебу й водевіль «Солдат-чародій» («Москаль-чародій») І. Котляревського. У лютому ці ж актори переїхали до Любара й серед інших музично-драматичних творів зіграли «Наталку Полтавку» І. Котляревського [80, с. 31].

Таким чином, в окреслений період мешканці повітових міст та найбільших містечок Правобережжя мали змогу долучитися й до професійного театального та музичного мистецтва і ж аматорського, оскільки гастролі більш і менш відомих колективів, співаків і музикантів стали звичними в провінційному культурному середовищі. Водночас аматорські творчі атракції й далі мали успіх, що свідчило про потребу шанувальників мистецтв у чуттєво-емоційних переживаннях.

### **2.3. Матеріальна база та фінансові аспекти сценічного господарства краю.**

Український театр другої половини XIX – початку XX ст. являв собою культуротворчий інститут, який був важливим чинником національної самоідентифікації, збереження української культурної традиції, духовних

орієнтирів української нації. Цілісний системний аналіз особливостей музично-драматичного театру як культуротворчого феномену того часу передбачає дослідження видів і форм його організаційно-творчої та фінансово-господарської діяльності.

Вітчизняні та зарубіжні вчені зазначають, що в аналізований період на теренах колишніх Російської та Австро-Угорської імперій були засновані культурно-освітні товариства на пайових засадах. Ці національні осередки являли собою відкрите демократичне об'єднання осіб на правах членства з метою здійснення спільних ідеологічних і культурно-освітніх завдань. Функціонування цих культурно-освітніх осередків базувалося на принципах самоврядування, взаємодопомоги та рівності прав усіх його учасників стосовно управління організацією. Водночас організаційно-економічний механізм внутрішнього управління базувався на пайовому грошовому капіталі, який формувався із паїв членів організації, благодійницьких або позичених товариству коштів а також власних відрахувань пайовиків. Отже, ці національні культурно-освітні товариства були фінансово незалежними від держави й діяли за кошти своїх учасників і лише в їхніх інтересах [158, с.178].

Відповідно до статуту культурно-освітнього товариства, спочатку вносили вступний пай, а потім робили основний внесок у вигляді цілком оплачених паїв або поетапних часткових грошових внесків. Зміни в розмірі пайових внесків відбувались лише за рішенням загальних організаційних зборів у тому випадку, коли більша частина його учасників мала повні паї. При виході зі складу товариства пайова частина поверталась до власника тільки через три місяці після затвердження загальними зборами фінансового річного звіту, у якому зазначався вихід пайової особи із лав організації. Необхідно зазначити, що в умовах тотальних цензурних заборон, напівлегального державного статусу українського музично-драматичного театру саме пайова організаційно-економічна модель була найбільш дієвою, ефективною й такою, що змогла забезпечити його утвердження,

функціонування, сталий розвиток і процвітання. У 1882 р. фундатор першої української трупи М. Кропивницький запроваджує нову систему організації творчої праці, а саме товариство на паях. І. Мар'яненко зазначає: «Вступивши в колектив, усі працювали як товариство на паях, за марочною системою. При цьому пайовиками були не всі акторів, а лише 10–15 найвидатніших» [101, с. 79]. Відтак, до його складу увійшли як найвидатніші актори театру, а також інші зацікавлені особи, які внесли до пайового фонду власні кошти.

Як зазначає О. Цимбаньова, значний вклад в організацію театральної справи зробив М. Старицький. Він розпродав усю свою спадщину (землі, цукровий завод) і весь грошовий капітал (понад 60 тис. крб.) вклав у пайовий фонд артистичного товариства [144, с. 86].

Актори-пайовики мали спільний грошовий фонд, що надало Товариству певної фінансової незалежності, можливості утримувати власну бібліотеку, гардероб (чоловічі костюми, у жіночого складу були власні), вирішувати питання по устаткуванню сцени. На раді членів товариства вирішувались питання добору репертуару, маршруту гастрольних подорожей, набору та звільнення акторів, питання трудової дисципліни й ін. [139, с. 201]. П. Саксаганський з цього приводу зазначав: «Це буде перехід до кращої, але більш справедливої моделі, котра забезпечить економічне заснування трупи, і, по-друге, порядок, дисципліна, влада членів-фундаторів, особливо режисера, на перших порах повинні залишитися такими ж, якими вони існують до цього часу. Немає рації [...] дозволити всім управляти справою [...] Ми впевнені, що всі зможуть оцінити належно наші прагнення зробити покращення економічного становища, оскільки ми, маючи фірму, визнання, кредит довір'я суспільства, маючи костюми, декорації, бібліотеку, віддали все це для загального безкоштовного користування на перших порах, заради зміцнення й забезпечення самої справи» [26, с. 47].

У контексті аналізу мікроструктурних, внутрішніх адміністративно-господарчих зв'язків слід відзначити, що за прикладом М. Кропивницького в

організації фінансово-господарської діяльності театральних установ застосовував комплексний фаховий підхід і розглядав фінансову стратегію Товариства як пріоритетний напрям збереження незалежності від імперської доктрини. Отже, наприкінці XIX ст. процес конституювання українського драматичного театру в умовах Російської імперії вимагав передусім запровадження чіткої організаційної структури. М. Кропивницький розглядав організаційну структуру управління українським театром як сукупність адміністративних, лінійно-функціональних зв'язків, за яких вищі ступені цілеспрямовано впливали на нижчі, ієрархічно підлеглі, що, в свою чергу відображалось у формах управління ним. Відтак, організаційна структура управління українськими труппами мала такий вигляд: вища ланка організаційного управління: керівник, адміністратор, режисер; середня ланка організаційно-творчого управління: помічник режисера, диригент, балетмейстер, декоратор; середня ланка фінансово-господарського управління: бухгалтер, касир; завершальна ланка управління – робітники сцени, які здійснюють керівництво матеріально-технічною базою: кравці, що опікуються пошивними, бутафорськими роботами, перукар, суфлер та ін. [139, с. 202].

Як зазначає І. Мар'яненко, адміністрація театру встановила посадові оклади акторському складу труппи за розрядами з кожного амплу окремо: вищий, перший, другий і третій, а саме: «...така градація: 1 марка, 1/4, 1/3, 2, 2/1. М. Л. Кропивницький, як керівник, актор та режисер одержував 3 – 3/1 марки. Решта колективу – актори, оркестр, хор, декоратор, суфлер, помічник режисера, реквізитор, танцюристи, адміністратор, машиніст сцени – діставали від товариства платню за умовою» [101, с. 79]. О. Сокирко зауважує на тому, що адміністрація театру встановила посадові оклади акторському складу труппи за розрядами з кожного амплу окремо: вищий, перший, другий і третій. Якщо річний прибуток театру з пайовою моделлю організації фінансово-господарської діяльності становив приблизно 3 000 крб., то з переходом на нову організаційну модель під мудрим

адміністративним керівництвом М. Старицького прибуток від діяльності театру суттєво зріс. У його нотатнику зазначається: «Чоловічий склад акторів персонально – 16 осіб, жіночий – 16 осіб, з визначенням їхньої місячної платні. З них, наприклад, М. Кропивницький – 800 крб., І. Карий – 400 крб., М. Садовський – 400, Журін – 325, П. Саксаганський – 200, чоловічий склад разом – 3 675 крб. Із жіночого складу: М. Заньковецька – 500 крб., М. Барілотті – 275, Г. Затиркевич – 200, жіночий склад разом – 2 705 крб.; хор – 30 осіб з хормейстером – 1 160; оркестр – 25 осіб з капельмейстером – 1 930, адміністративно-допоміжний склад – 11 осіб, 540 крб., а всього на місяць – 10 010 крб. Отже, бюджет першої професійної української трупи на території Центральної і Східної України становив 10 010. Театр на місяць – 500. Вечорових витрат – 2 800. Опалення театру – 200. Декорації на місяць – 300 крб., костюми – 200, непередбачених витрат – 300. Разом на місяць – 14 300» [129, с. 81].

В аналізованому контексті, провідними формами організаційно-творчої діяльності театру були поточний і перспективний плани розвитку а також облікова, контрольна-звітна документація. Зокрема, поточними та перспективними планами творчої праці художньо-артистичного персоналу театру передбачалась: організація творчого процесу щодо показу репертуару як на стаціонарі, так і в період гастрольних подорожей, репертуарний реєстр вистав, графіки постановки, замовлення у фізичних осіб предметів художнього оформлення, театральних декорацій, меблів, реквізиту, костюмів, встановлення цін на квитки, виготовлення рекламної продукції (афіш, буклетів), а також методи поліпшення матеріально-технічної бази, створення сприятливих матеріальних умов для розв'язання соціальних проблем працівників театру [129, с. 46–47]. О. Цимбаньова зазначає, що керівник української трупи робив записи прибутків та витрат після кожної вистави. Зокрема, щодо фінансової діяльності трупи у вересні 1883 р. дослідниця зазначає, що із загального підрахунку, зробленого самим Старицьким, видно, що за вересень прибуток становив 8555 крб. 55 коп., а

витрати – 8119 крб. 05 коп. У наявності залишалося в нього 436 крб. 50 коп. У жовтні при збільшенні прибутку до 14 949 крб. 50 коп. сума залишку була ще меншою – 181 крб. 15 коп.» [144, с. 89]. У цих нотатках також міститься характер самих витрат: заробітна плата особовому складу трупи, кошти, виділені на фарбу, «полотно», друк афіш, публікацій у періодиці, розходи на придбання декорацій, сплату електропостачання, опалення, транспортних послуг тощо [144, с. 89–90]. У зв'язку із цим, М. Старицький наголошував на тому, що саме ведення облікової, контрольно-звітної документації сприятиме успішному фінансово-господарському функціонуванню театру. Для цього до штату працівників трупи було залучено обліковця, який фіксував і визначав усі аспекти діяльності колективу.

Під контролем обліковця перебувала й уся господарська частина театру: майно, рухоме і нерухоме, а також весь його кошторис. З метою поліпшення матеріально-технічної бази театру така людина контролювала й фіксувала витрати, слідкувала за цільовим призначенням матеріалів. Усю документацію вона представляла на розгляд художньої ради артистичного товариства, а також сама систематично звітувала про фінансово-господарський стан театру. Після перевірки та затвердження художньою радою фінансового звіту кошти, отримані від діяльності театру, обліковець вносив у пайовий фонд. До того ж, щомісяця він складав перелік накопичених платіжок, подавав їх на розгляд директора, який підписував чек на отримання необхідних коштів у банку [152, с. 135]. Разом з тим, передбаченої кошторисом заробітної плати, відповідно до посади, адміністрація запровадила виплату авансу, так званих «харчових», у розмірі від 15 крб. і вище. Ці кошти нараховували по завершенні чергового театального сезону [152, с. 135]. Успішна організація театральної справи приносила колективу сталі прибутки, що надавало можливість: утримувати буфет, орендувати умебльовані кімнати для сімей провідних театральних акторів, сплачуватимедичні послуги, брати участь у благодійницькій діяльності тощо. Водночас фінансовий прибуток товариства дозволив ввести

до штату працівників театру посади бібліотекара, костюмера та контролера. Започаткована пайова організаційна модель театру з успіхом використовувалася і в організаційній діяльності інших українських труп. Яскравим прикладом цього є організаційний устрій «Товариства І. Карпенка-Карого та П. Саксаганського». Р. Коломієць зазначає з цього приводу: «...маючи змогу осмислити організаційний досвід М. Кропивницького, І. Карпенко-Карий дійшов висновку про необхідність створити товариство на паях....дбайливо підібравши й виховавши трупу в плані поставлених ідейно-естетичних завдань, керівники Товариства приступили до колективної праці» [86, с. 45]. До організаційної структури трупи увійшли: керівник, режисер, акторський склад, хор, оркестр, танцівники, вокалісти, технічний персонал [85, с. 33]. Адміністративно були задекларовані обов'язки кожного із членів товариства. Зокрема при вступі до складу музично-драматичної трупи з актором укладався контракт, у якому відображався його сутнісний зміст, а саме: «§1. Я [...] зобов'язуюсь служити в товаристві, що складається під управлінням [...] і режисерством [...] і грати всі ролі, які призначені мені режисером, не відмовляючись від ролей як другорядних, так і ролей непрямого мого амплуа, якщо постановка п'єси того потребує. § 2. При зміні вистави, за умов раптової хвороби одного з товаришів, не маю права відмовлятися від прийняття призначеної режисером ролі. § 3. Увесь міський гардероб повинен бути в артиста свій, а так само і дрібні приналежності костюмів, як то: рукавички, панчохи, черевики та ін. Жіночі костюми повинні бути в артистки всі свої, крім чоловічих перевдягань. [...] § 5. Артист не має права брати участь у театральних виставах, які дають у клубах та інших театрах, окрім як з благодійницькою метою, у концертах, аматорських спектаклях і тому подібних заходах, без письмового дозволу режисера трупи. § 6. Зі свого боку адміністрація трупи, при сумлінному виконанні обов'язків служби та всіх пунктів, указаних у контракті, зобов'язується виплачувати заробітну плату за [...] крб. в місяць, виконуючи розрахунок після завершення кожної половини поточного місяця» [85, с. 96].

Слід зазначити, що до спорудження народних будинків, де одне з провідних місць посідали театральні трупи, залучалися кошти з місцевих бюджетів і земств. Саме так було у Вінниці та містечку Печери Подільської губернії, де споруджували невеликі театральні приміщення. Поява сотень приміщень \*найчастіше чайних), пристосованих аматорами для потреб сцени, сприяла розвиткові драматичної самодіяльності. Типовою ілюстрацією для характеристики сценічної самодіяльності на базі «чайної» є творчий шлях драматичного гуртка однієї з робітничих околиць Києва – Деміївки [102, с.266, 268].

Підсумовуючи зазначимо, що добре організована система фінансово-господарської діяльності сприяла успішному становленню, соціокультурному утвердженню й процвітанню театру й надалі ефективно впроваджувалася в діяльності музично-драматичних труп А. Дорошенка, І. Івася-Мороза, П. Карпенка, Ю. Касиненка, Т. Чернишова та ін.

Аналіз посадових інструкцій, щорічних звітів музично-драматичних труп А. Дорошенка, Ю. Касиненка, П. Карпенка, І. Скобринського, П. Чернишова, показує, що до кваліфікаційних обов'язків керівника музично-драматичного колективу, який відповідав за ефективність упровадження організаційно-творчих, фінансово-господарських форм і методів управління театальною діяльністю входило: керівництво організаційно-творчою, фінансово-господарською діяльністю театального колективу; укладання контрактів з художньо-артистичним персоналом театру, забезпечення раціонального добору кадрів; затвердження акторського складу труп; затвердження правил внутрішнього розпорядку; затвердження поточних та перспективних планів творчої праці художньо-артистичного персоналу театру; встановлення цін на квитки, рекламну продукцію (анонс, афіші); укладання угод з авторами на написання нових драматургічних творів для формування репертуару музично-драматичного театру та ін. [156, с. 83].

