

## УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТЕАТР КІНЦЯ ХІХ - ПОЧАТКУ ХХ століття

Ігор ЧЕРНИЧКО

Як відомо, будь-яке театрознавче дослідження більшою чи меншою мірою охоплює широке коло наукових проблем. Відбувається це з огляду на характер — синтетичний, багаторівневий, поліфункціональний — театрального мистецтва. Але й сьогодні питання про структуру театрологічних досліджень остаточно не розв'язане. Та й сам термін, яким визначено науку про театр, потребує уточнення. Адже в різних країнах по-різному трактують німецьке Theaterwissenschaft (що водночас відповідає і “театрології” і “театрознавству”), що ним, власне, і почали нещодавно (відносно, зрозуміло) кваліфікувати “науку про театр”.

Останнім часом за рахунок філософії, антропології, культурології, етнології, економіки та ін. межі театрознавчих (театрологічних) досліджень невпинно розширюються. У західноєвропейських країнах активного розвитку набула театральна антропологія, а у нас в Україні науку, що виникла на стику етнології та театрології, дослідники визначили як театральну етнологію (етнотеатрологію) — за аналогією з етномузикологією, етнопсихологією, етносоціологією тощо.

Розуміючи українську театральну культуру як складну етносоціомистецьку систему, розглянемо лише декілька аспектів її зародження, функціонування й розвитку, а також проблему культурного самоусвідомлення й самопізнання у трьох площинах. Перша — становлення етнотеатрології в контексті етнології й театрології, друга — формування концепції так званого “народного театру”, третя (і головна) — переосмислення ролі і місця українського етнографічно-побутового театру в етносоціокультурному процесі другої половини ХІХ — початку ХХ ст.

У своєму класичному дослідженні “Первісна культура” Едвард Тайлор, визначаючи складники культури, наголошував, що культура в широкому етнографічному сенсі складається із знань, вірувань, мистецтва, етики, права, звичаїв і інших здібностей і звичок, засвоєних людиною як членом суспільства<sup>1</sup>. Отже, етносоціомистецька система є одним із базових визначальних чинників національно-культурного буття й прогресу.

Органічним елементом предметної структури етнології як науки про народ і його культуру (в широкому розумінні, а також у широкіх просторово-часових координатах) є різні види й форми народного мистецтва, у тому числі мистецтва театрального, усної народної

творчості, усієї різноманітності духовно-культурного буття етносу<sup>2</sup>. Однак традиційно-побутова культура народу, її особливості є головним, але не єдиним предметом дослідження етнології, бо діапазон етнологічних інтересів включає в себе, серед іншого, стан і еволюцію сучасної національної культурно-побутової сфери, у якій взаємодіють архаїчно-традиційне і нове, народне і професійне, трансформуючись, доповнюючи і переходячи одне в одне.

Дуже влучно охарактеризував процеси, що відбувались і відбуваються в українському національному духовно-культурному житті, Б.Андріанов, який підкреслював, що художня культура українців завжди формувалася під впливом народної творчості. І далі: “Сьогодні вже важко розрізнити, що класики української літератури взяли від народу, а що дали йому. Наприклад, у п'єсі Івана Котляревського “Наталка Полтавка” лунали популярні в ті часи народні пісні, а сучасні українці знають, люблять і співають цих пісень завдяки тому, що їх увічнив Котляревський. Українські народні пісні надавали особливої ліричності українській поезії — від Тараса Шевченка до Максима Рильського — й особливу мелодійність українській професійній музиці — від Миколи Лисенка до Георгія Майбороди”.

Мав рацію вчений і тоді, коли зазначав: “Можна сказати напевно, що народна творчість і саме життя народу визначали характер професійного мистецтва в Україні. Адже українська література починалася з творів про народне життя, український професійний театр — із п'єс про народне життя, образотворче мистецтво — з народних картин “Козак — бандурист” і “Козак Мамай”...”

Особливого значення для історико-етномистецтвознавчих досліджень набуває ще одна концептуальна теза Б.Андріанова про те, що “між високим народним і високим професійним мистецтвом не існує нездоланих кордонів”<sup>3</sup>.

Окресленим вище колом проблем у сфері театрального мистецтва українського етносу покликана займатися вітчизняна етнотеатрологія, яка, як галузь етномистецтвознавства, а ширше — етнокультурології, досліджує генезу, функції, шляхи розвитку театральних систем і моделей українського народу в конкретно-історичному соціокультурному контексті.

