

Проф. д-р Іван Мірчук

Т е а т р

Театр, ця форма зовнішнього вияву мистецьких здібностей народу, в якій різні галузі мистецтва та музики об'єднуються для викликання спільного ефекту, виявляє на Україні за час свого 300-річного існування характеристичні риси, що заповнюють йому окреме місце в межах європейської культури.

Український театр мусів виконувати за час свого існування дуже важливе національно-політичне завдання; український народ мав у ньому дуже сильну, часами єдину зброю в змаганні за свої права на полі мови, звичаїв, взагалі своєї власної культури під час довголітньої тяжкої боротьби з сильнішими сусідами-москалями та поляками. На жаль, сучасне політичне положення нашої батьківщини представляється не менш трагічно, як це було в минулому, і тепер наш театр муситиме відігравати в наших визвольних змаганнях подібну роль, як це було перед сотнями років. Так, коли Зауїти на початку 17 стол., переслідуючи свої імперіялістичні цілі, принесли на наші землі польський театр у формі шкільної драми, православне населення, обороняючи свої позиції, зорганізувало опір теж у формі шкільного театру, щоб, з одного боку, поборювати ворожу пропаганду її власними засобами, а, з другого боку, щоб дати своїй культурі нові імпульси. Ще наші батьки пам'ятають часи, коли в другій половині 19 ст. в межах царської імперії театр давав єдину можливість виголошувати українське слово, а рівночасно був єдиним засобом для вияву власного духового обличчя без огляду на заборону російської цензури. Царський уряд зробив, щоправда, спробу поширити свою екстермінаційну політику також на театр, - політику, що так важко лягла на нашому письменстві й взагалі на цілому громадському житті. Але ця спроба не принесла бажаного успіху, бо після п'яти років примусової мовчанки театру влада мусіла здати свої позиції, і наш театр повернувся до життя в нових реалістично-народних шатах, щоб далі продовжувати свою історичну місію. Широкі маси населення з любов'ю та захопленням сприймали ці в європейському масштабі може примітивні вистави наших артистів, бо вони добре розуміли, що тут під опікунчими крилами музи Мельпомени постало нове сильне вогнище національної культури і добре укріплена твердиня в боротьбі нації за існування.

І наші вороги такими очима дивилися на роль українського театру. Коли в вісімдесятих та дев'ятдесятих роках минулого століття наш театр несподівано піднісся до такого рівня, що мав триумфальний успіх не тільки по всій Україні, але й у великих містах Росії, і навіть міг виступати перед царем, Дрентельн, генерал-губернатор великої частини України, заборонив будь-які українські виступи в межах своєї влади. На всі заваження, що сам цар зацікавився виставами українського театру, який грає

з великим успіхом у Москві та Петербурзі, відповів хитрий урядовець, що в Петербурзі чи взагалі на чужій території український театр є тільки театром, а на Україні — це не лише театр, а насамперед політика. І тут російський ген.губернатор мав повну рацію; він помилявся тільки в одному, в тому, що такими засобами насильства не можна спинити відродження 40-мільйонного народу. І цю національно-політичну роль нашого театру мусимо мати на увазі, коли прийдеться оцінювати й представляти розвиток і його осяги на протязі 300 літ історії.