З метою залучення якомога більшої кількості глядачів до українського театального мистецтва та зміцнення матеріальної бази театру М.



Кропивницьким та М. Старицьким було запроваджено в театральну практику наступні форми організаційно-творчої діяльності: комплексні синтезовані концертно-театральні програми, комбіновані театралізовані програми як для дорослих та юних глядачів, бенефіси акторів, тематичні вечори; організація та проведення заходів художньо-творчого характеру, які пропагують національну культурну спадщину, українське театральне мистецтво: проведення літературних бесід, художніх читань, благодійницьких вистав тощо. Також, для залучення глядача до українського театру було запроваджено створення рекламної продукції: анонсів, афіш; системи абонементних карток.

Зокрема, з метою пропагування театральної діяльності митці започаткували новий вид реклами – анонс – попереднє публічне повідомлення про виставу, концерт тощо [126, с. 7]. Це був досить ефективний засіб: анонси майбутніх театральних заходів розміщували на шпальтах тогочасної періодики, завдяки чому глядач дізнавався про репертуар театру, його акторський склад і міг заздалегідь визначитися з вибором п'єси.

Детальну інформацію про перебіг театального сезону містили афіші – оголошення, переважно друковані, про спектакль [126, с. 13]. На їх шпальтах було зазначено: акторський склад, прізвища драматургів і композиторів, відомості про капельмейстерів, балетмейстерів, декораторів, співаків та артистів балету. Нерідко траплявся детальний опис самого спектаклю, постановочних ефектів, декораційного та музичного оформлення запропонованої вистави. Окрім цього, в афішах вказувався порядок придбання квитків та їх вартість, надавалась інформація про підписку на театральні абонементи, а також анонсувалися нові нотні видання, книги, пропонувався прокат костюмів для маскарадів, навіть зазначалися правила поведінки під час театральних вистав. Запровадження абонементної картоквої системи сприяло ефективному залученню глядача до театального мистецтва. Зокрема, воно надавало змоги глядачеві планувати наперед свій

вільний час, а також за меншу вартість придбати абонемент. З метою пропагування української культурної спадщини, зокрема національного театрального мистецтва, адміністрацією театру було запроваджено такі форми сценічної діяльності як: бенефіси акторів, тематичні вечори на основній сцені, літературні бесіди, художні читання, благодійницькі вистави, звіти українських музично-драматичних колективів в офіційній пресі. Зокрема, бенефіси провідних акторів української сцени планували заздалегідь, у середньому – чотири на сезон. Бенефіс виконував організаційно-творчу функцію та водночас був самостійним елементом системи оплати праці актора-бенефіціанта (за винятком витрат на постановку вистави).

### **Висновок до розділу**

Отже, на основі аналізу діяльності українського драматичного театру можна стверджувати, що саме комплексність його організаційно-творчих видів і форм, як традиційних, так і інноваційних, сприяла встановленню чіткої організаційної, фінансово-господарської структури, зміцненню матеріальної бази, налагодженню ефективної взаємодії між усіма театральними службами та засвідчила його інституціональне становлення як національного культуротворчого інституту в системі соціокультурних зв'язків.

## РОЗДІЛ 3

### РОЗВИТОК ТА ДІЯЛЬНОСТІ ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ У КРАЇ

#### 3.1. Основні і тенденції розвитку сценічного мистецтва.

Наприкінці ХІХ ст. – на початку ХХ ст. становлення та розвиток української художньої культури та її складової української театральної культури супроводжувався значним духовно-культурним піднесенням, зумовленим поширенням національно-культурного руху. З цього приводу Д. Антонович влучно зазначав: «Український театр в російській Україні був єдиним місцем, де прилюдно могло звучати українське слово. Тому українці так міцно трималися українського театру, і можна сказати з повним правом, що українське театральне мистецтво було найулюбленішою галуззю українського мистецтва в часи лихоліття українського народу» [45, с. 182].

Більш жваво процес функціонування раніше створених та заснування нових театральних осередків відбувався на Київщині. З кінця 1880-х рр. в Міському театрі і театрі Бергоньє регулярно відбувалися гастролі російських драматичних колективів. Керівником однієї з таких труп М. М. Соловцовим (Федоровим) в 1891 р. засновано Київське драматичне товариство, яке у 1893 р. отримало назву «Драматичний театр «Соловцов»». Це був перший київський постійний драматичний колектив. Після пожежі, що знищила у 1896 р. Міський театр, Соловцов організував будівництво власного театального будинку (за проектом Г. П. Шлейфера і Е. П. Брадтмана, 1898 р.) [118]. У 1894–1905 рр. сцена «Соловцова» щорічно надавалася для виступів українських театрів М. Л. Кропивницького, М. К. Садовського і П. К. Саксаганського, Д. А. Гайдамаки, О. Л. Суходольського, О. П. Ратмирової [123, с. 47-63].

У 1902 р. в Києві були відкриті Лук'янівський і Троїцький народні будинки із залами для глядачів відповідно на 550 і 1000 осіб відповідно, які

здавалися в оренду театральним антрепренерам. У Троїцькому народному будинку в 1902–1907-х рр. виступала оперна трупа М. М. Бородая, в 1905–1910-х рр. зал орендувала антреприза І. Е. Дуван-Торцова. З Троїцьким народним домом пов'язаний важливий етап у розвитку української театральної культури. Троїцький народний будинок орендував у 1907 р. М. Садовський, де розташовувалося товариство грамотності (нині це приміщення Київського національного академічного театру оперети) і заснував перший український стаціонарний музично-драматичний театр [44, с.376]. Вже наступного, 1908 р., на його базі було організоване урочисте відзначення 25-річчя сценічної діяльності відомої актриси М. Заньковецької.

Маючи в розпорядженні стаціонарний театр, М. Садовський вперше сформував постійну трупу із 50 осіб. В її складі стали працювати: чоловічий склад – І. Мар'яненко, І. Загорський, С. Паньківський, І. Коваленко, М. Вільшанський; жіночий склад – артистки М. Заньковецька, Л. Ліницька, Г. Борисоглібська, М. Малиш-Федорець, О. Петляш, М. Литвиненко та інші. В організації театру значну участь брала велика акторка М. Заньковецька. Спільно з нею М. Садовський вирішував всі важливі питання репертуару, підготовки до сезону, загальні ідейні лінії театру. Проте вона працювала в театрі лише перші два роки. Після неї виконувати нею стала виконувати Л. Ліницька [113].

Корифеї, які працювали в театрі від часу його заснування, – визначні постаті не лише в театральній, а й у громадсько-політичній сфері, які працювали в ім'я становлення української національної свідомості – Марія Заньковецька, Марко Кропивницький Панас Саксаганський, Микола Садовський, та інші. Саме в Київській опереті свого часу відбулася прем'єра вистави «Наталка Полтавка» видатного українського композитора Миколи Лисенка. Завдяки новаторству керівника та вмілому використанню переваг постійної сцени і політичної ситуації, цей театр зміг у своїй діяльності втілити прогресивні ідеї сценічного мистецтва [77].

Характерно, що в репертуарі театру Садовського чільне місце посіли музично-драматичні твори як відомих українських, так і зарубіжних митців. На його сцені стали дуже популярними такі національні опери, як «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського і «Наталка Полтавка» М. Лисенка, постановки багатьох інших музично-драматичних творів («Чорноморці», «Утоплениця», «Різдвяна ніч», «Енеїда» Лисенка, «Катерина» М. Аркаса, «Роксолана» М. Січинського, «Галька» С. Монюшка, «Продана наречена» Б. Сметани, «Сільська честь» П. Масканьї). Тут слід наголосити, що театр Садовського від самого початку не лише жанрово урізноманітнював свій репертуар, але й розвивав кращі національні особливості українського театру, в якому органічно поєднувались драматичне і музично-вокальне мистецтво.

Музична культура оперних постановок у театрі М. Садовського сягала високого рівня. З великим успіхом виконували сольні партії в оперних виставах М. Литвиненко, О. Петрова, М. Садовський, О. Петляш та інші співаки. Завдяки творчим зв'язкам з видатним українським композитором М. В. Лисенком театр Садовського першим здійснив постановки багатьох його опер. Визначною подією у культурному житті України стала постановка в 1911 р. опери Лисенка «Енеїда» (на лібретто Садовського), яка в завуальованій сатиричній формі фактично засуджувала самодержавний лад Російської імперії.

За даними адресного довідника за 1907 р., в Києві на той момент існувало сім постійних театральних сцен – театри Соловцова, Бергоньє, оперний, два народних будинки, театр у Контрактовому будинку і «Малий театр» О. М. Крамського. «Малий театр» не мав власної трупи, його сцена надавалася різним колективам і сольним виконавцям. Тут виступали українські колективи – Д. А. Гайдамаки (1906–1907), єврейські – М. Л. Генфера (1907, 1908), польські – В. Яршевської, варшавський театр «Новини» («Nowości»), «Малий театр» М. Гавалевича, оперети Ю. Мишковського й С. Богуцького та інші. Ставилися спектаклі різних жанрів –

драматичні, опера, оперета, а також відбувалися циркові виступи, чемпіонати борців, лекції, благодійні заходи. У 1910 році театр Крамського перетворений на кабаре «Сатирикон»[125, с. 210-225].

Невиразна двоповерхова провінційна архітектура Міського театру не викликала теплих почуттів у киян, тому коли споруда згоріла вщент у 1896 р., міська влада оголосила спеціальний міжнародний конкурс на спорудження нового Міського театру. У конкурсі взяли участь чимало відомих європейських та російських відомих зодчих, серед яких друге місце посів проєкт німецького архітектора з Берліну, третє – зодчий з Мілану, четверте – шведський архітектор зі Стокгольма, а п'яте – француз. Переможцем конкурсу був визнаний оригінальний проєкт під назвою «Саргіссіо» видатного зодчого з Петербурга – Віктора Шрьотера, який мав великий досвід у будівництві музичних театрів. До речі, він же є автором Грузинського театру опери та балету імені Захарія Паліашвілі. Проєкт будівлі сучасної Національної опери України став лебединою піснею зодчого, який відійшов у вічність у квітні 1901 р., не доживши пів року до відкриття свого останнього творіння. У зв'язку з погіршенням стану здоров'я, В. Шрьотер не був присутнім під час будівництва театру, надіславши до Києва понад 300 креслень. Над зведенням споруди театру, яке розпочалося у 1897 р., працювали провідні київські тогочасні майстри під керівництвом архітектора В. Ніколаєва [109].

16 вересня 1901 р. у Києві відкрили новий міський театр. І вже незабаром Київ стали називати третьою оперною столицею імперії (після Одеси і Петербургу). На його сцені виступали десятки світових вокальних знаменитостей [149]. За місяць до відкриття театру київські газети рясніли оголошеннями: «Відкриття нового міського театру відбудеться постановкою опери Глінки «Життя за царя». Перед початком вистави хором із 60-ти виконавців спільно з оркестром із 58-ми музикантів буде виконано урочисту кантату «Київ». До вистави виготовлені декорації роботи художників

Імператорського, Берлінського та Одеського театрів. Перуки і зачіски з перукарні Прокоповича. Бутафорія і костюми власної майстерні» [18].

Паралельно з бравурними оголошеннями газети подавали і статті критиків щодо новобудови: «Глядачева зала нового театру цілком комфортна, – писав часопис «Кієвлянин», – але більшість лож надмірно вузькі і незручні. Загалом зала має 11 виходів, але, панове, їх неможливо знайти! І ще запитання – на побудову театру витрачено 860 тис. крб., це на 360 тисяч більше, ніж планували, чому киян дотепер не повідомили про причини таких шалених перевитрат?» [18].

Газета «Київське слово», повідомляючи про склад трупі писала: «Особливих імен серед виконавців немає, зате голос мають усі. Головний режисер – Гельрот – повідомив, що у постановці опер не будуть дотримуватися старих традицій, а керуватимуться новими європейськими даними» [18].

І найбільш піднесені статті на тему нового театру преса друкувала у день відкриття: «Урочистий молебінь з нагоди відкриття театру провів протоієрей Корсаковський. По тому всю будову окропили святою водою, а хор виконав духовну кантату. Після чого публіка одностайно визнала: акустика в театрі добра. Далі найбільш почесних гостей запросили на сцену, де їм запропонували шампанське з десертом. Під час дійства з присутніх було зроблено два фотографічних знімки» [149].

Новий театр, збудований у стилі неоренесансу не одразу сподобався киянам, які постійно порівнювали його з розкішним Оперним театром в Одесі, не на користь столичного. Театр мав системи парового опалення, кондиціонування повітря, посилену протипожежну безпеку та прекрасне сценічне обладнання. Про чудову акустику зали у захваті розповідали і глядачі, і артисти. Сцена Київського театру вважалася найбільшою у тогочасній Російській Імперії. Вона мала ширину 34,3 м., глибину 17,2 м., а висоту 22,7 м. Глядацька зала розрахована на 1650 місць, однак внаслідок

розширення оркестрової ями та ліквідації незручних місць, зала театру вміщає нині 1300 глядачів [109].

У репертуарі нового театру вже у 1901 р. було 27 опер [118]. Проте, за свою історію будівля театру бачила не лише гучні овації на численних прем'єрах та тріумфи видатних корифеїв театрального мистецтва, але і трагічні події. Наприклад, гучне вбивство у вересні 1911 р. Прем'єр-міністра Російської імперії П. Столипіна студентом Дмитром Богровим, який під час антракту вистави «Казка про Царя Салтана» підбіжить до оркестрової ями та двічі вистрелить з револьвера у політика на очах у Імператорської родини та їх найближчого оточення [109].

У 1880-х рр. існував театр у Балті. Його виникнення та діяльність була пов'язана з Балтським Троїцьким ярмарком. Як зазначалось у рапорті повітового військового начальника від 1883 р.: «У Балті є театр, якій діє лише влітку, під час ярмарки, коли з'являються заїжджі акторські трупи. Розміщується театр у приватній дерев'яній будівлі» [74, с. 211]. У 90-х рр. ХІХ ст. відомостей про театр у Балті не зустрічаємо .