Оскільки театральне мистецтво є явищем синтетично-синкретичного характеру, в якому органічно поєднуються найрізноманітніші види мистецтва (слово, пантоміма, танок, музика, акторське мистецтво, режисура, сценографія та ін.), то й українська етнотеатрологія досліджує етнічну й етнографічну специфіку як цих видів мистецтва, так і специфічних форм української народної театральньо-мистецької традиції. Приміром, ритуально-магічного, літургійного, обрядового, скоморошого, народного (у вузькому розумінні цього визначення — “усна народна драма”), фольклорного, вертепного, шкільного, етнографічно-побутового театру, а також взаємозв'язок та взаємовплив народного і професійного театрального мистецтва (і особливо фольклоризм і етнографізм в останньому), які в сукупності є структурним елементом метасистеми “етнос — суспільство — культура”.

Досі у вітчизняній науці про історію театру українського народу немає фундаментального дослідження під назвою “Народний театр” (варіант: “Фольклорний театр”), де було б висвітлено усі аспекти й проблеми розвитку цього багатомірного етномистецького й соціокультурного явища, як це є, приміром, у росіян<sup>4</sup>. Не в останню чергу це зумовлено і тим соціополітичним контекстом, у якому упродовж багатьох десятиліть працювали українські вчені. Хоч, безперечно, деякі аспекти української народної театральної традиції, зокрема вертеп, висвітлено у вітчизняній історико-театрологічній літературі більш-менш повно<sup>5</sup>.

Справді, ще й сьогодні поняття “народний театр” термінологічно (і категоріально) остаточно не визначене, адже це явище не тільки естетичне, а й етнонаціональне та соціальне. Чи можна визначити як “народний театр”, скажімо, етнографічно-побутовий театр кінця ХІХ — початку ХХ століття? Яке театральньо-мистецьке явище можна назвати “народним театром”? Чи “усний” театр, — а як же бути з вертепом, чий тексти його носії фіксували на папері? — або театр “літературний”? Чи театр аматорський, чи “заробітчаний” (а як же бути з народними акторами часів Київської Русі — скоморохами, які були професіоналами-“заробітчанами”)?

До того ж, “народним театром” цілком справедливо називають низку явищ, які більш-менш відповідають цьому визначенню (тоді на порядку денному постає проблема інтерпретації), а з-поміж них: театри фольклорний (folk), етнонаціональний (ethnic), популярний (popular) та той-таки етнографічно-побутовий (ethnographical and

everyday life) в усіх його модифікаціях (романтично-побутовий, реалістично-побутовий та ін.).

Проблема типології моделей та модифікацій народного театру пов'язана і з визначенням його суті та генези.

Власне, природа, суть “народного театру”, чи то етнографічно-побутового, чи обрядового, тотожна. В основі природи театральних форм, за О.Білецьким, лежить принцип “перетворення” як свого “я”, так і “довкілля”<sup>6</sup>. На початку ХХ ст. за цим принципом “перетворення” — “образного перетворення” — функціонуватимуть театральні колективи, очолювані Лесем Курбасом.

О.Білецький виводив історію народного театру від примітивних форм: від примітивного танцю до мімічного, від мімічного танцю до обрядової пантоміми — такий шлях, що його пройшло мистецтво театру на початку свого буття. Вчений визначив язичницькі обряди праслов'ян як “зачатки театрального дійства”.

А В.Всеволдський-Гернгросс при визначенні форм народного театру застосовував принцип “діяння”. При цьому він категорично ототожнював за принципом “діяння” народні обряди, ігри та церковні ритуали й містерію, а усі обрядові й ігрові форми беззастережно зараховував до власне театральної практики. Дослідник наголошував на тому, що порівняльний аналіз форм обрядових, ігрових і театральних у звичному розумінні доводить, що вони перебувають в одній сфері — сфері “діяння”<sup>7</sup>.

Ці два положення дуже принципові: справді, усі театральні моделі, в тому числі первісно-народні, функціонуючи за принципом “діяння”, “перетворюють” і творців і глядачів дійства, а отже, “довкілля”.

В.Пропп вважав, що обрядові дії — це дії, які мають на меті вплинути на природу з тим, щоб підкорити її собі<sup>8</sup>. Це твердження, на нашу думку, дещо спрощене, адже головний зміст обрядових дій, ритуалів, священних дійств, які були своєрідними моделями “народного театру” — це “перехід” людини в іншу якість (приміром, під час поховального обряду або весільної містерії)<sup>9</sup>, захист людини від стороннього впливу і гармонізація її взаємин з “довкіллям”, як на мікрорівні, так і на макрорівні — з Космосом.