Другою характеристичною рисою нашого театру є революційна форма його розвитку та росту, яка виявляється в тому, що тут немає, як в інших народів, повільного переходу від старих до нових елементів. В усій Європі старі форми мистецького вияву поволі поступаються перед новими методами, залишаючи деякі старі елементи, нове не старається цілковито зірвати з попереднім, навпаки, хоче зберегти органічний зв'язок із тим, що вже було, бо тільки так можна створити нові можливості праці, не зриваючи цілковито з традицією. Якщо візьмемо для прикладу французький, німецький чи англійський театр, то побачимо у всіх цих країнах нове побіч старого, шляхетне піднесення класичної трагедії побіч пікантерії модерної комедії, реалізм соціальної драми побіч символізму новочасної казки та легенди. В українському театрі кожний новий прояв чи напрям починає від нещадної боротьби проти старого, минулого, що може ще не втратило цілком свого права на існування. Але двом богам не можна служити одночасно, і цей принцип, перенесений на поле театрального мистецтва, є причиною того, що тут немає органічного переходу від однієї епохи до другої, а весь процес розвитку розпадається на суму непов'язаних між собою фрагментів. Цей брак традиції, відсутність повільного переходу від старіших до нових форм має, безперечно, негативні наслідки; але в цьому є також і позитивна сторона, яка уможливляє появу нових, сильних індивідуальностей, що, не обтяжені ніякими залишками минулого, можуть з повною силою віддатися здійсненню нових ідей.

Третя риса, яка чітко характеризує діяльність українського театру, надаючи йому своєрідної риси, це те, що він протягом цілого свого існування був насамперед і головним чином "народним театром". Але не тільки в тому розумінні, що широкі маси населення цікавилися його виставами й брали жваву участь у діяльності наших театральних мистців, — а й тому, що, згідно з соціальною структурою українського громадянства, він був своєю тематикою "селянським театром", або "театром селянського побуту". Головними фігурами в інтермедіях 17 і 18 ст. були селяни або козаки, іншими словами 2 простий народ; картини з народного життя приносять п'єси Котляревського з початку 19 ст., що залишилися досі в репертуарі майже всіх українських театрів і навіть в сучасності викликають, хоч у змінній, змодернізованій, формі інтерес широкого суспільства. І якщо в новочасних драматичних творах з'являються на сцені представники інших класів громадянства, а саме: інтелігенції та міщанства, — то їх походження чи, скажимо краще, зв'язок із масами селянства не вдасться заперечити ні в якому разі. Існують, щоправда, винятки з цього правила, але в цих рідких випадках маємо діло не з продуктами українського духу, а з імпортованими українською мовою плодами польської або російської культури з чужою для нас тематикою чи проблематикою. Згідно з своїм ха-

рактором український театр є по суті селянський театр; зміна під цим оглядом настала тільки по революції 1917 р., але теж у розмірно вузьких рамках.

Якщо, розглядаючи історію українського театру, обмежуватися звичайно на останніх трьох стах роках його існування, то це ще не значить, що перед цим періодом на нашій території не було ніяких спроб театральних вистав. Навпаки, ми маємо поєне право виступити з твердженням, що вже в передхристиянську добу в зв'язку з весільними обрядами та вночі під Івана Купала були публічні виступи театрального характеру; ще виразніше бачимо це після християнізації нашої країни, коли з нагоди церковних свят Різдва Христового й Великодня з'являються вертеп і пасії /зображення Христових Страстей/, призначені для широких кіл віруючої громади. Але ці часи від народження українського театру аж до моменту його дорівності нам мало доступні через брак історичного матеріалу, і тому мусимо обмежитися на останніх трьох стах роках.

Цей час розпадається на дві частини: а саме - на добу 17 і 18 ст., коли виступали як актори учні, що мандрували по всій країні й в різних місцях давали вистави /шкільний театр/, і другий період 19 і 20 ст., коли наш театр стає вже мистецькою національною установою з фаховими, відповідно підготованими силами. Оригінальним переходом від однієї доби до другої є т.зв. кріпацький театр, з яким ми зустрічаємося на переломі 18 ст. на дворах українських поміщиків. Брало в ньому участь не тільки члени панської родини, але передусім відповідно підготовані кріпаки. Згодом з'явилися в цих театрах актори з Франції та Німеччини, що ставили також чужі п'єси з міжнародного репертуару.