Театри в інших містах стали виникати наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Зводилися театральні та інші сценічні майданчики в містах Поділля переважно приватними особами. Так, у 1892 р. в Проскурові в дерев'яній необладнаній будівлі по вул. Кам'янецькій був відкритий приватний театр М. Шильмана. Театр не мав власної трупи та надавав приміщення заїжджим акторам. З часом стало зрозуміло, що таке приміщення не відповідає театральним вимогам і перешкоджає приїзду в Проскурів на гастролі «зоряних» труп. Заручившись підтримкою міської влади, у 1907 р. М. Шильман зводить по вул. Олександрівській нову будівлю театру, який від того часу все частіше стали називати міським [23, с.12]. Поруч, у театральному дворі, був збудований невеличкий готель для приїжджих акторів та затишний театральний ресторанчик. З того часу театральна споруда у центрі стала культурним серцем міста, де вирувало мистецьке



життя, бо свої вистави тут грали найкращі акторські колективи з Києва, Одеси, Петербургу [135].

Серед усіх театральних споруд на Поділлі найкращою – був зведений коштом міської скарбниці [120, с.442] Вінницький міський театр. Чисельність містян невпинно зростала. Так, у 1910 р. кількість мешканців перевищила 50 тис. осіб. Місто поступово набувало економічних та культурних функцій губерньського центру, однак його адміністративний рівень залишався незмінним – повітове місто. Лише цей факт став на заваді до побудови камерного театру у м. Вінниці, адже за законами Російської імперії, повітовим містам заборонялось будувати подібні театри. Саме тому будівля нинішнього музично-драматичного театру ім. М. К. Садовського проектувалась головним архітектором Г. Г. Артиновим, як будівля Вінницької міської управи із залом для глядачів та сценою. Даний факт пояснює нетипове розміщення театру на генплані міста, адже входи і виходи з театру, як правило, повинні бути орієнтовані на центральну вулицю і знаходитись на відстані від червоної лінії забудови на протилежному боці цієї вулиці не менше ніж на 20 м. 20 лютого 1910 р. проект камерного театру, складений головним архітектором Г. Г. Артиновим, був переглянутий за проханням деяких гласних міської думи та міського голови М. Оводова з ціллю виділити більшу площу для театральних приміщень. Новий проект будівлі, який більше відповідає театральній установі, був схвалений будівельним відділом Подільського губерньського управління [134, с. 135] та міською думою [93, с.84].

Перша будівля театру м. Вінниці мала два поверхи з цоколем висотою 0,3 сажні з гранітного каменю та була облицьована білою силікатною цеглою. Г. Г. Артинов приділяв значну увагу внутрішньому оздобленню будівлі. Так у пояснювальній записці до проекту він зазначав, що парадні сходи мали сходинокки зі шліфованого чорного граніту з Могилівського кар'єру, а перила були вилиті з чавуну та мали дубові поручні, оздоблені орнаментом з елементами геральдики Міської Управи [134, с. 136].

Підрядчиками, за ухвали Міської Управи від 31 жовтня 1909 р., стали місцеві купці Х. Зискінд, М. Неєр, Ш. Немировський. Оздоблення інтер'єру виконував скульптор Г. Гисерман. Виготовленням декорацій зайнялося одеське ательє М. Басовського, який брав участь в оформленні Олександрійського Імператорського Театру. Меблі поставив магазин Г. Зайденверга, технічне і електротехнічне оснащення – контора І. Ройзенбурта. Будівля була побудована і оздоблена всього за 11 місяців [59, с. 39].

Загальна вартість будівлі склала 160 тис. крб., суттєва сума для бюджету повітового міста, з яких 140 тисяч дала міська управа, а ще 20 тисяч – комітет опікування та товариство тверезості Вінниці. Також значну фінансову допомогу надали меценати, які були новаторами та патріотами міста, зокрема граф Д.Ф. Гейден. Будівля являла собою модернову композицію із застосуванням елементів Ренесансу [58]. Літературно-художній довідник «Вся Вінниця» в 1910 р. так описував новий театр: «Електричне освітлення, розкішні декорації, всілякі пристосування і світлові ефекти. Окреме фойє, два буфети, вестибюль, каса, контора. Три завіси: розсувна (суконна), з клапаном і рекламна. Десять окремих убиралень (гримерних – ред.) для артистів з дзеркалами і умивальниками. Театр вміщає до 1000 місць» [3, с. 64].

Функціонування Вінницького театру тісно пов'язане з ім'ям Т. Леонтовської (це сценічний образ княгині Ухтомської – за чоловіком Едуарде), яка не давала спокою ні гласним Думи, ні членам управи, ні підрядникам, ні самому міському голові Оводу і навіть архітектору Артинову. «Її невсипуще око стежить за надходженням коштів на будівництво та за їх цільовим використанням. Вона втручається у проектування театральних приміщень, висуває умови і вимагає їх обов'язково виконати». Власне ця непосидюча, творча жінка й стала першим директором, антрепренером, будівничим міського театру і натхненницею театрального життя Вінниці [93, с.84].

За спогадами сучасників, міський театр вражав і вважався окрасою міста. Відомий диригент, згодом керівник Української республіканської капели Олександр Кошиць висловлював щире захоплення від вінницького театру: «Він був новесенький, просторий, збудований згідно останньому слову театрального будівництва. Мені здається, що він далеко кращий, ніж київський Солововський театр. Чудовий резонанс, просторе приміщення для оркестру, гарна обстановка, чула, гаряча публіка...» [77]. Генерал О. Брусилов після свого перебування у Вінниці у 1913 р. про театр писав: «Вінниця звичайне брудне та сіре місто. Але не театр. Його можна взяти на долоні, перенести, і він прикрасить будь-яку європейську столицю» [78].

Час від часу приміщення театру перетворювали на кабаре або бальну залу. Вважається, що сидіння, розташовані в три ряди, були спроектовані так, щоб їх можна було ховати під підлогу. Так, з повідомлення в одній з тогочасних газет відомо, що в театрі двічі влаштували кабаре «Сільва», яке тривало з 10-ої години вечора до 1-ої ночі. Глядачам обіцяли «кращі сили вар'єте» та «розкішний буфет», де страви до платних столиків подаватимуть артисти [78]. З початку роботи театру він не мав стаціонарної трупи, тому вистави ставилися приїжджими акторами [59, с. 117]. Перша вистава на сцені театру була поставлена у грудні 1910 р. Підготували її своїми силами під керівництвом Т. Леонтовської та С. Бородіна, оскільки стаціонарна трупа на той час ще не була сформована. Довгий час на сцені театру виступали виключно заїжджі актори, такі як М. Садовський та П. Саксаганський, брати Адельгейн, Айседора Дункан [134, с. 137].

Так само як й багато інших міських об'єктів, театр здавався в оренду. У 1911–1912 рр. орендарем театру була Т. Леонтовська, яка зобов'язувалась платити місту за оренду 600 крб. щомісяця і за кожну виставу 25 крб. Вартість вхідного квитка була від 17 коп. до 7 крб. [3, с. 61]. Крім міського театру, у Вінниці діяв літній театр. Як зазначалося у путівнику по місту 1911 р., театр розташовувався у саду Толстого, й у ньому «щоліта з травня по вересень відбуваються вистави 4–5 разів на тиждень» [3, с. 64].

У зв'язку з тим, що театри перебували у різних формах власності та не мали чіткого визначення, що вважати театральною установою, а що сценічно-концертним залом, у статистичних та довідкових виданнях початку ХХ ст. зустрічаємо різну кількість театрів. Найбільш ближчою до істини можна вважати інформацію, що міститься у довідковому виданні МВС відносно Подільської губернії станом на 1911 р. З нього можна з'ясувати, що на той рік театри діяли в наступних подільських містах: Кам'янець-Подільський, Вінниця, Проскурів, Могилів, Гайсин, Жмеринка [11].

На початку ХХ ст. у містах Поділля з'являється і швидко поширюється кінематограф [74, с. 211]. У 1901 р. губернське місто вперше відвідав пересувний кінотеатр, а наприкінці 1901 р. уже відкрилися два невеличкі стаціонарні кінотеатри – на 25 та 35 місць [52, с. 220]. У 1911 р. у Кам'янець-Подільському діяло три сінематографа – Імператорського людинолюбивого товариства, Вільного пожежного товариства та «Ілюзіон» Ш. Зіньковського [74, с. 211], у 1913 р. – п'ять кінотеатрів – до вище зазначених додалися «Модерн» (власник Марцикевич) та «Гігант» (М. Розенталь) . Останній був відкритий у 1912 р. та став найбільшим у місті – мав зал на 200 місць [52, с.220]. В цей же час з'являються стаціонарні кінотеатри у Проскурові – у 1908 р. ілюзіон купця С. Горенштейна, який 1910 р. переїхав до нового приміщення та отримав назву «Модерн». У 1910 р. був відкритий кінотеатр «Оаза», а згодом встановлений кіноапарат у театрі Шильмана. У Вінниці перший кінотеатр – «Амбрось» – був відкритий співвласниками Є. Добржанською і К. Ловицьким у 1911 р. [60, с.94], а вже через два роки, крім згаданого «Амброса», діяли кінематографи «Люкс», «Мініатюр», «Патєграф», «Стела» та міський [2, с.966]. Поступово кінотеатри відкривались у менших містах. На початок 1911 р. в дев'яти подільських містах діяло 16 кінотеатрів. Зазначимо, що їх діяльність строго регламентувалася відповідними постановами міських дум.

На початку ХХ ст. виникає новий тип закладу культури – Народний дім, призначений для організації дозвілля різних прошарків населення, в яких

були, як правило, зали для виставок, лекцій і зборів, бібліотека, книжкова крамниця, приміщення для гуртків, а також глядацький зал із театральною сценою. Нові установи організовувались та підпорядковувались комітетам Опікунства про народну тверезість, які були створені у 1894 р. у зв'язку з реформою шинкової справи й мали на меті захист населення від пияцтва та створення умов для культурного дозвілля народу.

В Кам'янець-Подільському Народний дім носив назву Пушкінського, та вперше відчинив свої двері 3 січня 1901 р. для святкування новорічної ялинки. Його простора будівля з першого дня існування стала осередком культури губернського центру – тут читалися лекції, організовувалися урочистості та світські вечори, відбувалися театральні вистави, працювала бібліотека. На початку ХХ ст. саме в Пушкінському домі був найкращий у Кам'янці-Подільському глядацький зал, й тому доволі часто гастролюючи трупи виступали саме на його сцені, а не в міському театрі [52, с.213].

Народний дім у Вінниці був відкритий у 1902 р. й так само мав простору будівлю, в якій розмістилися чайна, бібліотека, зал зі сценою, школа грамоти, книжкова лавка. На відміну від Кам'янецького дому, Вінницький не зміг задовільно налагодити свою роботу і не став діяльним осередком культурного життя [96, с.118]. Є відомості про Існування у першому десятилітті ХХ ст. народних домів в інших подільських містах – Брацлаві, Літині, Новій Ушиці [10, с.140-218].

Хоча створити професійну театральну трупу у Вінниці так і не вдалося, при театрі передбачалося сформувати оркестр музикантів і, відповідно, залучити вінницьких митців. Окрім того, широке поле для діяльності відкрилося перед театральними репортерами місцевих газетних видань, які висвітлювали музично-мистецьке життя Вінниці на сцені та за її лаштунками.

Побуває думка, що в драматичному театрі був закладений потужний потенціал просвітницької місії, а з театральними видовищами міське населення Російської імперії стикалося частіше, аніж з книжкою [121, с.327]. Наскільки остання теза прийнятна для провінційних міст Правобережної

України, за браком ґрунтовних досліджень сказати однозначно складно. Показово, що театр у Вінниці формував нову міську публіку – достатньо широку за соціальним складом, не заангажовану лише на російському класичному репертуарі. Окрім його перегляду у виконанні відомих оперних, драматичних колективів зі столичних міст, Одеси чи Києва, цей заклад культури пропонував спектаклі й українських театральних труп, а також польських творчих колективів [121, с.327-328].

Якщо театральну політику уряду на матеріалах російської опери в Києві середини ХІХ ст. розглядають як один із проявів модернізації згори, то театральна політика у Вінниці, яку вже певною мірою вибудовувала міська влада, може розглядатися як модернізація знизу. Вже на етапі зведення театального приміщення міським гласним потрібно було передбачити кількість потенційних відвідувачів театру, заклавши в проект відповідну кількість місць. Потому тримати в полі зору й такі питання, як доступність театру для містян, різноманітність його репертуару. До того ж, був намір мати фінансовий зиск від експлуатації цього культурного об'єкта [121, с.328].

Наприкінці ХІХ ст. поживалося театральне життя і на Волині. У 80-і рр. Житомирський театр розміщувався у новому просторому приміщенні на 640 глядачів. На його утримання міське самоврядування Житомира виділяло чималі кошти, а також безпосередньо займалося організацією театральних сезонів. Фінансову підтримку театру надавала й державна скарбниця, звідти щороку перераховувалося на його утримання до 3000 крб. У свою чергу частина театального збору відраховувалася до міської скарбниці у вигляді платні за оренду театру [49, с.270].

Особливо поживалося культурне життя губерньського центру Волині наприкінці ХІХ ст. Після спорудження вузькоколіїної залізниці Житомир-Бердичів усе частіше на гастролі сюди почали приїздити театральні трупи. У найбільш насичені театральні сезони в місті могли одночасно виступати по декілька колективів. Для цього використовувалися сцени у приватних літніх садах, у будинку товариства взаємного кредиту тощо.

На початку ХХ ст. в Житомирі з успіхом виступали відомі колективи Оперного товариства російських акторів, а також під керівництвом П. Лоренц, які пропонували житомирянам переглянути класичний оперний репертуар. Такі драматичні колективи, як «Нова російська драма», «Пересувний театр» П. Гайдебурова, знайомили глядачів із п'єсами А. Чехова, Л. Толстого, М. Горького. Жителі губернського центру мали змогу побувати на театральних виставах за участю провідних російських артистів Г. Федотової, М. Дальського. Яскраву сторінку в музичне життя Житомира у 1903 р. вписали гастролі всесвітньо відомого оперного співака Ф. Шаляпіна [49, с.271].

Незмінним успіхом у житомирських глядачів користувалися українські театральні вистави, дозволені для широкого показу з 80-х рр. ХІХ ст. Неодноразово виступали в Житомирі театральні колективи під керівництвом М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського, М. Старицького. Любителі театального мистецтва мали змогу оцінити гру знаменитої української актриси М. Заньковецької [131, с.42, 53].

У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. в Житомирі, а також у деяких інших волинських містах розвивалося аматорське театральне і музичне мистецтво. У Житомирі з 1906 р. активізувало діяльність мистецьке (артистичне) товариство [36]. Кращі любительські сили губернського центру брали участь у постановці театральних вистав, організації літературно-музичних вечорів, які відвідувала чисельна публіка. Музична атмосфера міста, яка склалася наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., позитивно впливала і на формування юних талантів, які в майбутньому стали музикантами зі світовими іменами: Ю. Зарембського, Ю. Турчинського, М. Домбровського, М. Скорульського, Б. Лятошинського, С. Ріхтера [49, с.273].