Й.Гейзінга слушно зазначав, що священне дійство — це щось більше, ніж просто удавана дійсність чи символічне втілення, бо воно — містичне перетворення: у ньому щось невидиме й нечинне прибирає прекрасну, чинну, священну форму, а учасники ритуалу переконані, що їхнє дійство є певним божествен-

ним благом, таким порядком речей, що вищий за той, серед якого вони звичайно живуть.

Це “перетворення” через “діяння” в усіх відношеннях зберігає формальні ознаки театральної гри. Але навіть коли гра закінчується, впевнений дослідник, дія її не припиняється: “вона й далі випромінює на звичайний зовнішній світ своє сяйво, свій благодотворний вплив, посилюючи безпеку, лад і достатки всієї спільноти, аж поки настане знову цей священний час гри”<sup>10</sup>.

До речі, саме на основі концепції “людини, що грається” Й.Гейзінги та “сміхової культури” М.Бахтіна дослідник етномистецьких форм О.Панченко запропонував свою версію скоморошества<sup>11</sup>.

З розвитком театральних форм сакральне трансформувалось у профанне, але незмінними залишилися механізми “діяння”, “переходу”, “перетворення”, хоч це було вже гротескно-фантастичне перетворення дійсності, а маска-персонаж набула бурлескного характеру, як, приміром, у “балаганних” виставах представників українського етнографічно-побутового театру кінця XIX — початку XX ст.

Ще одна проблема без розв’язання якої годі зрозуміти природу народного театру в його первісних формах: що було спершу — обряд, ритуал чи гра? Багато дослідників погоджується з думкою, що початки театру слід вбачати в околицях поганських свят. С.Чорний вважає, що джерелом українського народного театру були багаті українські народні обряди і що його коріння сягає глибини віків нашої праісторії. Вчений пропонує розглядати це коріння-початки як естетично самодостатній “народний театр”, який на даному етапі культурного розвитку наших предків відповідав їхнім духовно-естетичним потребам, відповідним чином задовольняючи їх<sup>12</sup>. Інші дослідники також на перше місце в ряду ігрових явищ ставлять саме “обряд” чи “ритуал”, а не “гру”<sup>13</sup>.

Й.Гейзінга також вважав, що саме з ритуалу походить мистецтво, але він також довів, що людська культура постала і розвивається в грі та як гра. А отже, ритуал був наслідком гри, “театру”, він мав свою “драматургію”, режисуру, відповідне оформлення, склад виконавців, ряджених, які перевдягались, перевтілювались, гримувались, ховали свої обличчя за масками тощо. Звідси — першість гри над ритуалом, та й сам ритуал було “сконструйовано” за законами видовища — гри, наповненої сакральним змістом.

А от із твердженням С.Чорнія про те, що основні елементи українського театру з перед-

християнської доби збереглися до межі XIX і XX ст. в українському етнографічно-популярному театрі можна погодитися частково (коли йдеться про принципи, за якими функціонував народний театр), із застереженням (коли мова про використання автентичного фольклору). Адже кожна епоха, маючи свій “стиль мислення” (Б.Парахонський), трансформувала народний театр та систему його функцій.

Отже, етнографічно-побутовий театр кінця XIX — початку XX ст. — театр про народ і для народу, театр, який вийшов із народу, де поєдналися гра, автентичний та вторинний фольклор, побут, обряди, етнографізм, “балаганність” тощо, а не тільки принципи “перетворення” та “діяння”, цілком можна визначити як різновид народного театру, найбільш соціально заангажованої мистецької системи.

Соціальна природа театру дозволяє йому виступати в ролі інституту, що регулює відносини в суспільстві (етнонації), коли у відповідних просторово-часових межах відбувається символічна взаємодія між митцями і глядачами, що ґрунтується на продукуванні (митцями) та сприйнятті (глядачами) дій, які відбуваються “фіктивно” — в ігровій формі, і яка еволюціонує як певна культурна практика. Саме тоді театр стає не тільки специфічною естетичною, а й соціальною маніфестацією<sup>14</sup>.

А отже, історію українського народного театру — естетичної й соціальної маніфестації — не можна розглядати поза історію українського народу.