Перший період українського театрального мистецтва творить як згадано, т.зв.шкільний театр. Найстаріші тексти українських театральних творів, що збереглися до нашого часу, завдячуємо славній школі Львівського Братства, цеховій організації українського міщанства. Проби ці - ще дуже примітивні; це переважно діалоги, виголошувані над гробом Христа, або в Братській Церкві, або на дворі перед церквою. Побіч цих діалогів, які займаються переважно релігійною тематикою, дійшли до нас дві інтермедії Якова Гаватовича з 1619 р., які своєю формою та стилем виявляють уже деякий поступ. Перехід від діалогів до складніших форм драматичного репертуару становить "Слово о збуренні пекла", доволі складний сценічний твір з 16 ст. написаний у віршах живою щоденною мовою, з великим числом дійових осіб, серед яких винятково з'являється на сцені постать Христа. Переходний характер мають вистави з т.зв. київського циклу, які завдячують своє постання Київській братській школі, пізнішій Могилянській Академії.

При цій нагоді не можна оминати мовчанкою драм Данила Туптала, митрополита ростовського, якого присилювали переїхати на північ.

Основну реформу цього шкільного театру провів науковець Могилянської Академії, політичний дорадник Петра Великого Теодор Прокопович, що опрацьовував правила складання драматичного твору, які повністю відповідали вимогам стилю барокко. Своїми правилами творення драми Прокопович став реформатором нашого театру. Продемонстрував він свою теорію на практиці талановитою трагікомедією "Владимір", виставленою 1705 р. у славній

Могилянській Академії в Києві. Теорія і практика Прокоповича зробили таке враження, що вся дальша театральна творчість майже півстоліття стояла під впливом цих правил. Пізніші драматурги, як Трохимович, Довгалевський, Кониський, Щербацький та інші, сліпо йдуть за цими приписами, через що вся ця ділянка мистецької творчості попадає в мертвеччину, замкнена в за-костенілих, незмінних формах.

Деякі історики заступають погляд, що в цю добу розвиток театру на Україні не відбувався поволі, в формі переходу від одних форм до других, а що паралельно існували побіч різні форми: поєдинчі діалоги, побіч складних трагікомедій, одні одних не витискаючи. Театр барокко не цікавиться інтермедіями, зате ставить поважні трагікомедії. Добрі інтермедії маємо зате в добу ренесансу — Ізатович; рококо дає Довгалевського, Кониського. Але в добу барокко нема інтермедій, бо цей час любувався в пишній драмі з комічними сценами, вкладеними в саму акцію або дію. З цих настроїв виростає згодом драма з усіми її варіантами, починаючи від коротких вистав Дмитра Ростовського і аж до трагедій Щербацького й Прокоповича. Легке рококо, відвернувши свою увагу від цих поважних, важких п'єс, які поволі зникають, переходить до неважких інтермедій, з яких розвинулися вертепні вистави.

Целегко сказати, відколи на Україні поширився звичай давати театральні вистави на дворах поміщиків. Безперечно, вже в 18 ст. з'являються побіч продукції шкільного театру також п'єси європейського репертуару, які ставилися в палатах тодішніх магнатів. Спочатку зустрічаємося на Правобережній Україні із звичаєм, що багаті поміщики для власної приємності утримували музичні капелі, оперові та балетні ансамблі, а також власні хори; пізніше цей звичай перенісся й на лівобережну Україну, великою мірою спричинившись до розвитку та популяризації українського театру. Особливу славу здобув собі на переломі 18 ст. театр поміщика Дмитра Ширая, в селі Спиридонова Буда на Чернігівщині, виконавці якого, головне актриси, мусіли служити не тільки Мельпомені, але й Венері; і коли служба першій богині давала приємність глядачам і гостям пана Ширая, то служба другій богині давала панові й дохід. Отже кріпацький театр, панська примха, хоч був театром світським, не спричинився до переходу від шкільного театру до розвиненіших його форм. Ця метаморфоза здійснилась не на селі, й не на панському дворі, а в місті, де доживав свого віку старий шкільний театр і назрївала потреба нових осередків цього мистецтва. Перший постійний міський театр на Україні був збудований у Харкові 1789 р. 14 років пізніше, в 1803 році були побудовані постійні театри в Києві та Одесі, а ще кілька років пізніше — в Полтаві. В 20-их роках 19 ст. вже були театри в Чернігові, Бердичеві та по інших містах України.