Однак у 60–80-х рр. ХІХ ст., окрім губернського центру, культурне життя в решті волинських поселень протікало ще малопомітно. Лише з 90-х рр. ХІХ ст. до нього стали активніше долучатися учні та вчителі місцевих навчальних закладів, представники нечисельної міської інтелігенції. Участь у

спільних театральних виставах і музичних дійствах згуртовувала місцевих аматорів. Так, у 1899 р. в містечку Корець учителька М. Ненадкевич організувала «Товариство аматорів літератури і театального мистецтва», яке заснувало театр переважно з українським репертуаром. Аматорський театральний колектив у цей час існував і в Острозі під керівництвом П. Заячківського, який ставив лише українські класичні п'єси [72, с.47].

У розмаїття культурного життя Рівного, починаючи з 1908 р., вписалося літературно-мистецьке товариство [99, с.223]. У 1911 р. у цьому повітовому місті ним було зніційовано відкриття першої виставки картин, де були показані роботи й відомих художників – В. Маковського, А. Богомаза. На огляд були виставлені художні роботи з приватних колекцій, малюнки учнів місцевих навчальних закладів. Упродовж 17 днів роботи виставку відвідало 1100 чоловік. Як повідомлялося у місцевій пресі, «рівненська публіка дізналася, що таке картини, написані масляними фарбами, аквареллю і пастеллю (кольоровими олівцями), картини на дереві, міді, шовку, гравюри, замальовки олівцем і вугіллям. Окрім того, на виставці були показані гобелени, картини вишиті на шовку і одна скульптурна робота» [36].

Підкреслимо, що з 90-х рр. XIX ст. культурне життя значно поживалося в тих містах, які мали залізничне сполучення, а саме в Рівному, Здолбунові, Луцьку, Ковелі. Заїжджі гастролери нерідко відвідували ці провіційні міста зі своїми концертними та театральними програмами, залучаючи таким чином їхніх жителів до культурних надбань різних народів.

За даними статистики, у 1910 р. лише в чотирьох волинських містах не було спеціальних театральних приміщень (Ізяславі, Кременці, Овручі, Здолбунові). А в таких містах, як Ковель, Рівне нараховувалося по 5 сценічних майданчиків (театрів, клубів, циркових приміщень тощо). Водночас і деякі волинські містечка мали окремі театральні приміщення (Полонне, Любар, Шепетівка) [119, с.237].

Їхня відсутність у деяких містах не завжди позбавляла городян можливості познайомитися із театральним чи музичним мистецтвом,



оскільки трупи, які гастролювали, а також окремі артисти нерідко наймали для виступів пристосовані приміщення. А той факт, що на залізничну станцію Здолбунів часто приїжджали з виступами артисти, збираючи чисельну публіку, ще у 1887 р. послужив приводом для губернської адміністрації звернутися з проханням до уряду про дозвіл установити тут поліцейський нагляд, а у подальшому надати містечку Здолбунів статусу позаштатного міста [119, с.237].

Зводилися театральні та інші сценічні майданчики в містах Волині переважно приватними особами. Так, у 1908 р. було закінчено будівництво театального приватного приміщення Л. Зафрана у Рівному [72, с.47]. Саме в цей час у містах Волині вперше з'являється і досить швидко набуває поширення кінематограф. За образним висловлюванням Д. Чорного, прихід кінематографа «швидко і упевнено торував собі шлях до сердець та гаманців городян, змінював їх свідомість, розширював знання про світ та самих себе» [119, с.238]. У 1911 р. у дев'яти волинських містах працювало 15 кінотеатрів. Найбільше їх з'явилося у Рівному: електробіоскоп Берендта, біоскоп Блендера, біоскоп «Новый мир» [8, с.261–263].

У зв'язку із розширенням мережі театрів, кінотеатрів, цирків тощо губернська адміністрація звернула увагу на те, що їхні власники, а також організатори спектаклів, концертів та інших масових видовищ не несуть ніяких витрат на користь самих міст, водночас нерідко отримують досить високі прибутки. Так, у 1910 р. волинський губернатор навіть дозволив міським управлінням встановити грошовий збір з білетів на масові заходи, чим відразу скористалося Дубенське міське спрощене громадське управління, прийнявши рішення відраховувати до міської скарбниці 10 % валового доходу із квитків [119, с.238]. Таким чином, можна говорити про формування взаємовпливу культурно-мистецької складової міського життя та підвищення ефективності діяльності міського самоврядування.

Наприкінці XIX ст. на Наддніпрянській Україні в робітничому середовищі знайшов плідний ґрунт для свого розквіту аматорський театр.

Майже в кожному повітовому місті, великих селах, гутах, цукроварнях, гуральнях, вузлових станціях Наддніпрянщини виникають аматорські гуртки. Їх очолюють колишні учасники аматорських театрів великих міст, зазвичай випускники навчальних закладів – вчителі, лікарі, діячі земств, поліцмейстери [79, с.71]. Поширенню та якісному поглибленню рівня театральної самодіяльності сприяв приклад мистецької діяльності театру корифеїв та кращих українсько-російських труп, які гастролювали по Україні, а також поява друкованих п'єс та рецензій на театральні вистави. Зокрема, у 1881 р. альманах «Луна» починає друкувати п'єси М. Старицького, а у 1882 р. виходить друком коштами бібліотеки провідного діяча Одеської громади М. Комарова перший том збірки творів М. Кропивницького. В журналі «Киевская старина» з 1882 р. систематично друкуються нові п'єси українських драматургів, які приваблюють аматорів своїм художньо-ідейним змістом [139, с.185].

Заборона О. Дрентельном українського театру на Правобережній Україні не припиняє, а навпаки – активізує творчу працю аматорів, яким залишалось одне – активно протидіяти репресивним імперським утискам та засобами сценічного мистецтва відстоювати право українства на національне буття. Зокрема, професор Київського університету О. Кістяківський у співпраці з О. Конинським заснують у 1883 р. новий аматорський колектив, який згуртував навколо себе талановиту студентську молодь. Режисером цього гуртка стає провідний літературознавець К. Арабажин. У постановці п'єс українських драматургів беруть участь поряд зі студентством провідні культурні діячі – І. Антонович, М. Старицька, В. Кістяківський, Я. Гулак, В. Дашкевич, О. Черномська, Г. Ніговська, О. Дехтярьова, С. Шелухін, П. Житецький, В. Верещагін, В. Самійленко, І. Судакевич, В. Ігнатювич, П. Красовський та ін. [79, с.73].

Серед численних відомостей та спогадів про робітничі аматорські колективи Київщини, які містить тогочасна періодика, є відомості про плідну діяльність аматорського гуртка київських залізничників, під керівництвом М.

Старицької. Вона доклала багато зусиль до постановки вистав українських драматургів, передаючи акторам-аматорам свій сценічний досвід та виховуючи любов до національного театрального мистецтва.

У 1893 р. розпочинає свою діяльність аматорський робітничий театр на київському заводі «Арсенал». Репертуар новоутвореного колективу від самого початку становили п'єси української драматургії. Цим колективом з 1897 по 1899 р. керував І. Замичковський, який підніс його діяльність на високий художній рівень, зробивши його яскравим, творчим осередком культурно-мистецького життя Києва [119, с.186]. Надзвичайним успіхом у громадськості користувалися аматорські вистави робітничого театрального гуртка Деміївського району Києва, який очолили робітники київських залізничних майстерень В. Ніколаєвич та І. Сагатовський. Декорації до вистав створював художник М. Пімоненко. У цей час у м. Златопіль на Київщині теж вельми плідно працював аматорський драматичний гурток. З великим натхненням актори-аматори здійснили постановку українських вистав: «Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Украдене щастя» І. Франка, «Як ковбаса та чарка» М. Старицького та ін. [111, с.256].

На початку ХХ ст. театри стали чинним майданчиком для проведення святкових дійств, хоча організовані ними урочисті заходи за участю містян лише зрідка набували загальноміського характеру. Зокрема, у практики позакласного життя навчальних закладів вводились колективні відвідування театрів, що мало б формувати в шкільної молоді відчуття причетності до культурного життя міста. Так, 20 березня 1909 р. у Рівному для учнів реального училища й жіночої гімназії в приміщенні театру Зафрана драматична трупа Басманова влаштувала велику програму з переглядом вистави Гоголя «Женитьба», показом окремих сцен із «Мертвих душ», поетичним уславленням письменника, виступами хору й оркестру. При цьому вхідна плата для учнів становила лише 12 копійок. У березні 1912 р. силами батьківського комітету Проскурівського реального училища було

організовано вокально-музично-танцювальний вечір у місцевому театрі [121, с.368-369].

Організацією масових культурних заходів з елементами просвітницького спрямування в повітових містах Правобережної України займалася низка громадських товариств, використовуючи для цього не лише театральні приміщення (як спеціально збудовані, так і пристосовані), а й театри-кінематографи, уже згадувані народні доми, бульвари, парки. Останні, про що вже йшлося, активно використовувалися для масових народних гулянь, під час яких могли влаштовуватися народні читання, театральні чи циркові видовища, концертні програми (зокрема за участю військових оркестрів). Суттєво розширюються культурні повсякденні практики містян. Відвідування художніх виставок і музеїв, перегляд театральних вистав і кінострічок свідчило про укорінення масової культури з її елементами комерційної розважальної індустрії в містах правобережної глибинки [121, с.370-371].

### **3.2. Художні особливості репертуарів сценічного мистецтва.**

Передусім, підкреслимо, що засновники і фундатори українського національного професійного театру розглядали сценічне мистецтво як трибуну соціального, національного, естетичного та морального виховання народних мас, чинником їх національного самоусвідомлення. Г. Веселовська особливо підкреслює, що «наші уявлення про історію театру, як, тім, і від виконавського мистецтва у цілому, нагадують якийсь рейтинг у вигляді піраміди: на горі цієї піраміди стоїть якийсь незвіданий, «достеменний», «великий» театр (з яким сьогоднішній і порівнювати не варто), театр вишуканих митців і мудрагелів-мистецтвознавців, які мешкали у просторі, де звичні закони тяжіння не діяли – кошти на утримання цього театру давали

шляхетні меценати, твори писали геніальні драматурги, ролі виконували конгеніальні актори, а плескали їм у долоні тричі конгеніальні глядачі, котрі відвідували театр лише для того, щоб задовольнити свій надзвичайно вибагливий смак і дістати естетичну насолоду від обрамленого вишуканими епітетами мистецтва – «високого», «елітарного», «вічного» і т. ін.» [56, с.7].

Національна специфіка стала міцною основою художньо-естетичної системи українського театру, на базі якої поступово формувалася національний репертуар, художня форма спектаклю, принципи виконавства, сценографії та режисури, характер декорацій костюмів, хореографічне оформлення вистав. В ретельній, кропіткій праці формувалася новий універсальний тип українського актора, справжнього майстра психологічно правдивих сценічних образів. Фундатори українського драматичного театр, вважали, що саме репертуар формує його виконавську культуру виховує професійну майстерність розкриває артистичний талант. З цього приводу М. Кропивницький писав у листі до відомого українського актора та режисера Й. Гайдамаки наступне: «Згадай лише, який репертуар створив Заньковецьку, Затиркевич, Садовського, Саксаганського, Максимовича, Ліницьку, Грицяя, Вірину, Касименка «Глитай», «Наймичка», «Невольник», Доки сонце зійде, «Безталанна», «Назар Стодоля», «Сватання», «Наталка Полтавка», «Дай серцю волю...». Ось той репертуар, з якого виростало те колосся на українській ниві, яким Україна довго пишатиметься» [20, с.443].

Жанрово-стильовий український репертуар мав яскраву етнографічно-побутову спрямованість, відтворював національний психологічний тип українців, пропагував їх етнографічні особливості та звичаї сприяв усвідомленню власної національної ідентичності та був зрозумілим і надзвичайно популярним серед широких кіл громадськості [151, с.78].

Основу тогочасного жанрово-стильового репертуару українських труп становили п'єси: «Ніч на Івана Купала», «Глитай», «Невольник», «Зайди голова», «Дві сім'ї», «Пошилися в дурні», «По ревізії», «Вуси», «Дай серцю волю заведе в неволю», «Розгардіяш», «Скрутна доба», «Перед волею»,

«Старі кучки й молоді парості», «Зерно і полова», «Супротивні течії», «Страчена сила», «Канон Блискавиченко», «Мамаша» М. Кропивницького, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Сава Чалий», «Мартин Боруля», «Паливода», «Хазяїн», «Лиха іскра», «Суєта», «Понад Дніпром», «Житейське море», «Наймичка», «Бурлака», «Безталанна», «Бондарівна», «Чабан» І. Карпенко-Карого, «Не так склалося як бажалося», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «За двома зайцями», «Сорочинський ярмарок», «У темряві», «Ма,уся Богуславка», «Оборона Буші», «Юрко Довбуш» М. Старицького, «Украдене щастя», «Рябина» «Учитель», «Послідній крейцер», «Кам'яна душа», «Майстер Черняк», «Лісова квітка» І. Франка, «Павло Полуботок наказний гетьман України» В. Барвинського, «Василько Ростиславович», «Петро Конашевич Сагайдачний», «Кочубей і Мазепа» С. Воробкевича, «Хмельницький» Ю. Федьковича «Лимерівна» П. Мирного та ін. [111, с.231].

Особливою популярністю у громадськості користувалися реалістичні драми й комедії, присвячені національному відродженню: «Доки сонце зійде роса очі виїсть», «Олеся», «Замулені джерела», «На руїнах» М. Кропивницького, «Не судилось» М. Старицького, «Нахмарило», «На громадській роботі «На новий шлях» Б. Грінченка та ін. Також українські драматурги торкаються у своїх п'єсах наступної проблематики: відповідальність людини за скоєний злочин («Наймичка» І. Карпенко-Карого), «Страчена сила» М. Кропивницького), служіння української інтелігенції своєї нації («Талан» М. Старицького, «Нашествіє варваров» М. Кропивницького «Житейське море» І. Карпенко-Карого) та багатьох інших актуальних питань [111, с. 232]. Отже, завдяки розквіту українського драматургічного мистецтва українські трупи набули змогу глибокого розкриття тем психологічного, соціально-філософського змісту, розширюючи жанрово-стильовий репертуарний діапазон.