Як відомо, Валуєвський циркуляр, Емський указ та інші законодавчі, нормативно-правові та адміністративні ініціативи політичної еліти Російської імперії, а загалом — державна культурна політика щодо національно-духовної сфери українців поставили на межу виживання українську національну культуру, зокрема український театр<sup>15</sup>. Але, незважаючи на це, ключовими словами корифеїв національної сцени (М.Кропивницький, М.Старицький, М.Лисенко, І.Карпенко-Карий, М.Садовський, М.Заньковецька, П.Саксаганський та ін.) стали слова “відродження”, “воскресіння” українського народного театру, який після самоорганізації, становлення й структурування перетворився на багатовимірне, поліфункціональне, жанрово й стильово різноманітне, естетично самодостатнє мистецьке явище — потужний вияв українського духовно-культурного життя.

Отже, український народний театр другої половини XIX — початку XX ст. не тільки був закорінений у традиційно-побутовий, обря-

довій, фольклорній, образно-поетичній, ігровій, сміховій тощо культурі українців, а й продовжував тяглість і безперервність національно-культурної традиції<sup>16</sup>. Саме завдяки своєму етнографізму він став одним з чинників національного самоусвідомлення й самоствердження українців.

Український народний театр другої половини XIX — початку XX ст., в основі якого були високі шевченківські заповіді і який, зрештою, постійно звертався до театральної інтерпретації творчості Т.Шевченка, перетворився, з огляду на zdeформовані умови існування українського етносу, на один з механізмів, за І.Дзюбою, самотворення нації в часі й просторі<sup>17</sup>. Адже не тільки творчість Т.Шевченка, а й корифеїв національної сцени стала загальноукраїнським духовно-культурним явищем, згуртувала регіональні — наддніпрянські, галицькі, буковинські, закарпатські — інтелектуальні мистецькі еліти на основі загальнонаціональних інтересів, цілей і завдань.

Національна свідомість опановувала уми західноукраїнських діячів культури, серед яких був і І.Франко, автор резонансної народної драми “Украдене щастя”, що відразу ж стала популярною й на Наддніпрянщині. У творчості І.Франка знайшли своє логічне продовження високі шевченківські ідеали.

Наддніпрянці — діячі українського народного театру, зокрема М.Кропивницький, М.Садовський, М.Заньковецька, безпосередньо працювали деякий час на галицькій сцені. А “східняк” Г.Хоткевич, зачарований обрядовою й народнопоетичною традицією гуцулів, створив на західноукраїнських теренах справді народну (бо акторами були селяни, які “грали” інсценізоване Г.Хоткевичем “життя”) театральну модель, яка дістала назву “Гуцульський театр”. Знаменно, що в цьому театрі працював і майбутній реформатор української сцени Лесь Курбас, який заклав основи нових театральних моделей й нової сценічно-образної філософії. Побутує думка, що Лесь Курбас нібито заперечував творчість своїх мистецьких попередників, та він, спираючись на художню традицію, по-новому її переосмислював.

Але до Курбасових експериментів цілком унікальну образно-поетичну, фольклорно-етнографічну театральну модель створив Г.Хоткевич, який спеціально для свого “Гуцульського театру” написав цикл п’єс, — “Антон Ревізорчук” (переробка “Верховинців” Ю.Коженювського), “Гуцульський рік”, “Непросте”, “Довбуш”, “Практикований жовнір”, — бо автор проекту народного театру прагнув, щоб у його репертуарі відбивалися своєрідність і неповтор-

ність етносу, “його звички, його звичаї, його світогляд, його розуміння явищ природи, його вірування й забобони, його поезія і епос”<sup>18</sup>.

Використовуючи первинні театральні-ігрові форми гуцульської обрядовості, коди давнього міфологічного мислення гуцулів, елементи народнопоетичної творчості, демонології, казок, а якщо ширше — багатий історичний та фольклорно-етнографічний матеріал, Г.Хоткевич і його творчий колектив на початку 10-х років XX століття заново відкрили на рівні, так би мовити, одкровення сценічний етнографізм.

Театральний світ був вражений, зачарований таким несподіваним відкриттям. Критика відзначала “правдивість старовини” в сценічній інтерпретації обрядової культури гуцулів, захоплювалась “вродженим артистизмом” виконавців-аматорів, писала про високу режисерську майстерність постановника вистав.

Рецензент підкреслював, що Г.Хоткевич-автор “дав глядачеві образ гармонійний, що під сим поглядом не уступає найкращим картинам із Вагнерівських фантастичних опер”.