Другий великий період в історії українського театру, що триває від початків 19 ст. аж по нинішній день почався з вистави славної п'єси Івана Котляревського "Наталка Полтавка", яка з погляду літературного й сценічного стала класичним твором нашого драматичного мистецтва. Тому, що її автор був не тільки визначним письменником, але рівночасно мав, як директор театру в Полтаві, великі технічні знання, п'єса мусіла знайти в громадянстві сильний відгомін. Після щасливої пре-

м"ери з"являються численні талановиті актори, як Щепкин, Соленик, Калановський, а в пізнішій стадії геніальний реформатор українського театру Марко Кропивницький /1841-1910/. І репертуар наших театрів збільшується з кожним днем, бо найвідоміші письменники першої половини 19 ст. як Квітка, Шевченко, Костомарів та інші, йдуть на службу музи Шельпомени. Тематику для своїх п"ес вони брали з народного побуту, змальовуючи характеристичні сцени на тлі українського краєвиду, - або з славетного минулого, з захопленням зображуючи героїчні чинки козацтва. Таким способом український театр давав нашому громадянству картини, що зображували своєрідність його національного характеру, моменти його славної минувшини і, врешті, хоча короткотривале, існування як державної нації - отже він блискуче виконував своє національно-політичне завдання.

Розуміється ця освідомна діяльність нашого театру не могла не звернути уваги царського уряду, який, вірний своїм національним традиціям, намагався за всяку ціну асимілювати всі народи, що жили в межах Російської імперії. В 1876 р. з"явився відомий циркуляр до всіх представників адміністративної влади з заборною вживання української мови в слові й письмі; ця заборона стосувалася також і театру. Цей тяжкий удар, що мав на меті знищити перші прояви національної самосвідомості, на щастя, не мав тих наслідків, на які розраховували наші вороги. Щоправда, розвиток української модерної мови початий Котляревським, пішов тепер повільніше, але засоби царської влади виявилися надто слабкими, щоб цілковито витиснути її з українського життя. За п"ять років заборона української мови в театрі була усунена під натиском загальної опінії. Через це український театр як одинокий зовнішній вираз національного життя скупчує біля себе всю енергію громадянства й доходить до результатів, яких він ніколи би не досягнув у нормальних відносинах. Українській сцені жертвують свої сили першорядні виконавці, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садковський, усі мистці для ролів в народному жанрі, яких, напр. російський театр взагалі не мав. Між драматургами висувається на перше місце Старицький /1840-1901/, рівночасно видатний режисер, Карпенко-Карий та інші; нарешті, композитори, як Ніщинський та Лисенко, пробують свої сили на полі драматичного мистецтва й дають йому музичне оформлення. Навіть між приватними особами були ентузіясти драматичного мистецтва, які приносили себе в жертву улюбленому ділу. В Оумах на Слобожанщині звичайний торговець залізом Михайло Бабич побудував театр і тримав там трупу, для якої тьорив п"еси безвартісні з мистецького боку, але писані кров"ю його серця. Коли ж згодом виявилось, що збудований ним театральний будинок стоїть на громадському ґрунті, влада вирішила театр розібрати, що було безпосередньою причиною трагічної смерті цього бідлашнього крамаря-драматурга.

Пеначе за подувом нового благодатного вітру піднімається український театр, створює добрий репертуар з побутових п"ес і дає настільки визначних виконавців, що такого гармонійного ансамблю всіх елементів ми не зустрічаємо ані на російській, ні на іншій чужоземній сцені. Тодішні театральні критики офіційно називали у країнську трупу "майнінгенцями", які тоді в Німеччині стояли на вершку своєї слави. Майнінгенцями називали в Європі театральний ансамбль, що постійно грав у придвор-

ному театрі герцога Саксен-Майнінген. Цей театр відомий своїми виступами за кордоном, звертав головну увагу на історично-вірне віддання дії й гармонійну співпрацю всіх елементів сценічного мистецтва.