У цей час українська драматургія збагатилася психологічними драмами: «Блакитна троянда», «Камінний господар», «Оргія» «Кассандра», «Одержима», «На полі крові» Лесі Українки, «Без провітку», «Петро

Кирилюк», «На вахті», «Земля» С Черкасенка, «Дисгармонія», «Щаблі життя», «Великий Молох», «Брехня», «Пригвожені», «Пісня Ізраїлю» В. Винниченка, «Гетьман Дорощенко», «Іван Мазепа», «Милість Божая», «Саффо», «Крила» Л. Старицької-Черняхівської та ін. [105, с. 18]. Спираючись на здобутки поезики європейського модернізму (М. Метерлінк, Г. Гофманстала, Г. Єйтса, Т Еліста) значне місце у творчості українських драматургів посіла поетична (лірична) драма.

Вагоме місце у культурному житті населення Правобережної України відігравала театральна опера. Відкритий 27 жовтня 1867 р. постановкою «Аскольдової могили» О. Верстовського постійний оперний театр у Києві – «перша в історії вітчизняного мистецтва російська опера в провінції» – було створено за ініціативою відділення Імператорського російського музичного товариства. Хоча більшість його керівників провадили шовіністичну політику самодержавства, проте саме в цьому театрі розквітли виконавські таланти багатьох видатних акторів-українців [107, с. 26].

Київська оперна сцена за півстоліття існування постійної російської антрепризи (1867–1917 рр.) побачила кілька поколінь чудових співаків – носіїв традицій українського народнопісенного виконавства, які згодом ставали окрасою кращих оперних сцен. Багато цих співаків розпочинали свій творчий шлях у мандрівних українських музично-драматичних трупах, були добре знайомі з мистецтвом М. Заньковецької, М. Кропивницького, М. Старицького, М. Садовського.

Згодом вони стали провідниками глибоко народних, реалістичних традицій українського класичного театру на російську оперну сцену, їхня самобутня творчість, співзвучна мистецьким принципам М. Кропивницького, М. Заньковецької та М. Садовського і збагачена досвідом російської опери, позитивно впливала на режисуру.

Про режисерське мистецтво дореволюційної приватної оперної антрепризи в Україні розповідає видатний радянський диригент А. Пазовський, який із 1910 по 1915 р. працював у театрах Харкова, Одеси і

Києва. А. Пазовський пише про «малопомітну постать театрального трударя, котрий лише найменшою мірою міг виправдати свою назву – оперний режисер. В більшості випадків це був так званий сценаріус, звичайний «розводящий» при диригенті, функції якого полягали в тому, щоб дати розпорядження, як обставити сцену, у що одягти артистів, звідки входити і куди виходити хору, як розташувати виконавців, щоб їм зручніше було слідкувати за диригентською паличкою. В таких умовах не можливо було, звичайно, і мріяти про сценічний ансамбль, про режисерський задум» [21, с.468].

«В оперному театрі минулого століття першу скрипку грав диригент і тільки другу режисер. Це було правилом», – наголошував відомий співак С. Левік, добре обізнаний із музично-театральним життям дореволюційного Києва [108, с. 26]. Дійсно, якщо уважно переглянути рецензії на київські оперні спектаклі, що, починаючи з 1867 р., постійно друкувалися в таких місцевих виданнях, як «Киевлянин», «Киевский телеграф», «Заря», «Киевское слово», «Киевская газета», «Жизнь и искусство», «Киевская заря», «Киевская мысль» і «Киевский театральный курьер», то за півстоліття діяльності приватної опери майже в жодній статті чи рецензії не можна знайти оцінки роботи режисера-постановника. Навіть прізвища режисерів не згадуються, хоча самі рецензії часто написані професіонально щодо аналізу вокальної майстерності виконавців. Таким професіоналізмом позначені рецензії критика В. Чечота, хоча й він майже не приділяє уваги режисерській роботі, навіть тоді, коли пише про найкращі постановки театру. Досить показовою стосовно цього є його рецензія на прем'єру опери М. Глінки «Життя за царя» («Іван Сусанін»), що відбулася 16 вересня 1901 р. «Всі декорації, костюми та інше були не лише нові й блискучі, а й красиві та характерні, – писав В. Чечот. – Кияни почували себе неначе перенесеними до столичного театру, споглядаючи численні групи співочого персоналу, що мальовничо й жваво рухався по просторій сцені серед вишуканих зразків



декораційного мистецтва. Така постановка сама собою зробила б честь будь-якій сцені» [32].

Музичний театр в Україні як самостійне мистецьке явище і феномен української національної художньої культури сформувався й утвердився у європейському культурному просторі саме у ХХ ст., вбираючи досвід оперно-балетного мистецтва Європи і Росії, розвиваючи й перетворюючи традиції свого національного музично-драматичного театру і послідовно створюючи власний самобутній театр оперний, балетний і оперетковий. Хоча вже в 1870–1880-х Київ час від часу вітав європейських театральних знаменитостей, запрошених конкурентом п. Іваненка антрепренером Й. Сетовим. Так, у листопаді 1882 р. на сцені Міського театру виступала славетна Сара Бернар, і, попри антисемітські випадки деяких міських періодичних видань, глядачі залу заповнювали вщерт, до речі, змушуючи п. Іваненка знижувати ціни на квитки, давати, так звані, «загальнодоступні вистави» [106, с. 50]. Прикметним було і те, що задля збільшення прибутків поміщик-аматор Іваненко, який найняв після втечі Н. Савина (Соловцова) за кордон на режисерську посаду російського театру «Бергоньє», включав до його репертуару вистави «малоросійської», тобто української трупи на чолі з М. Кропивницьким, а хор, необхідний для українських вистав, набрав із місцевих любителів співу та статистів російської трупи [106, с. 50]. Це, на нашу думку, означало, що в публіки Києва на той час вже сформувалося позитивне ставлення до української драми і що вона вирізнялася таким глибоким і яскравим змістом, що навіть істотно збільшувала доходи російського театру.

Початок ХХ ст. ознаменувався відкриттям у Києві в жовтні 1901 р. новозбудованого Міського театру на розі Володимирської та Фундуклеївської (нині Богдана Хмельницького) вулиць, провідне місце в репертуарі якого посідали оперні вистави. Саме оперою М. Глінки «Життя за царя» («Іван Сусанін») цей розкішний на той час театр розпочав своє творче

життя, невдовзі витіснивши з репертуару драматичні вистави та водевілі, все ширше долучаючи балетні й опереткові.

Мистецьке життя початку ХХ ст. з появою, поряд із традиційними реалістичними, а часто натуралістичними й етнографічно-фольклорними сценічними формами, модерністських тенденцій та естетичних напрямів, було строкатим і суперечливим. Саме оперний театр став особливим феноменом, де перетиналися і взаємодіяли європейська, російська й українська культури, де все виразніше проступав національний вектор. Починаючи з перших років ХХ ст., боротьба за національну оперу стала однією з головних проблем дальшого поступу професійної музично-театральної культури. Вже в грудні 1903 р. Київський міський театр, де успішно працювала російська оперна трупа з різноманітним західноєвропейським і російським репертуаром, осяяла українська оперна вистава, здійснена видатними діячами національної музично-театральної культури М. Лисенком та М. Старицьким.

Йдеться про таке визначне явище, як київська постановка української опери «Різдвяна ніч», талановито здійснена на російській оперній сцені М. Старицьким. Вистава готувалася до святкування 35-річчя музичної діяльності М. Лисенка. Весь виконавський колектив театру працював з особливим піднесенням, це була перша опера, яку актори Київської російської антрепризи виконували українською мовою [33].

Як відзначала преса, «опера здійснювалася під безпосереднім керівництвом композитора і лібретиста М. Старицького. Нові декорації художника Ф. С. Красицького». Це коротке повідомлення свідчило про особливе ставлення постановників до нової вистави, бо для неї робили спеціальні декорації, що відповідали режисерському й композиторському задумові, в той час, як для переважної більшості київських оперних прем'єр декораційне оформлення і костюми підбиралися на складі театру [34].

Сам М. Лисенко брав участь у всіх репетиціях, працював із диригентом І. Паліциним та співаками-акторами над кожним сольним епізодом, старанно

розучував з хором колядки. Він писав в одному зі своїх листів (29 грудня 1903 р.): «Довелося такої праці тяжкої прийняти з постановкою опери: од ранку до вечора й з театру не вилазив». Хвилююча й піднесена атмосфера підготовки ювілею великого українського композитора наклала своєрідний відбиток на загальне режисерське розв'язання по-святковому урочистої оперної постановки [107 с. 29].

Як згадував син композитора О. М. Лисенко, ювілейну виставу готували у тісній співдружбі М. Лисенка і М. Старицького, після репетицій, щовечора вони обговорювали кожний епізод, обмірковували кожну деталь.

Присутній на цій виставі відомий український диригент О. Кошиць згадував: «Чудовий оркестр, широка сцена, прекрасні декорації, гарний український реквізит, першорядні оперові сили, чудовий ансамбль – це все робило відповідну рамку для цього твору. Враження було велике... Думка линула в те, здавалося, неможливе будуче, коли в цьому театрі буде лунати правдива українська опера. Дуже велике враження зробив на мене артист Лоський в ролі Пацюка. Акт з колядками – це було щось потрясаюче» [107, с.30].

Усе це дає підстави говорити, що постановкою «Різдвяної ночі» М. Старицький уперше привніс на провінційну оперну сцену режисерські принципи українського музично-драматичного театру. Виставу 1903 р. він здійснював, уже пройшовши великий і складний творчий шлях пліч-о-пліч із М. Кропивницьким, М. Заньковецькою, М. Садовським, в період своєї режисерської зрілості, коли М. Старицький вже був визнаним майстром. «Різдвяна ніч» пройшла на київській оперній сцені лише п'ять разів протягом сезону 1903–1904 рр. 21, 22, 28 грудня, 4 січня і 19 квітня, але значення цієї постановки для утвердження в опері реалістичного режисерського мистецтва особливе. З виставою «Різдвяної ночі» на київську оперну сцену прийшли естетичні засади режисури українського класичного театру, близького за своїм демократизмом та ідейно-художньою спрямованістю до передового російського театрального мистецтва [107, с.35].

Самий репертуар не розв'язував справи модернізації українського театру. Корифеї старого театру самі розуміли непристосованість нового репертуару до старих побутових засобів, виконавців-акторів. Вихованцям традиційної театральної школи не під силу були нові ролі модерного репертуару. Замало було включити в старий репертуар – новий. До цього треба було вишколити нових професійних акторів, бо старі плекали аматорщину. Першою спробою розв'язки цього важного питання було заснування в Києві у 1904 р. при музичній школі М. Лисенка драматичної школи під керівництвом старшої дочки М. Старицького – Марії Старицької, яка згодом перейняла керівництво усією школою. Школа мала доволі добрих викладачів теорії і практики та техніки сценічного мистецтва [141].

М. Гринишина зазначає, що «у деяких випадках окремий театр замовляв переклад того чи іншого твору. Наприклад, П. Саксаганський звернувся до Л. Лопатинського з приводу трагедії К. Гуцкова «Уриель Акоста», М. Вороний — до В. О'Коннор-Вілінської щодо «Лукреції Борджіа» В. Гюго, О. Загаров — до Б. Грінченка («Тартюф» Ж.-Б. Мольєра) та до В. Самійленка («Господиня заїзду» К. Гольдоні)» [64, с.241].

Якщо у 80-х рр. XIX ст. драматурги М. Старицький, М. Кропивницький та І. Тобілевич створили самостійний театр, то на початку XX ст. відомі й заслужені письменники Леся Українка, В. Винниченко і О. Олесь виступили творцями нового модерного театру. Тодішній театр не був готовий до використання нових сценічних творів, які виходили за рамки нової драматургії. Склалось так, що драми Лесі Українки були передусім драми настрою, висловлюючи нові актуальні ідеї в модерному оформленні. П'єси В. Винниченка головним чином представляли соціальні драми. Як представник нової драматургії О. Олесь став найбільш послідовним виразником символізму. В його драмах, зокрема поємі «По дорозі в казку» з 1910 р. доволі оригінально розв'язується проблема героя і маси (маса має бути слухняним знаряддям «сильної людини») [138; 141].

Отже, період кінця XIX – початок XX ст. в театральному житті не був змарнований. За лаштунками старого театру йшла підготовка до нової дії – до розширення рамок побутового театру з ширшим діапазоном, з новим репертуаром, новими акторами. Творчою лабораторією став один з найкращих тоді театрів М. Садовського, з постійним місцем осідку в Києві. Не легко воно йшло, бо до доброго виконання нових п'єс актор все ще не був як слід підготований. Але все це врешті-решт підчас і після революції і Визвольних змагань, в новій дійсності, було досягнуто.

### **3.3. Театральна культура Правобережжя в умовах Першої світової війни.**

Перша світова війна створила неймовірний попит на розваги. Після її початку стало модним згадувати старовинний лозунг «хліба і видовищ». Г. Григор'єв писав, що саме другі мали компенсувати нестачу першого [18, с.270]. До такого ж висновку дійшов наприкінці першого воєнного року журналіст газети «Подільнин», відзначаючи небувалий театральний ажіотаж у Кам'янці-Подільському: «Не лише хліба прагнуть кам'янчани, але, не дивлячись ні на що, й видовищ, як видно, яскравих, оригінальних» [28]. Те, що «Велика війна» змінила роль театру в житті міського обивателя, зайвий раз доводило засідання київського літературно-артистичного клубу у квітні 1915 р., на якому обговорювали тему «Війна та театр». Відомий театральний критик А. Кугель у своїй промові переконував присутніх, що «на зміну вину має прийти театр», оскільки він «служує сп'янінню безалкогольному, й воно найпростіше може замінити алкоголь». Виступ оратор завершив промовистим побажанням: «Нехай загинуть вино та горілка, але нехай наше театральне мистецтво сяє та піниться краще всякого шампанського!» [38].

Початок війни, внаслідок чого Україна опинилася в особливо драматичному становищі, на теренах якої – переважно у західних її частинах – велися бойові дії, вся її територія стала ареною великих військових переміщень, на її народ звалилися пов'язані війною злигодні й труднощі, реквізиції і мобілізації» [51, с.93], припав на відкриття нового театрального сезону, на який із нетерпінням чекала піднесена патріотичним запалом публіка. Щоправда, у ті дні функціонування багатьох міських театрів опинилося під великим питанням. По-перше, тим закладам, які тішили глядачів постановками всесвітньовідомих опер, доводилося різко змінити репертуар, адже абсолютна більшість із них були німецького й австрійського походження. Недоторканою залишилася хіба що опера «Фауст», написана французьким композитором Ш. Гуно [18, с. 270].