Інший рецензент, а ним був модерніст С.Чарнецький, запитував: що ж є головною вартістю вистав “Гуцульського театру”? І сам же відповідав: “Це та безпосередність світу, які вони (актори — І.Ч.) відкривають, його темпераменту живість та незвичайну пластику. Перед очима ставала вся Гуцульщина, і, власне, в тому етнографічному, фольклористичному елементі скривалася вся краса і сила їх штуки”.

Цілком слушно І.Волицька зауважує, що діяльність “Гуцульського театру” в Галичині “віддзеркалювала загальний процес розвитку мистецтва початку XX століття, який характеризувався посиленням зацікавлення до народної культури, переосмисленням її духовних і естетичних здобутків та цінностей” (підкреслено нами. — І.Ч.). Дослідниця також зауважує, що в українській літературі це блискуче продемонстрували “Тіні забутих предків” М.Коцюбинського (1911), “Лісова пісня” Лесі Українки (1911)<sup>19</sup>.

Таким чином, і творці-аматори, і професіональні митці як духовно продукуюче начало єдиного українського культурного організму використовували у своїй творчості потужне духовне джерело українського народу — його етнографічно-фольклорну культуру.

Зрозуміло, що масштаби та ступінь цього використання у різних митців були неоднаковими. Так, наприклад, якщо О.Олесь міг ввести в структуру якогось свого символістського драматичного етюдів тільки одну народну пісню, то С.Черкасенко, інший митець-модерніст,

щільно заповнював ними мистецький простір своїх творів. Пісні, думи, легенди, оповідання, елементи звичаєво-обрядового комплексу драматург використовував у багатьох своїх дореволюційних творах, попередньо їх “перетопивши” й “пропустивши” через себе. Серед таких творів були: “Без просвітку” (1906), “Петро Кирилюк” (1910), “На вахті” (1911), “Земля” (1912), “Казка старого млина” (1913) (поетику цього твору С.Черкасенка дослідники небезпідставно порівнюють з образно-поетичною системою “Лісової пісні” Лесі Українки і з “Затопленим дзвоном” Г.Гауптмана), “Про що тирса шелестіла” (1916).

Але “новітня манера художнього мислення” (М.Ігнатенко), манера новоромантична, підґрунтям якої, однак, були національні архетипи й міфологеми, не оминула й О.Олеся: тричі митець звертався у своїй драматургічній творчості до криниць народнопоетичної мудрості. Сюжет фантастичної поеми “Над Дніпром” (1911) взято з фольклору, у творі діють персоніфіковані сили природи, зокрема Дніпро й русалки. Драматургічна дума “Хвесько Андигер” (1916) є майстерною стилізацією під відому українську народну думу. А вже на еміграції О.Олеся створив свою лебедину пісню — феєрію “Ніч на полонині”, яка темою та мотивами надзвичайно близька до “Лісової пісні” Лесі Українки.

Отже, код давнини у всіх його проявах був органічним елементом естетичної системи творів діячів українського театру початку ХХ ст.

Група працівників так званого Руського народного театру у Львові з часом опинилась на центрально-східноукраїнських теренах. У цій групі був Лесь Курбас, який згодом уславився, зокрема, новим театральним прочитанням — у душі народної драми — творів Т.Шевченка, а особливо — “Гайдамаків”<sup>20</sup>.

Таким чином, театральні діячі брали активну участь у формуванні загальноукраїнського культурного простору. Український етнографічно-побутовий театр не тільки мав продовження у творчості неонародників (Б.Грінченко, Л.Старицька-Черняхівська, С.Васильченко, В.Самійленко, Л.Яновська), але й наблизився (у пізніх творах М.Кропивницького й І.Карпенка-Карого) до українського театального модернізму (Леся Українка, В.Винниченко, О.Олеся, С.Черкасенко), значною мірою підготувавши його. Та й деяка театально-драматургічна продукція, приміром, Лесі Українки, О.Олеся, С.Черкасенка, була ніщо інше, як нова інтерпретація української міфології й народнопоетичної творчості.

Якщо ширше поглянути на відображення культури і побуту українського етносу в театральній-мистецькій традиції, то знайдемо його, починаючи з ХVІ ст., у вертепному театрі, у різдвяних і великодніх містеріях, у творах української народної та шкільної драми, зокрема в інтермедіях, у творах І.Вишенського, якого можна назвати першим театральним критиком, та Г.Сковороди, а далі — в усій драматично-театральній продукції ХІХ — початку ХХ ст. А саме, у творах І.Котляревського, Г.Квітки-Основ'яненка, П.Гулака-Артемівського, Т.Шевченка, П.Куліша, М.Костомарова, І.Франка, І.Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, О.Стороженка, Ганни Барвінок, Олени Пчілки, корифеїв національної сцени, мистецьких неонародників і модерністів.