Але за цими часто технічними чи мистецькими успіхами нашого театру крився пролий тріумф національної ідеї. Українська мова, заборонена для всякого вжитку, знову заговорила і в тим більшою силою зі сцени народного театру, де кожного вечора з'являлися сотні захоплених відвідувачів. Збук української народної пісні, краса народного строю, чар українського краєвиду, поезія народних звичаїв, які мали бути насильно усунені з буденного життя, - все це з'являлося в магічному освітленні сцени перед очима глядачів, які поволі починали вже забувати, хто вони та чий вони діти. Вся привабливість рідного оточення виступила в чудових барвах веселки і в цьому освітленні збиалася в свідомість та пам'ять сучасного покоління з далеко більшою силою, ніж за допомогою самої лише літератури або самої пісні. Численні театральні ансамблі мандрували по далеких просторах України, збуджуючи або зміцнюючи національну свідомість не тільки серед мас звичайного населення, але й у зденационалізованій переважно шляхти. Цей сильний вплив українського театру на широкі кола громадянства не міг не звернути уваги російської адміністрації. Тривали далші переслідування та перешкоди для цих жреців української музи, життя яких поже злиднів і принижень, було дійсно шляхом на Голготу. Все ж таки ворог не досяг своєї мети навіть новими засобами й формами національного тиску. Не зважаючи на всі перешкоди, цензурні обмеження, репертуарні труднощі, заборону ставити чужі п'єси в українському перекладі та відвідувати з виставами більші міста, український театр ріс з дня на день і поборював усі перешкоди на своєму тернистому шляху.

Аж до революції в 1905 р. український театр мав характер мандрівної сцени. Турти акторів мандрували по всій нашій території з репертуаром, складеним переважно з народних п'єс, і мали відвагу виступати поза межами України. Московщина, Білорусь, Закавказзя, навіть Сибір, були тереном діяльності нашого театру. Але після революції 1905 р. викликані невдалим вислідом російсько-японської війни, перед нашим театром відкрилися нові перспективи. Обмеження відразу зникли й режисери могли звернути свою увагу на твори закордонного театрального мистецтва. Але саме тепер виявилися труднощі, викликані довгими заборонами. Зовнішні перешкоди могли одного дня зникнути, але на всьому світі не було такої сили, яка б потрапила з цих виконавців народних, себто селянських чи козацьких, типів зробити відразу модерних Гамлетів, Цезарів, Макбетів та інших героїв модерної європейської драми. Треба було довгого часу, щоб актори могли змінити, відкласти ту маску, до якої вони звикли протягом довгих років і яка стала їх другою природою. До цього можна було дійти лише після другої революції в 1917 р. й під час короткого періоду української державності в 1918-1920 рр.

В перші роки державного життя в самому Києві існували два театри, які цілим своїм наставленням, відповідним добром виконавців, своєю орієнтацією на західну культуру намагалися здобути для своєї праці симпатії громадянства. Головно спроба "Молодого Театру" виставити Софоклеву драму "Король Едіп" - незвичайно відважний, нелегкий експеримент, підготовчі праці

до якого тривали більше, ніж два роки/ увінчалися безперечним успіхом. Лесь Курбас /нар. 1887/, головний режисер і душа цього ансамблю, міг дати на підставі своїх студій за кордоном і під впливом перших вистав цієї драми під керівництвом геніального режисера Райнгарда – прекрасне виконання ролі головного героя; однак найбільша заслуга й сила Курбасової постанови лежала не в окремих ролях, а в масових сценах і хорах, які в такому складі ще не виступали ні на якій європейській сцені. На перших виставах Райнгарда у Відні в 1913 р. грецький хор складався з 700 чоловіків, які, відповідно зіграні, викликали у глядачів надзвичайний ефект.