По-друге, значну частину артистів, музикантів, хористів і навіть деяких антрепренерів призвали до армії, а лави сестер милосердя активно поповнювали артистки. Щоправда, завжди були ті, хто намагався уникнути прямої мобілізації, зокрема через улаштування на оборонні підприємства. Так, наприклад, такі актори київського стаціонарного театру М. Садовського, як П. Коваленко та О. Корольчук, пішли працювати до канцелярії інженерного складу, інші, згадавши попередні професії, ішли на роботу в ковальський і колісний цехи «Арсеналу». І. Мар'яненко поступив паспортистом на цукровий завод, що працював на оборону. Це давало їм змогу «вдень бути на роботі, а ввечері грати в театрі» [107, с. 108]. Утім, це не відвернуло кадровий голод у цьому та інших театрах. Напередодні нового сезону в них зацарювала гнітюча атмосфера невизначеності. Це змусило М. Садовського й іншого відомого київського театрального діяча М. Багрова надіслати в серпні 1914 р. до міської думи офіційні ноти із запитом стосовно доцільності подальшого функціонування очолюваних ними театрів. Щоб не збурювати зайвий раз місцевого обивателя, очільники міста настійливо рекомендували їм продовжувати роботу, незважаючи ні на що [Предстоящий]. По-третє, із початком війни над театральним життям у

регіоні нависла ще одна загроза – реквізиції приміщень на потреби війська. Насамперед ішлося про прифронтові райони. У підсумку, усі ці причини призвели до того, що протягом вересня 1914 р. – вересня 1915 р. театр припинив функціонування в 140 місцевостях Російської імперії [29].

Як не дивно, в Києві, паралельно до існування театру М. Садовського, постали ще два нових театральних колективи: у 1915 р. – «Товариство українських акторів за участю М. Заньковецької та П. Саксаганського під орудою І. Мар'яненка» і в 1916 р. «Молодий театр» Леся Курбаса [51, с.95].

У Житомирі театральний оперний сезон стартував із постановки твору М. Глинки «Життя за царя». Спектакль почався народним гімном «Боже, Царя храни», а закінчився виконанням гімнів союзних держав. Варто зауважити, що до війни сезон зазвичай відкривали оперою Дж. Верді «Аїда». Пожвавленню театального життя в низці міст регіону сприяли благодійні акції та поява нових театрів мініатюр. Вистави в них улаштувалися за зразком кіно – зазвичай один сеанс рідко коли тривав більше 75 хв. Це давало вигоду як заклопотаному воєнним часом глядачеві, котрому важко було перебувати в театрі цілий вечір, так і акторам та підприємцям, чії заробітки безпосередньо залежали від кількості сеансів. У Києві піонерами в цій справі стали В. Шумський і І. Руденков. Перший завоював місцеву публіку такими популярними романсами, як «Відцвіли хризантеми» та «Час зміниться», другий – жартівливими розповідями. Дуже швидко подібні театри виникли й в інших частинах міста [18, с. 273–274]. Наскільки процвітало театральне життя в цьому найбільшому на Правобережній Україні культурному центрі під час війни, добре видно зі стрімкого підвищення авторських гонорарів. Згідно з підрахунками Союзу драматичних та музичних письменників, тільки в 1914–1915 рр. сумарний дохід київських авторів збільшився втричі – із 9526 до 28 826 крб. Цікаво, що в Петрограді відповідні суми становили 88 004 і 83 749 крб., у Москві – 26 150 крб. і 21 702 крб., а загалом в імперії – 134 116 та 106 879 крб. Такий різкий контраст Союз пояснював величезним напливом до Києва біженців, частина з яких належала до заможних верств, що, власне,

і слугувало додатковим стимулом для відкриття нових театрів [29]. Апогеєм київського театрального буму можна вважати обов'язкову постанову начальника Київського військового округу (КВО) від 29 січня 1917 р. Вона забороняла адміністрації театрів та ін. розважальних закладів розміщувати в залах публіку в кількості, що перевищувала встановлену владою норму. Це стало наслідком масового нехтування місцевими антрепренерами небезпекою, пов'язаною з переповненими глядацькими залами.

Попри очевидне переважання репертуару аполітичного характеру, який давав змогу втомленим війною глядачам бодай тимчасово відволіктися від насущних проблем, час від часу на сценах Правобережних міст грали вистави на злободенні теми. Так, починаючи з осені 1914 р., у київському театрі Мевеса ставили п'єсу французького письменника-публіциста Г. Леру «Ельзас» (1913 р.), у якій армія Франції під «Марсельезу» переможно ступила на свої землі, утрачені після франко-пруської війни 1870–1871 рр. Глядачі переглядали виставу з великим хвилюванням. Популярність постановки серед любителів театру зашкалювала, хоча зображені в ній «німці» розмовляли мовою, що лише віддалено нагадувала німецьку [40]. Не набагато меншою актуальністю відзначалася п'єса «В ці дні», зіграна 18 травня 1915 р. у Вінниці московськими театрами-гастролерами. Найбільшу увагу публіки та критиків привертала сцена, у якій суворий антисеміт-генерал змінив свої погляди після побаченого на фронті подвигу єврейського солдата. Звідти театральна трупа з Москви вирушила до сусідніх міст, де вона також збирала аншлаги [59, с. 217-218].

Звісно, що Перша світова війна не могла не позначитися на функціонуванні національних театрів. Так, після введення воєнного стану київський генерал-губернатор заборонив М. Садовському друкувати афіші українською мовою. Утім, навряд чи це якимсь чином відбило любов городян до «малоруських» п'єс. Незважаючи на чвари в театральній трупі Садовського, унаслідок яких восени 1914 р. від нього пішла група артистів на чолі з І. Мар'яненко, на зміну їй прийшла когорта не менш талановитих



митців, із-поміж яких був і Л. Курбас. Водночас помітно покращилася репертуарна концепція. Упродовж наступних сезонів (по 8–9 місяців) театр виносив на суд публіки 7–10 постановок. Близько 2/3 афіші заповнювались українською п'єсою провідних національних класиків драматургії [107, с.108–109]. Активно гастролювали правобережними містами такі визнані майстри сцени, як П. Саксаганський і М. Заньковецька. Так, у лютому та квітні [30] 1915 р. вони завітали до Кам'янця-Подільського, принісши багато задоволення місцевим поціновувачам українського театру втіленням яскравих національних образів. Навесні того ж року обидві театральні зірки увійшли до складу «Товариства українських акторів», організованого згаданим вище «розкольником» І. Мар'яненком [107, с. 129].

Не найкращі часи переживав єврейський театр, якому влада суворо заборонила ставити вистави на ідиші, оскільки той нагадував німецьку мову. Трупам дозволялося виконувати п'єси російською мовою. До них, наприклад, належав творчий колектив Я. Гузика, що восени 1915 р. розпочав у Києві гастролі. Незважаючи на весь героїзм трупи, спрямований на розкриття колоритних єврейських образів російською мовою в таких п'єсах, як «Серце єврея» та «Чаклунка», вистави виглядали жалюгідно. Однак навіть за таких обставин гастролери збирали багато місцевої публіки, оскільки тоді в Києві стаціонарного єврейського театру не було.

Загалом же саме в 1915 р. військова та цивільна влада видали більшу частину розпоряджень, які тією чи іншою мірою регулювали театральне життя у Правобережній Україні. 6 січня начальник КВО заборонив в усіх театрах округу постановку скандально відомої п'єси М. Арцибашева «Війна», у якій розкривались огиди людського життя за воєнної доби. У серпні власників театрів, кафе-шантанів, відкритих сцен тощо, де виступали куплетисти, співаки та оповідачі, зобов'язали надавати поліції примірники куплетів та пісень для їх перегляду [42]. Тоді ж правоохоронці отримали наказ простежити за тим, щоб сестри милосердя не відвідували театри й інші розважальні заклади. Цей захід застосували після надходження до

Російського товариства Червоного Хреста численних скарг щодо неприпустимості появи жінок у відповідній формі в подібних публічних місцях.

Між тим, у російському театрі Соловцова в 1916 р. звернулися до «богемної» драми В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь», що пояснювалося, з одного боку, «модним» статусом її автора, з іншого – «ефектним» сюжетом про мешканців «потворних мансард брудних паризьких кварталів», відірваних й відчужених на чужині» [106, с.127].

В умовах ускладнення роботи міських електростанцій постала нагальна необхідність регулювання часу функціонування театрів, що активно використовували електричне освітлення. Починаючи з 30 грудня 1915 р., у межах КВО вони мали право розпочинати роботу не раніше ніж 18.30 год. Виняток зробили лише для київського оперного театру, що мав власну станцію. У ньому спектаклі можна було ставити о 19.30 год.

Водночас у лютому 1916 р. держава запровадила військовий податок на квитки для входу до розважальних місць, надходження від якого порівну розподілялося між казною та відомством установ імператриці Марії. У вересні того ж року його розміри були переглянуті: із квитків, вартість яких менше 50 коп., відраховувалося 5 коп., від 50 коп. до 1 крб. – 10 коп. тощо. Із дорогих глядацьких місць, що коштували від 10 крб., сплачувалося 20 % [1, с.211].

Загалом, українська культура перших десятиліть ХХ ст. «відкривала нові горизонти вираження, репрезентації в символічних образах і формах, що відбивали сприйняття і переживання процесу трансформації як соціально-економічного устрою життя, так і духовного світу людини»[76, с.12].

### **Висновок до розділу**

Таким чином, Перша світова війна суттєво позначилася на становищі театру на Правобережній Україні. Цей вплив був неоднозначним. З одного

боку, театральні трупи, насамперед старих, класичних театрів, постійно перебували під загрозою припинення діяльності внаслідок недостатнього фінансування або ж реквізиції приміщень для потреб війська. З іншого боку, театральне життя надзвичайно пожвавилось через необхідність заповнення вакууму у сфері відпочинку, викликаному дією «сухого закону».

## ВИСНОВКИ

Таким чином, всебічно розглянувши процес становлення українського театру кінця XIX – початку XX ст. як національного культуротворчого інституту в соціосфері колишньої Російської імперії, нам вдалось вирішити низку важливих дослідницьких завдань, визначених у вступній частині нашої роботи і які в подальших наукових студіях української культури можуть слугувати основою об'ємної наукової реконструкції історії національного театру України як в цілому, так і її окремих регіонів.

На базі опрацьованого масиву наукової літератури, періодичних видань кінця XIX – початку XX ст., опублікованих матеріалів, з'ясовано соціокультурну сутність і системність становлення та розвитку українського сценічного мистецтва, яке виявляється в інституційному поєднанні етноконсолідуючої, художньо-естетичної, світоглядно-просвітницької функцій.

Феномен українського сценічного мистецтва, зокрема українського національного театру, як культуротворчого інституту в культурно-топографічному та міжетнічному вимірах суспільства пройшов тривалий і надзвичайно складний шлях. До кінця XIX ст. у театральній сфері Правобережної України вибудувалась доволі складна структура, яка інтегрувала напрями діяльності: організаційно-управлінського типу (організація театру, адміністрація театру); нормативно-правового типу (статут театру, норми моральної регуляції); фінансово-господарського типу (нормативи матеріального та фінансового забезпечення, вимоги щодо укладання контрактів з артистами); творчого типу (забезпечення високого художнього рівня музично-драматичних вистав, театрального репертуару).

В цей час виявлено, що театр, як національний культуротворчий феномен, мав власну програму розвитку, принципи, форми організаційно-творчого управління (репертуар, програми виступів, гастрольні турне тощо),

функціонував і розвивався у контексті соціокультурних взаємозв'язків на макро- та мікроструктурних рівнях як важливий компонент тогочасного суспільного розвитку.

До національних музично-театральних осередків входили представники багатьох верств населення. Учасники українських музично-театральних колективів були вихідцями із різноманітних соціальних груп (інтелігенції, міщан, купців, селян, ремісників, робітників), різні за віком, матеріальним статусом, рівнем освіти, у багатьох випадках етнічним походженням. Незважаючи на жорстку імперську регламентацію театральної діяльності, розширення соціальної бази українського театального руху сприяло об'єктивному ідейно-естетичному процесу утвердження українського музично-драматичного театру як культуротворчого інституту в системі суспільних комунікацій.

Український театр досліджуваного періоду пройшов складну еволюцію жанрово-стильових засад: від реалістично-побутового (історичного, психологічного, героїчного, романтичного) у жанрових різновидах соціально-побутової драми, комедії, водевілю до модерністського стилю, у жанрі психологічної драми (філософсько-психологічної, лірико-поетичної), а також інноваційних форм монтажу драматичних сцен (картин), малюнків, нарисів. Модерністський стиль художнього мислення на національному ґрунті виявився через реципіювання європейських модерністських моделей (символізму і неоромантизму), а також через пропагування в імперських суспільно-політичних умовах характерних рис українського романтизму, з його традиційною тематикою зображення національної самобутності й духовної самоцінності особистості.

Перша світова війна суттєво позначилася на становищі театру на Правобережній Україні. Цей вплив був неоднозначним. З одного боку, театральні трупи, насамперед старих, класичних театрів, постійно перебували під загрозою припинення діяльності внаслідок недостатнього фінансування або ж реквізиції приміщень для потреб війська. З іншого боку, театральне

життя надзвичайно пожвавилось через необхідність заповнення вакууму у сфері відпочинку, викликаному дією «сухого закону». Аншлаги на виставах були звичним явищем. Однак досить часто реакцією на задоволення величезного соціального запиту багатотисячної публіки стало зниження якості театрального репертуару.

Результати виконаного дослідження можуть бути використані при вивченні історії української культури і особливо при викладанні навчальної дисципліни за вибором здобувачів вищої мистецької освіти «Основи сценічного та екранного мистецтва», покликаної сприяти формуванню особистості, її духовно-ціннісних орієнтацій, культурно-пізнавальних інтересів та естетичних смаків.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

### 1. Опубліковані документи і статистичні матеріали

1. Білецький О., Мамонтов Я. Український театр. Ч. 2. Український новий театр від початку ХІХ століття до перших років ХХ століття: хрестоматія. Київ : Мистецтво, 1941. 359 с.
2. Весь Юго-Западный край. Справочная и адресная книга по Киевской, Волынской и Подольской губерниям / [ под ред. М. В. Довнар-Запольского]. Киев: Издательство товарищества Л. М. Фиш и П. Е. Вольсов, 1913. С. 911-1068.
3. Вся Винница. Литературно-художественный календарь-справочник и адресная книга на 1911 год. Винница: Б.в., 1910. 116 с.
4. Доклад артистки М. К. Заньковецкой // *Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей, 9–23 марта*. Москва, 1898. Ч. 2. С. 258–259.
5. Доклад П. К. Саксаганского и И. К. Карпенко-Карого Первому всероссийскому съезду актеров // *Из прошлого украинского театра*. Москва-Ленинград, 1938. С. 158–159.
6. Історія української культури. Збірник матеріалів і документів [ за ред. д.і.н., проф. С. М. Клапчука, В. Ф. Остафійчука]. Київ: Вища школа, 2000. 607 с.
7. К истории театра в Юго-Западном крае // *Киевская старина*. 1885. Июнь. Т. XII. С. 458–476.
8. Памятная книжка Волынской губернии на 1911 год. Житомир: Изд. губерnsk. статист. ком., 1910. 620 с.
9. Памятная книжка Волынской губернии на 1914 год. Житомир: Изд. губерnsk. статист. ком., 1916. 548 с.