Як зазначає М.Яценко, нерідко поетизація українських народних звичаїв, обрядів, переказів, легенд становила головний зміст театральній-драматичних творів, серед яких були “Чорноморський побит” Я.Кухаренка, “Чари” К.Тополі, “Купала на Івана” С.Писаревського, “Вечорниці” П.Кореницького, “Вовкулака” С.Александрова<sup>21</sup>. Звичаями, обрядами, фольклором сповнені й “корифеївські” театральні полотна — народні опери “Чорноморці”, “Різдвяна ніч”, “Наталка Полтавка”.

Як представник етнографічно-побутової театральній традиції розпочав свою мистецьку діяльність М.Куліш, найвидатніший український драматург ХХ ст., соратник Леся Курбаса. Останній, до речі, зробив оригінальну мистецьку версію вертепного театру. А вже в наш час повному естетично осмислив українську народну лялькову театральну традицію Валерій Шевчук. Народне мистецтво продовжує тримати в своєму силовому полі й інших українських митців.

На рубежі ХІХ і ХХ віків постала нагальна потреба денаціоналізації східних українців-городян, а український світ (насамперед міста, але й села, де денаціоналізація відбувалась завдяки інститутам школи й церкви) потребував захисту, бо тривала, систематична, усталена денаціоналізація українського етносу загрожувала, сказати б, “регенерації” здоров'я національного організму на всіх його рівнях, аж до “індивідуального” включно.

За спостереженням відомого російського мислителя ХХ століття І.Пльїна, який досліджував феномен національного буття, “денаціоналізуючись, людина втрачає доступ до глибочезних криниць духу й до священних вогнів життя; бо ці криниці й ці вогні завжди національні: у них закладені й живуть цілі ві-

ки всенародної праці, страждання, боротьби, споглядання, молитви й думки”<sup>22</sup>.

Так історично склалось, що саме етнографічно-побутовий театр став на межі століть тією криницею духу й священним вогнем життя українців. Тому необхідно переглянути усталені й застарілі, нав'язані відповідною адміністративною системою, погляди на “етнографізм” українського мистецтва як на явище “вкрай негативне”. Етнографізм був національною особливістю розвитку української культури, активно виконував етнозахисну функцію і соціоконсолідуючу роль. Етнографізм виступав як силове охоронне поле, адже відповідні соціополітичний і соціокультурний контексти, в яких існувало українське суспільство, “працювали” на зникнення українського етносу та його культури.

Етнографізм українського театрального мистецтва, як і літератури, й інших видів мистецтва, сприяв процесові національної самоідентифікації українців. С.Андрусів вважає, що процес національної самоідентифікації, особистісно індивідуальний чи національно-колективний, — космологічний у своїй основі, бо повертає людину до першовитоків, а в момент самоосмислення відбувається відновлення, “закріплення національного образу світу на екрані пам’яті”<sup>23</sup>.

До “космогонічної” тематики, а саме вона превалювала в драматургічних і сценічних творах на зламі віків, дослідниця зараховує й “історичні” сюжети як код Золотого Віку минувшини, і “селянськість” мистецтва як код Простору, голос Рідної Землі, і “жіночу” тему в мистецтві як код Любові, і “народну” поезію як код Національного Логосу.

С.Андрусів цілком слушно розглядає мистецьку “космогонію” як протистояння української культури агресивному щодо неї “довкіллю”, як боротьбу українського суспільства за збереження zagrożеної національної ідентичності.

Українська космогонія, “космогонічні” жанри в мистецтві, вважає дослідниця, “були головами українського світу, що засвідчували його присутність, його мелодію в хорі народів та культур, його своєрідність та неперебутність”<sup>24</sup>.

Таким чином, провідна роль мистецької космогонії і традиційних театральних ігрових форм та систем — від народної обрядовості, фольклорних видовищ і до народнопоетичних, етнографічно-фольклорних елементів у структурі як “старих”, етнографічно-побутових, так і “нових”, модерністських мистецьких творів — у збереженні, відкритті й перетворенні українського світу очевидна.