Молодий театр мав за собою більшу рухливість, великий розмах, молоде захоплення й справжню волю та охоту до праці, причому не можна закривати очей на деякі хиби, які мусіли виявитись навіть в молодому, ще не зіграному гурті. Друга київська сцена того часу – Державний Театр, під проводом Олександра Загорова /1877/, як офіційний репрезентант цієї ділянки мистецтва в новому державному організмі, мусів звертати увагу насамперед на майстерне, досконале використання всіх засобів і тому не міг собі дозволити експериментів, остаточний вислід яких все ж таки непевний. Тут йшлося не про оригінальні, часами ризиковані вистаги, а про солідне виконання накладених до певної міри згори завдань і обов'язків.

Після захоплення України більшовиками театр і тут, так само, як і в цілому СРСР, стає на службу грандіозного пропагандистського апарату. Цей могутній засіб впливу на широкі маси треба було використати у всіх можливостях, але тільки для однієї мети, а саме поширення понаднаціональних комуністичних ідей. Для досягнення цієї мети дуже інтенсивно розбудовується театральне мистецтво на нашій території, по різних містах постають оперні театри й ще численніші драматичні трупи. Селянський побут майже цілком зникає з репертуару; його місце займає національно-неутральне міське життя-буття робітничих класів із їхніми власними інтересами. Щоправда, спочатку наші актори та режисери пробували, йдучи за голосом серця й думаючи рідними категоріями, плекати національний дух під згори накинутим, нібито міжнародним, а в дійсності московським плащиком і навіть могли досягти деякого мистецького успіху. Але тиск офіційних чинників ляг важким каменем на діяльність цих свідомих своїх завдань одиниць, яких, нарешті, цілковито усунуто, щоб заступити їх слухняними слугами панів режиму. Принципову зміну, яка настала в цій ділянці нашої культури, можна коротко схарактеризувати так: на місце українського театру прийшов під впливом більшовицької дійсності тільки театр на Україні. звільнення нашої території від московської окупації дало б українському генієві можливість і на полі театального мистецтва дійти до дуже поважних результатів.

На Західно-Українських Землях наш театр не міг запустити сильніших коренів у свідомості громадянства через дуже важкі перешкоди, які ставилися на шляху його розвитку з боку польського народу й польської держави. Лише після прилучення Галичини до Австро-Угорської Монархії в 1772 р. доходить до перших спроб театральних вистав у мурах греко-католицького духовного семінара у Львові, при чому виконавцями були тільки вихованці цієї школи, отже без участі жінок. Справжній україн-

ський театр із світськими акторами постає в Галичині в 1848 р., в цей для Габсбурзької держави дуже важливий момент. Завдання, яке цей театр мав виконати в процесі національного відродження західньої гілки нашого народу можна порівняти з ролю української сцени в межах Російської Імперії. І труднощі, з якими мусіли боротися наші актори та режисери на західніх землях були не менші і не легші, як на Великій Україні, з тією тільки різницею, що тут основною перешкодою в розвитку нашого мистецтва були не російські цензори чи губернатори, а матеріальна скрута. Наше громадянство в наддунайській монархії не мало ні маґнатів, ні великих торговців чи інших капіталістів, які могли би стати меценатами театрального мистецтва; поляки натомість мали дуже сильні позиції при цесарському дворі у Відні й у центральному уряді в Австрії й спромоглися унеможливити фінансову урядову допомогу нашому театрові. Для ілюстрації можна згадати, що чотиримільйонне українське населення, яке вірно платило свої податки цесареві і піддавало йому на випадок потреби свою кров, не мало ні одної сталой сцени і український театр був змушений перед першою світовою війною, так само, як на сході, вести мандрівне життя. Кожний розуміє, що після державної катастрофи на західніх землях і після прилучення Галичини до польської держави становище українців не тільки не покращало, а, навпаки, стало ще гіршим і важчим. Коли українці у Львові пробували власними сил ми побудувати сталий театр на площі, яка вже віддана була в українських руках, польська влада зуміла різними способами унеможливити цей план.