10. Памятная книжка Подольской губернии на 1911 год / [сост. В. Филимонов]. Каменец-Подольск: Издательство губернского статистического комитета, 1911. 296 с.
11. Подольская губерния. Город Каменец-Подольский. Каменецкий уезд. Б.м., Б.в. 47 с.
12. П. Т. К истории польского театра в Киеве // *Киевская старина*. 1890. Июнь. Т. XXIX. С. 533–540.
13. Полное собрание законов Российской империи. Собрание второе. Санкт-Петербург, 1874. Т. XLV. Отделение первое. 1870. № 48498.
14. Полное собрание законов Российской империи. Собрание третье. Санкт-Петербург, 1889. Т. VII. 1887. № 4377.
15. Полное собрание законов Российской империи. Собрание третье. Санкт-Петербург, 1905. Т. XXIII. 1903. № 22757.
16. Сборник действующих в г. Каменец-Подольске обязательных постановлений городской думы. Каменец-Подольск: Тип. Свято-Троицкого Братства, 1915. 95 с.

## 2. Мемуари

17. Вінок спогадів про Заньковецьку: збірник / [ Держ. музей театр. мистецтва УРСР, Укр. театр. т-во; упоряд.: О. Ватуля, П. Долина, П. Перепелиця]. Київ : Мистецтво, 1950. 258 с.
18. Григор'єв Г. У старому Києві. Київ : Радянський письменник, 1961. 357 с.
19. Кропивницький М. «Автобіографія (за 65 років)» // *Кропивницький Марко Лукич: зб. ст., спогадів і матеріалів*. Київ, 1955. С. 353–376.
20. Кропивницький М. Л. Твори. У 6 т. Т. 6. Київ : Держлітвидав УРСР, 1960. 672 с.
21. Пазовський А. Записки дирижера. Москва: Радянський композитор, 1968. 568 с.
22. Приходько В. Під сонцем Поділля : спогади. Ч. 2 / [ упоряд. і авт. передм. Ю. Легун, О. Кравчук]. Вінниця : ТОВ Консоль, 2011. 416 с.



23. Проскуров 27 лет тому назад. Рассказ местного нотариуса К.И.К. Проскуров: Тип. «Порядок» М. Шильмана, 1915. 16 с.
24. Русова С. Мемуари. Щоденник. Київ: Поліграфкнига, 2004. 544 с.
25. Садовський М. К. Мої театральні згадки: 1881–1917. Харків ; Київ : Держ. вид-во України, 1930. 120 с.
26. Саксаганський П. К. По шляху життя: мемуари. Харків ; Київ : Держлітвидав, 1935. 231 с.
27. Тобілевич С.В. Тернистим шляхом: спомини // *Україна*. 1926. Кн. 1(16). С. 99–137.

### 3. Періодична преса

28. А было вчера... // *Подольнин*. 1915. 21 июля. С. 4.
29. Война и театры // *Киевская мысль*. 1916. 30 января. С. 4.
30. Гастроли А. К. Саксаганского // *Подольнин*. 1915. 27 января. С. 3.
31. Городской театр // *Юго-Западный край*. 1916. 21 февраля. С. 2.
32. Киевская опера // *Киевская газета*. 1901. 18 сентября. С. 2.
33. Киевская опера // *Киевская газета*. 1903. 20 декабря. С. 2.
34. Кропивницький М. За тридцять п'ять літ // *Нова громада*. 1906. № 9. С. 47–64.
35. Местная жизнь. Артистическое общество // *Волынская жизнь*. Житомир. 1906. 11 (24) ноября. № 25. С. 3.
36. Местная жизнь. Выставка картин. Открытие // *Волынская мысль*. Ровно. 1911. 2 июня. № 44. С. 4.
37. Местная жизнь. Выставка картин // *Волынская мысль*. Ровно. 1911. 16 июня. № 56. С. 3.
38. Миниатюры // *Киевская мысль*. 1915. 3 апреля. С. 3.
39. Предстоящий театральный сезон... // *Киевская мысль*. 1914. 3 августа. С. 2.
40. Театральные заметки // *Киевская мысль*. 1914. 7 октября. С. 2.
41. Театральный налог // *Юго-Западный край*. 1916. 16 сентября. С. 2.
42. Цензура песен и рассказов // *Киевская мысль*. 1915. 11 августа. С. 2.

#### 4. Наукові видання, монографії і статті

43. Андріанова Н. М. Шляхи розвитку українського театру. Київ: Знання, 1960. 40 с.
44. Аркуша О., Кондратюк К., Мудрий М., Сухий О. Час народів. Історія України ХІХ століття: навч. посіб. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2016. 408 с.
45. Антонович Д. Триста років українського театру, 1619–1919. Прага : Укр. громад. вид. фонд, 1925. 272 с.
46. Антонович Д. Український театр // *Українська культура: лекції за ред. Д. Антоновича* [упоряд. С. В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюба; перед. сл. М. Антоновича; додат. С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського]. Київ: Либідь, 1993. С. 443–473.
47. Антонович Д. Український театр: конспектив. іст. нарис. Прага; Берлін: Нова Україна, 1923. 592 с.
48. Антошко М. О. Театральне життя Подільського краю кінця ХІХ – початку ХХ століття // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 3. С. 236-241.
49. Блашкевич С. Е., Дацун В. В., Кондратюк Р. Я. Театрально-музичне життя Житомира наприкінці ХІХ – початку ХХ століття // *Житомирщина на зламі тисячоліть. Наук. зб. «Велика Волинь»*. Житомир: М.А.К., 2000. Т. 21. С. 270–273.
50. Бодик О. Криза як фактор поступу в українському театрі і драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століть // *Сучасні проблеми мовознавства і літературознавства: зб. наук. ст. : матеріали Міжнар. наук. конф., Ужгород, 10–12 жовт. 2005 р.* / Мін-во освіти і науки України, Ужгородський нац. ун-т. Ужгород : Госпрозрахунк. ред.-вид. відділ упр. у справах преси та інформації, 2005. Вип. 9 : Українська література в загальноєвропейському контексті. С. 42–44.

51. Бондар М. П. Українська культура на переломі епох (кінець XIX ст. – 1920) // *Історія української культури. У п'яти т. Т. 5. Кн. 1: Українська культура XX – початку XXI століть*. Київ: Наук. думка, 2011. С. 23-112.
52. Будзей О. *Вулицями Кам'янця-Подільського*. Львів: Світ, 2005. 272 с.
53. Веселовська Г. І. «Зачароване коло» Люціана Риделя на театральних перехрестях Києва 1910-х рр. // *Художня культура. Актуальні проблеми : наук. вісник / [ Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України]*. 2006. Вип. 3. С. 409–415.
54. Веселовська Г. І. *Театр Миколи Садовського (1907–1920): монографія* Київ: Темпора, 2018. 412 с.
55. Веселовська Г. І. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х рр. (Київський театральний модернізм) : монографія. Київ : Гнозіс, 2007. 328 с.
56. Веселовська Г. І. *Український театральний авангард*. Київ: Фенікс, 2010. 392 с.
57. Вієвський В. Поетика комедійної творчості І. Карпенка-Карого: літературний огляд. Кіровоград : Кіровогр. держ. вид-во, 1995. 93 с.
58. Вільшанська О. Повсякденне життя населення України під час Першої світової війни // *Укр. іст. журн.* 2004. № 4. С. 56–70.
59. Вінницький музично-драматичний театр імені М. Садовського // URL: <https://townpass.com.ua/uk/interesting/gostyam-goroda/vinnitskiy-muzykalyno-dramaticheskyy-teatr-imeni-n-sadovskogo>
60. Вінницький театр у свічаді історії (1910–1940) / [ Л. І. Семенко, О. В. Логінов]. Київ : Центр ДЗК, 2019. 536 с.
61. Вінниця: історичний нарис / [ гол. ред. А.М. Подолинний]. Вінниця: Книга-Вега, 2007. 304 с.
61. Волинська губернія // URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki>.
62. Волосатих О. Ю. Музична й театральна культура Поділля першої половини XIX століття // *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2011. № 1 (10). С. 101–114.

63. Горбатовський П. Стаціонарний польський театр у Києві 1905–1914 років // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавства. Вип. 5.* Львів, 2005. С. 19–44.

64. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX – XX століть : реалізм, дискурс / [ Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва]. Київ : Фенікс, 2013. 343 с.

65. Гринишина М. Шляхи класики в драматичному театрі України XX – початку XXI ст. // *Вісник Львівського університету.* Львів, 2005. Вип. 5. С. 74–83.

66. Грицак Я. Й. Нарис історії України: формування модерної української нації XIX – XX ст. 2-е вид. Київ, 2000. 360 с.

67. Гурина Л. Кам'янець-Подільський як музичний центр другої половини XIX – початку XX ст. // *Вісник Львівської музичної академії імені М. Лисенка.* 2015. Вип. 21. С. 69–78.

69. Гуцал Р. Історія подільської культури XIX – початку XX століть: україно-польська мистецька інтеграція // *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2023. Вип. 61. Т. 1. С. 97–102.

70. Дубина М. І., Дубина М.М. І. Карпенко-Карий і український театр другої половини XIX – початку XX століття: монографія. Київ : ДАКККіМ, 2005. 295 с.

71. Дятчук В. В., Барабан Л. І. Український тлумачний словник театральної лексики. Київ: Видавничий центр «Просвіта», 2002. 152 с.

72. Жилінський І. І золотої нитки не згубить. З історії театального мистецтва на Рівненщині // *Волинські дзвони. Наук.-красн. альманах.* Рівне, 1999. Вип. 3. С. 46–51.

73. Єршов В. О. Польська література Волині доби романтизму: генеологія мемуари стичності. Житомир : Полісся, 2008. 624 с.

74. Єсюнін С.М. Культурно-освітнє середовище міст Подільської Губернії в другій половині XIX – на початку XX ст. // *Освіта, наука і*

*культура на Поділлі: зб. наук. праць*. Кам'янець-Подільський: Оіюм, 2008. Т. 11. С. 198-219.

75. Єсюнін С. Міста Поділля у другій половині XIX – на початку XX ст.: монографія. Хмельницький: ФОП Мельник А. А., 2015. 366 с.

76. Історія української культури. У 5 томах. Т. 5. Кн. 1. Українська культура XX – початку XXI ст. Київ: Наук. думка, 2005. 1293 с.

77. Історія театру // URL: <https://operetta.com.ua/pro-teatr/istoriya-teatru/>

78. «Його сміливо можна перенести до будь-якої столиці»: історія міського театру Вінниці // URL: <https://vezha.ua/jogo-smilyvo-mozhna-perenesty-do-bud-yakoyi-stolytsi-istoriya-miskogo-teatru-vinnytsi/>

79/72. Казимиров О. А. Український аматорський театр: (дожовтневий період). Київ : Мистецтво, 1965. 133 с.

80. Карліна О. Театральне життя у повітових містах Волинської губернії у першій половині XIX ст. // *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2013. Вип. 21. С. 27-32.

81. Кисіль О. Український театр: популярний нарис історії українського театру. Київ : Книгоспілка, 1925. 178 с.

82. Киричок П. М. Творча історія п'єси І. К. Тобілевича (Карпенка-Карого) «Безталанна» // *Іван Карпович Карпенко-Карий і українська театральна культура: матеріали Всеукр. міжвуз. наук. конф., 2 листоп. 1995 р., присвяч. 150-річчю від дня народж. І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 1995. С. 38–39.

83. Ковальська Г. Кам'янець-Подільський як музичний центр на початку XX століття // *Вісник Хмельницького національного університету. Серія: Історичні науки*. 2010. Вип. 1 (15). С. 236–240.

84. Колесник В. Відомі поляки в історії Вінниччини : біографічний словник. Вінниця : ВМГО Розвиток, 2007. 1008 с.

85. Коломієць Р. Г. Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. Київ: Мистецтво, 1984. 100 с.

86. Коломієць Р. Г. Традиції, канони і новації українського театру : початок ХІХ – початок ХХ ст. Кн. 1 / [ Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучасн. мистец.]. Київ : Інтертехнологія, 2008. 132 с.

87. Корифеї українського театру. Матеріали про діяльність театру корифеїв. Київ: Мистецтво, 1982. 310 с.

88. Костриця М. Ю. Житомирський театр: міфи і реальність // *Духовні витоки Житомирщини: наук. зб. «Велика Волинь»: праці. Житомир. наук.-краєзнав. т-ва дослідників Волині*. Житомир: М. Косенко, 2003. Т. 29. С. 95–103.

89. Красильникова О. В. Історія українського театру ХХ сторіччя: монографія / [ гол. ред. С. В. Головка]. Київ : Либідь, 1999. 203 с.

90. Крижановська О. Театральне життя міста // *Від мурів до бульварів: творення модерного міста в Україні (кінець ХVІІІ – початок ХХ ст.)* / [ відп. ред. О. П. Реснт]. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2019. С. 488–516.

91. Культура Галичини та Поділля: історія, досвід, проблеми : колективна монографія / [ за ред. О. Кобзистого та ін.]. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2001. 536 с.

92. Культурно-освітні процеси в Україні від ХVІІІ до ХХІ ст. : монографія / [ за ред. О. В. Турчинової]. Київ : Видавничий дім «Слово», 2018. 496 с.

93. Кушка Н. Музична Вінниця. Вінниця: ТОВ «Вінницька міська друкарня», 2020. 480 с.

94. Левчук О.В. Дозвілля у повсякденному житті киян початку ХХ ст. (за матеріалами місцевих газет) // *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2017. Вип. 48. С. 230-234.

95. Левчук О. Історія культури Кам'янець-Подільського. Хмельницький : Аксіома, 2008. 300 с.

96. Лиса Л. Народний дім у Вінниці // *Подільська старовина*. Вінниця, 2003. С. 116-125.