Театральна реформація, розпочата Лесем Курбасом у першій чверті ХХ ст., була зорієнто-

вана на творення “інакшої” театральної моделі. Але митець не тільки категорично заперечував “революційну” думку про знищення етнографічно-побутового театру як такого, бо небезпідставно вважав, що корифеї національної сцени “дали нам такі цінності, які свою публіку матимуть завжди”<sup>25</sup>, але й сам творив новий народний театр на фундаменті іншого етнофольклорного космологізму<sup>26</sup>.

Реформатор національної сцени, за слушним зауваженням Н.Корнієнко, жадав відтворення діалогу театру з космоцентричним минулим культури, дорівнюючи суть театру семантичній повноті храму<sup>27</sup>. Але після загибелі Леся Курбаса і М.Куліша на Соловках, “повернення” українського театру до своїх джерел і першоформ відкладалося. Це “повернення” залишається актуальним і сьогодні.

Модель “народного театру” на рубежі ХІХ і ХХ ст. була базовою, але не єдиною українською театральною моделлю. Різні її модифікації, які існували паралельно, взаємодіючи, створювали театральну-мистецьку розмаїтість, народжували, переходили й доповнювали одна одну.

Традиційні для першої половини романтично-побутова та реалістично-побутова моделі мистецького мислення породили авторську модель театру корифеїв, яку оновили й модифікували мистецькі неонародники, “європеїзатори” й модерністи (неоромантики, символісти, неореалісти). Картину українського театального буття доповнювали західноукраїнська універсальна модель театру “Руської бесіди”, фольклорно-етнографічна модель “Гуцульського театру” та інші сценічні колективи, творці яких сповідували ті чи ті естетичні принципи, ідеології, доктрини, які виростили часто-густо як контрверсійні, одна з одної.

Нові часи, нова театральна аудиторія та нові естетичні пріоритети вимагали й нового мистецтва — мистецтва не тільки для “народу”, але й у розумінні, так би мовити, інтелігентському. Недарма ж Леся Українка на порядок денний поставила питання про повернення нації її “мозку” — інтелігенції. У цьому русі структурування українського суспільства неабияку роль відіграв і театр.

Слід зауважити, що молода мистецька генерація, творячи евентуальний театр і нібито заперечуючи національну театральну традицію, насправді по-новому її “прочитувала”: відкидаючи застарілі драматургічні й сценічні форми, будувала свій театральний світ на національній архетипній основі.

Ще в першій чверті ХХ ст. Д.Антонович влучно зауважив, що Леся Українка, В.Винни-

ченко й О.Олесь (на драматургію яких, до речі, при створенні “Молодого театру” орієнтувався Лесь Курбас) писали свої п’єси “для театру, якого ще не було, але який мусів бути”<sup>28</sup>. Але, повторюючи за Л.Мороз, підкреслюємо, що наймодерніший український модернізм не тільки не розірвав сув’язі з традиціями національної культури, але на новому рівні творчо розвинув їх<sup>29</sup>.

Розвиток найрізноманітніших естетичних моделей свідчив про те, що українське театральне мистецтво (починаючи від раннього середньовіччя) було інтегральною частиною духовно-культурного простору Європи, свідчив про постання нової української культурної парадигми, незважаючи на регіональні відмінності.

Український театр кінця ХІХ — початку ХХ ст., продовжуючи тяглість національної театральної традиції, джерела якої сягають дохристиянських часів, як одна з форм національного буття й самоствердження, характеризувався багатофункціональністю, бо, окрім власне естетичної, виконував низку інших функцій, як-от етнозахисну, соціококонсолідує, націєтворчу, ідеологічну тощо<sup>30</sup>, сприяв космологічному в своїй основі процесові національної самоідентифікації українців.

Символічно, що у феєричній містерії “Великий льох” Т.Шевченка, джерела якої — в глибинах всесвіту етнокультури, переосмислено проблему національної онтології й відродження. Засобами театру, який, на думку Леся Курбаса, мусить перетворитися на містеріальне дійство, видатний митець намагався досягнути й розкрити космічну суть Людини.

Українська театральна культура означеного періоду структурно й інституціонально наповнилася. Функціонувала за принципами самоорганізації, самонастроювання, множинності, поліваріантності<sup>31</sup>. Естетично самодостатня національна сцена, незважаючи на мінуси державного регулювання сферою української культури, перебувала в силовому полі загальноєвропейських мистецьких інноваційних процесів. Українське театральне мистецтво стало жанрово й стильово різноманітним, а митці, формуючи загальнонаціональний культурний простір, розпочали черговий етап українського національного відродження.