Репертуар цього театру складався в 19 ст. головне з п'єс, що своєю тематикою так само черпали з селянського побуту. Але тому, що театр був примушений вести мандрівне життя й одвідувати всі галицькі містечка, він мав на населення далеко більший вплив, ніж польський театр, що під мистецьким оглядом стояв значно вище. Своєю прототою, скажім, він викликав захоплення серед таких самих примітивних селянських слухачів і збуджував потребу й охоту до сценічної активності, до організації аматорських гуртів. Цей педагогічний вплив нашого театру був причиною того, що на всіх просторах України самочинно без ніякої ініціативи ззовні постають аматорські театри, що охоплюють насамперед молодь і зміцнюють у ній національну свідомість, любов до батьківщини, до власного минулого. Відпорна сила, з якою українці на західніх землях боролися проти сильнішого ворога поляків, далі, завзяття, з яким вони старалися захистити свої позиції проти тяжкого ворожого наступу, мали джерело саме в цій національно-виховній функції нашого театру. Брак власної сталой сцени — само по собі неґативне явище в розвитку театрального мистецтва — мало кінець-кінцем благодійний, позитивний вплив на скріплення національної свідомості цілого народу.

В перших роках 20 ст. доходить, головне за дирекцією Йосифа Стадника, до модернізації західньоукраїнського театру, — процес, який між двома світовими війнами розгортається ще більше. Політичні події 1939 р. привели до того, що в наслідок прилучення Галичини до СРСР вся культура західніх земель, а тим самим і театральне мистецтво цілковито підпадають під вплив партійної політики. Щоправда, чисельно український театр у Львові й на провінції міцнішає, перебирає від поляків усі сталі сцени; але одночасно з цим змінює тематику і ставить

п"еси советського репертуару з Корнійчуком на чолі. Деяка зміна на краще зайшла була під час німецької окупації, але після цієї перерви наш театр знову опинився в сфері впливів большевицької дійсності.

Українська музика

Тільки в 19 ст. з'являються твори української музики Полігінні в загальноєвропейській музичній літературі і то в дуже скромному числі. Ми сьогодні мусимо поставити собі питання, чому 40-мільйонний народ з виробленою музичною культурою, з великим багатством народних пісень, обдарований визначними здібностями на цьому полі, не дав людству таких творів, які б звернули на нього увагу культурного світу. І в цьому конкретному випадку можемо подати як пояснення аргумент, з яким ми зустрічалися вже раніше. Брак власної державності є основною перешкодою в розвитку рідної культури взагалі, а музичної культури зокрема. Бо тільки власна держава зі своїми керівними колами дбає про творення осередків культурного життя, а рівночасно старається популяризувати здобутки рідного мистецтва за кордоном. Другою перешкодою, що спиняла поширення відомостей про нашу музичну творчість серед чужого громадянства є, безперечно, односторонній характер цієї творчості. Не заперечуючи назагал великої музикальності всіх верств нашого народу, насамперед, нашого простолюду, мусимо з жалем ствердити, що наша музика розвинена односторонньо, бо це музика майже виключно вокальна. Ми маємо дуже багато прекрасних народних пісень на один голос або 4 голоси, наша література в цьому жанрі дуже багата, маємо визначних співаків, що за браком власного театру мусіли виступати на чужій сцені, але інструментальна музика майже цілковито була занедбана. Ні величких симфоній, ні сонат, ні менших творів для інструментального виконання, але не пересічних, у нас майже немає. Навіть опер, себто творів в основі вокальних, але з оркестральним висвітленням, настільки визначних, що могли б зацікавити чужого слухача, даремно будемо шукати в нашій музичній літературі. А у нас, щоправда, опери, як "Катерина", або оперети побутового характеру, як "Запорожець за Дунаєм" чи славетна "Наталка Полтавка", є мелодрами з музичними вставками, - все це може задовольнити наші національні почуття, але не в силі викликати зацікавлення в чужому громадянстві. І тут знову можна навести тисячі причин, чому в нас саме такий стан, але це не є предметом наших викладів; інтелігентний читач сам доспіває собі пісню до кінця.