97. Лиса О. І. Політичні настрої інтелігенції Наддніпрянської України другої половини ХІХ – початку ХХ ст. : дис ... канд. іст. наук: 07.00.01. Переяслав-Хмельницький, 2010. 215 с.
98. Лобас П. О. Змішовський Антон Петрович // *Українська літературна енциклопедія. У 5 т. Т. 2 : Д–К*. Київ : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1990. С. 273.
99. Луц В. Культурно-мистецьке життя Рівного початку ХХ ст. // *Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею. Вип. ІV*. Рівне: Волинські обереги, 2006. С. 223–224.
100. Мамонтов Я. Українська драматургія передреволюційної доби (1900–1917) // *Червоний шлях*. 1926. № 11–12. С. 176–203.
101. Мар'яненко І. О. Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. Київ: Мистецтво, 1953. 184 с.
102. Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ ст. / [ НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського]. Київ, 2016. 280 с.
103. Матола О.О. Аматорська музично-театральна культура України: історіографія дослідження // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 30. С. 62-68.
104. Митці України. Енциклопедичний довідник / [ упоряд. М. Г. Лабінський, В. С. Мурза; за ред. А. В. Кудрицького]. Київ: «Укр. енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1992. 848 с.
105. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ ст. // *Український театр ХХ ст.* Київ: ЛДЛ, 2003. С. 4-36.
106. Нариси з історії інонаціонального театру в Україні ХХ – – початку ХХІ століть / [ М. О. Гринишина, А. Баканурський, Ю. Раєвська та ін; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва; за заг. ред. М. О. Гринишиної; вст. сл. В. Сидоренко]. Київ: Фенікс, 2017. 873, [2], XV с.
107. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / [ Ін-т проблем сучасн. мистецтва Академії мистецтв України; гол. ред., упоряд.

М. О. Гринишина, В. Сидоренко (голова), І. Д. Безгін, Г. І. Веселовська та ін.]. Київ: Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

108 Національний драматичний театр імені Марії Заньковецької. Час і долі / [ авт. кол. Р. Пилипчук, Р. Леоненко (вступ), Г. Веселовська (розділи 1-3), Р. Лаврентій (розділ 4); упоряд., пер. сл. і заг. ред.: Б. Козак]. Львів: Каменяр, 2016. 524 с.

109. Національна опера України: сторінки історії та таємниці легендарного театру // URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/50988/>.

110. Наш театр: Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975. Т. I / [ редкол.: О. Лисяк, Г. Лужницький (гол. ред.), Л. Полтава (літ-мовн. ред.), В. Шашаровський]. Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1975. 848 с.

111. Новиков А. Українська драматургія й театр: від найдавніших часів і до початку ХХ ст. Харків: Основа, 2011. 408 с.

112. Островерх О. Від натуралізму до авангарду. Концепції простору в контексті українського театру останньої чверті ХІХ – першої чверті ХХ століття // *Українській театр ХХ століття* / [ редкол.: Н. Корнієнко та ін]. Київ, 2003. С. 393–419.

113. Перший стаціонарний український театр // URL: <https://tlebedinskaya.wixsite.com/theaterxx/dramatichnij-teatr>.

114. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця ХІХ ст.). Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.

115. Пилипчук Р. Я. Український театр // *Історія української культури. У п'яти томах. Т. 4. Кн. 2. Українська культура ХІХ ст.* Київ: Наук. думка, 2005. С. 285–418.

116. Піскун І. Український радянський театр: нарис. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1967. 82 с.

117. Попович М. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 728 с.



118. Поява оперного театру у Києві // URL: <https://nmiu.org/bloh/item/94-z-istorii-opernoho-teatru-v-kyievi-mizh-mystetstvom-i-politykoiu>
119. Прищепя О. П. Міста Волині у другій половині XIX – на початку XX ст. Рівне: ПП ДМ, 2010. 287 с.
120. Прищепя О. «Місця зустрічі»: культурне довкулля міст Правобережної України (кінець XVIII – початок XX ст.): монографія. Рівне: М. Дятлик, 2019 с. 688 с.
121. Прищепя О. П. Освітньо-культурне середовище міст і містечок Правобережної України (кінець XVIII – початок XX ст.): дис. докт. іст. наук: спец. 07.00.01 історія України / Прищепя Олена Петрівна. Київ, 2020. 591 с.
122. Режисура українського театру: традиції і сучасність: зб. наук. пр. / відп. ред. Л. Дашківська. Київ : Наук. думка, 1990. 300 с.
123. Рибаків М.О. Вулиця Архітектора Городецького. Київ: Фенікс, 2007. 238 с.
124. Рибаків М.О. З історії київських драматичних театрів, або адреси київської мільпомени // *Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва*. Київ: Кий, 1997. 314 с.
125. Рибаків М.О. Хрещатик відомий і невідомий. Київ: Кий, 2003. 377 с.
126. Савченко І., Ліпницька І. Словник театрознавчих термінів і понять. Київ: Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова, 2021. 144 с.
127. Сарбей В. Г. Національне відродження України. Київ: Альтернативи, 1999. 336 с.
128. Семенко Л. Театральне життя Вінниці до відкриття стаціонарного театру (1910 р.) // *Міста і містечка Поділля від доби Середньовіччя до початку XX ст.: матеріали наук. конф. 24–25 верес. 2015 р. [Вінниця, обл. краєзнав. Музей]*. Вінниця: Нілан-ЛТД, 2016. С. 470–477.
129. Сецинский Е. Город Каменец-Подольский. Историческое описание. Киев: Тип. С.В. Кульженко, 1895. 250 с.

130. Сокирко Л. Г. М. П. Старицький: критико-біогр. нарис. Київ : Знання, 1996. 205 с.
131. Станіславський М. Д. Рубінштейн Л. А. Театр Житомира. Київ: Мистецтво, 1972. 152 с.
132. Статеева В. Українська мова та український театр у другій половині XIX ст. // *Дивослово*. 2005. № 4. С. 60–62.
133. Степаненко Н. С. Театр виводив «свій люд на шлях культурного життя» («Рідний Край» про театральну діяльність в Україні кінця XIX – початку XX століття) // *Часопис "Рідний край": духовні обшари українства : монографія*. Полтава : ПП Шевченко Р. В., 2011. С. 108–120.
134. Субін-Кожевнікова А. С. Вінницький музично-драматичний театр ім. М. В. Садовського – дослідження архітектурно-планувальних особливостей будівлі на різних історичних етапах // *Науковий вісник будівництва*. 2016. № 2. С. 135-139.
135. Театр Б. Шильмана, в якому виступали видатні державні, військові та культурні діячі 1907 р. // URL: <https://kulturaxm.wordpress.com>.
136. Театральне мистецтво XIX – початку XX ст. // URL: <https://ukr.sovfarfor.com/teatr-kno/353-teatralne-mystectvo-19-pochatku-20-st.htm>
137. Українська драматургія й театр від витоків до сучасності: рек. бібліограф. покажч. / [ Харків. нац. пед. ун-т імені Г. С. Сковороди, наук. б-ка ; уклад. Т. І. Неудачина; відп. ред. О. Г. Коробкіна]. Харків: ХНПУ, 2020. 68 с.
138. Українське театральне мистецтво XX століття // URL: <https://tlebedinskaya.wixsite.com/theaterxx/dramatichnij-teatr>
139. Український драматичний театр: нариси історії : у 2-х т. Т. I : Дожовтневий період. Київ : Вид-во АН УРСР, 1967. 576 с.
140. Український театр XX століття : антологія вистав / [ Нац. акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучасного мистец. ; за заг. ред. М. Гринишиної]. Київ : Фенікс, 2012. 943 с.

141. Український театр початку 20 ст. (за книгою «Семчишин М. Тисяча років української культури. К., 1993») // URL: <https://uaistoria.com/український-театр-початку-20-ст/>

142. Філінюк А., Григор'єв Р. Художній театр на Поділлі в 1864–1921 рр. у контексті розвитку музичного мистецтва: рецензія на книгу Кушка Н. Музична Вінниця. Вінниця: ФОП «Вінницька міська друкарня», 2020. 480 с. // *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: історичні праці*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. І.Огієнка, 2023. Т. 40. С. 255–273.

143. Філінюк А. Г., Григор'єв Р. В. Розвиток художнього театру на Поділлі в 1864–1921 рр.: історіографія проблеми // *Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Історичні науки* / [редкол.: А. Г. Філінюк (відп. ред.) та ін.]. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Поділ. нац. ун-т ім. І.Огієнка, 2020. Вип. 13: Присвячений 75-річчю від дня народження професора Л. В. Баженова. С. 66–85.

144. Цимбаньова О. Лаври і терни...: життєвий і творчий шлях Михайла Старицького. Київ : Укр. держ. центр культур. ініціатив, 1996. 186 с.

145. Черничко І. Інноваційні процеси в українській національній культурі: вплив на розвиток театру і драми кінця XIX – початку XX століть // *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Львів, 1999. Т. 237: Праці Театрознавчої комісії. С. 56–92.

146. Черничко І. В. Культура і держава: тенденції, проблеми та перспективи розвитку взаємовідносин владних і театральних мистецьких структур в Україні / [НАН України, Рада з вивчення продуктив. сил України]. Київ, 1998. 68 с.

147. Черничко І. Український народний театр кінця XIX – початку XX століття // *Народна творчість та етнографія*. 2003. № 1 . С. 76–82.

148. Ширман Р., Мирошніченко Д. Український театр і кінематограф на початку XX ст.: аспекти взаємодії та новаторські тенденції // *Вісник*

*Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2019. Вип. 2. С. 188–199.*

149. 16 вересня 1901 року у Києві відкрили оперний театр // URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/1200259.html>

150. Юрченко В. В. Матеріали цензурних установ у м. Києві як історичне джерело (1838–1917 рр.): дис. ... канд. іст. наук: спец. 07.00.06 / В. В. Юрченко. Київ, 2010. 219 с.

151. Ян І. М. Жанрово-стильові особливості української театральної драматургії: кінець XIX – початок XX ст. // *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 77–82.

152. Ян І. М. Історико-культурні умови становлення та розвитку українського музично-драматичного театру останньої третини XIX – початку XX століття // *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та мистецькі виміри* : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 18–19 квіт. 2013 р. Київ, 2013. Ч. 2. С. 134–136.

153. Ян І. М. Модерністські пошуки українського музично-драматичного театру на початку XX століття // *Культура і сучасність*. 2017. № 1. С. 82–86.

154. Ян І. М. Репертуар українського музично-драматичного театру як чинник збереження культурних традицій української нації (остання третина XIX – початок XX ст.) // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури. Харків. 2018. Вип. 61. С. 342–351.

155. Ян І. М. Театральна діяльність осередків «Просвіти» Наддніпрянщини та Півдня України кінця XIX – початку XX століття // *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. пр. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ. 2016. Вип. 37. С. 139–148.

156. Ян І. М. Тенденції розвитку українського музично-драматичного театру останньої третини XIX — початку XX століття // *Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття*: зб.

*матеріалів Міжнар. наук.-творч. конф., 30 квіт. 2014 р. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ. 2014. С. 81–83.*

157. Ян І. М. Український аматорський театр Наддніпрянщини: кінець XIX – початок XX ст. // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2016. № 4. С. 124–128.

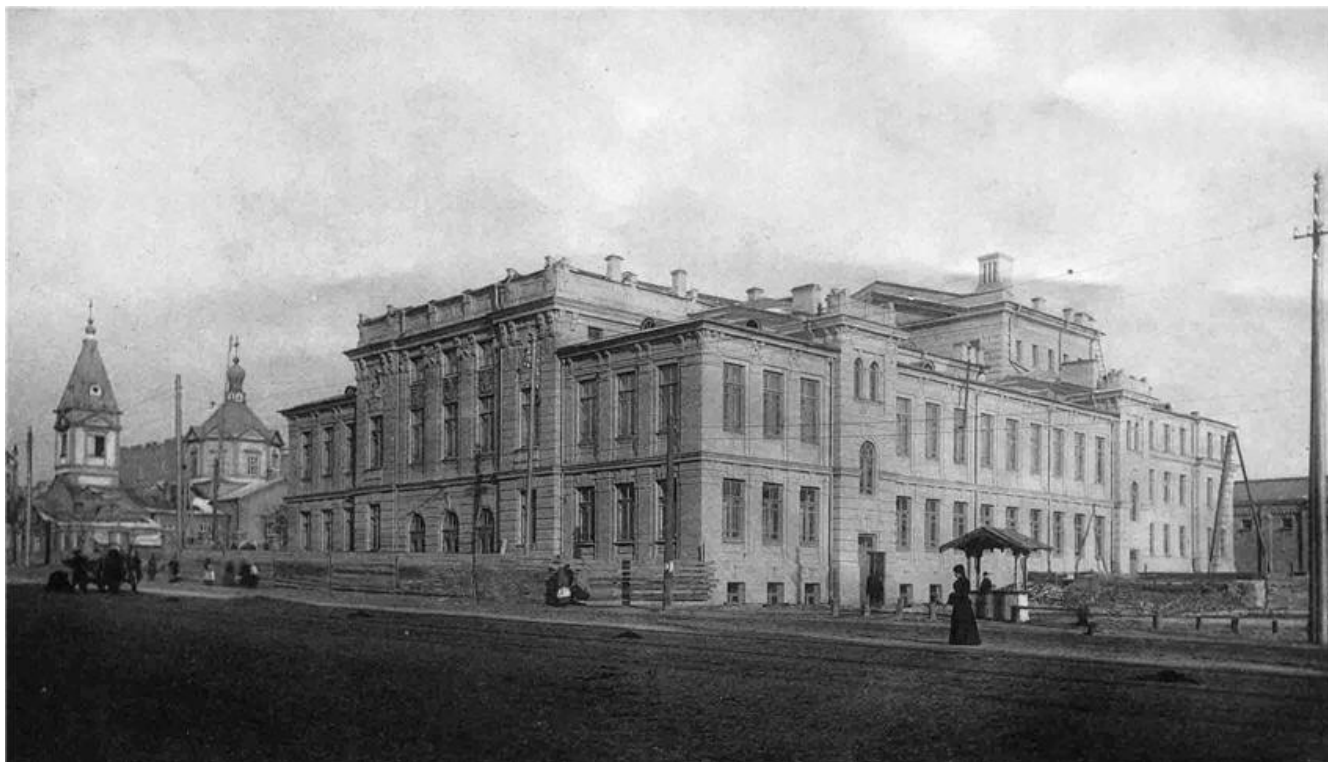
158. Ян І. М. Український музично-драматичний театр у соціокультурному просторі кінця XIX – початку XX століття: монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 320 с.

## ДОДАТКИ

## Додаток А



Оперний театр у Києві. Фотографія початку 20-го століття



Троїцький народний будинок (м. Київ), в якому з 1907 р. діяв перший український стаціонарний театр.



Старе приміщення театру у Вінниці.