Унікальність народного театру як оригінальної мистецько-соціальної системи українського етносу, в якій сконденсовано “мудрість віків” (П.Чубинський), очевидна. Сподіваємося, вона спонукає вітчизняних етнотеатрологів до створення фундаментального дослідження під назвою “Український народний театр”.

Київ

1 Тайлор Э. Первобытная культура. - М., 1989. - С. 18.  
2 Кирчів Р.Ф., Макаруч С.А. Вступ // Етнографія України: Навч. посібник. - Львів, 1994. - С. 9-10.

3 Цит. за: Наулко В.І. Культура традиційна і сучасна // Культура і побут населення України: Навч. посібник / В.І. Наулко, Л.Ф. Артюх, В.Ф. Горленко та ін. - 2-е вид., доп. та перероб. - К., 1993. - С. 245-246.

4 Див.: Народный театр. - М., 1991; Савушкіна Н.І. Русский народный театр. - М., 1976; Гусев В.Е. Русский фольклорный театр XVIII - начала XX века. - Л., 1980; Фольклорный театр. - М., 1988.

5 Див.: Кисіль О. Український вертеп. - К., 1918; Марковський Є. Український вертеп. Розвідки й тексти. - К., 1929; Федас Й.Ю. Український народний вертеп (у дослідженнях ХІХ-ХХ ст.). - К., 1987.

6 Белецкий А. Старинный театр в России. - М., 1923. - С. 6.

7 Всеволодский-Гернгросс В.Н. История русского театра. - Л.; М., 1929. - Т. 1. - С. 59.

8 Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. - Л., 1986. - С. 23.

9 Див.: Курочкін О.В. Маски в поховальних іграх українців // Родовід. - 1992. - № 4. - С. 32-38; Лозинський Й.І. Українське весілля. - К., 1992; Борисенко В.К. Весільні звичаї та обряди на Україні. - К., 1988.

10 Гейзінга Й. Homo Ludens / Пер. з англ. - К., 1994. - С. 21.

11 Панченко А. Русская культура в канун петровских реформ. - М., 1984.

12 Чорний С. Праукраїнський театр // Український театр. - 1994. - № 1. - С. 14.

13 Ивлева Л.М. Обряд. Игра. Театр (К проблеме типологии игровых явлений) // Народный театр. - Л., 1974. - С. 20-35.

14 Klier H. Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. - Darmstadt, 1981. - S. 368.

15 Черничко І. Культура і держава. Тенденції, проблеми та перспективи розвитку взаємовідносин владних і театральних мистецьких структур в Україні: Монографія. - К., 1998.

16 Черничко І. Трансформація сфери культури. Українська національна театральна культура: стан, статус, інфраструктура, модернізація. Монографія. - К., 1998.

17 Цит. за: Тарнашинська Л. Самоствердження нації чи “заявка” на історичне буття? Нотатки з ІV Міжнародного конгресу українців // Літ. Україна. - 1999. - 9 верес.

18 Цит. за: Волицька І. Театральна юність Леся Курбаса (проблема формування творчої особистості). - Львів, 1995. - С. 78.

19 Див.: Там само. - С. 75-90.

20 Довбищенко Г.В., Лабінський М.Г. На сцені “Гайдамаки”: До 175-річчя з дня народження Т.Г. Шевченка. - К., 1989.

21 Яценко М.Т. Етнографізм у літературі // Українська Літературна Енциклопедія: В 5 т. - К., 1990. - Т. 2. - Д.-К. - С. 170.

22 Цит. за: Горбатенко В., Козенюк А. Етнодержавознавство: утвердження нової парадигми національного поступу // Генеза. - 1997. - № 1. - С. 235.

23 Андрусів С. Проблеми національної ідентичності // Слово і час. - 1997. - № 3. - С. 18.

24 Там само. - С. 22.

25 Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини. - К., 1988. - С. 194.

26 Найден О. Про яскраве життя як процес і дискурс // Сучасність. - 1999. - № 7-8. - С. 152.

27 Корнієнко Н.М. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. - К., 1998. - С. 30, 75, 88.

28 Антонович Д. Триста років українського театру. 1619-1919. - Прага, 1925. - С. 197.

29 Мороз Л. (Вступне слово) // Слово і час. - 1999. - № 8. - С. 5.

30 Пор.: Забужко О.С. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. - К., 1997. - С. 11.

31 Пор.: Свідзинський А. Самоорганізація і культура. - К., 1999.