Перш ніж перейдемо до зображення нашої музичної творчості в новіші часи, мусимо заглянути в нашу старовину, де знайдемо поважні сліди вокальної культури. Як в усьому світі, так і в нас найстаріші пам'ятки - це пісні релігійного характеру з передхристиянської доби, зв'язані з важливими подіями в природі, як перемога світла над темрявою /кінець календарного року/, прихід весни, літа, ніч під Івана Купала і т.п. Найвидатніші

моменти людського життя, як народження, смерть, весілля, теж є предметом музичного оброблення. Архаїчний характер виявляють колядки, щедрівки, веснянки, що складаються з дуже коротких фраз із дуже малим об'ємом скалі. Цей наче б то зовнішній примітивізм показує, з одного боку, високі мистецькі цінності, а з другого боку — є доказом поважного віку цих пісень, що можемо ствердити тільки старанною їх аналізою. Ці старі пісні співалися в передісторичні часи, а пізніше по християнізації нашої батьківщини, перейшли в свідомість народу, змінивши свій зовнішній вигляд. Тому що нова християнська віра не була в силі витиснути з пам'яті широкі кіл цих ритуальних наспівів, вона перебрала ці залишки минулого, пристосовуючи їх до нових понять і звичаїв. Ясно, що цей процес тривав довгий час, але початків його треба мабуть шукати в княжій добі, коли на Україні всевладно панував візантійський стиль. До цих старих автохтонних, щоправда, перелицьованих елементів, приєднуються візантійські взірці, що разом із християнською богослужбою перенеслися на новий ґрунт. Багато сказати про цей період не можна, з тої простої причини, що пам'ятки, які могли б нам дати картину розвитку початків української музики, дуже вбогі. Тільки чисто теоретично можемо сказати, що тоді, в межах власної держави, під впливом багатой, багатогранної візантійської культури, творилися основи для дальшої розбудови української музики.

Ще гірше, ніж княжа доба, з погляду наявності джерел представляється період панування готики, цебто 14 і 15 ст. Але знову чисто гіпотетично можна твердити, що в цей час в межах церковної та світської музики мусіли зайти дуже поважні зміни, які становлять перехід до золотой доби розвитку української народної поезії та музики, а саме до доби козащини. Щоб могло витворитися, каже знавець нашої музики Філарет Колесса, "багатство і вироблення форм вірша і строфи у піснях кінця 17 сторіччя, мусіли їх попередити цілі сторіччя розумової праці і повільного розвитку української народної поезії" ... "На перебуття довгого процесу еволюції вказує в давніх записах українських народних пісень не тільки їх вироблена форма, але ще і високо розвинений поетичний стиль."

Темрява, яка густо окутує процес розвитку української музики за доби готики, поволі розвівається в часи ренесансу, хоча й тут ми ще не маємо цілковитої певності. В другій половині 16 ст. поліфонійний, т.зв. "партесний", спів увійшов на Україну до вжитку в церковному житті й витримував конкуренцію з польськими костелами, де цей спів був відомий раніше. В світській музиці на перше місце висувається нова форма музичного вислову, т.зв. історичні думи, лірично-епічні пісні, речитативного характеру, які оспівували героїчні вчинки козаків у їхніх змаганнях із татарами, турками та поляками. У зв'язку з цим розвитком з'являються або, скажимо краще, сильніше репрезентовані нові струнні інструменти а саме: ліра, кобза, бандура, та народні співці й музики, що вживають цих інструментів при акомпаньяменті до своїх пісень. Як на заході в часи середньовіччя барди та міненсенґери відвідували замки лицарів і князів, так само наші кобзарі та бандуристи мандрують по безкраїх степах України і є бажаними гостями в палатах магнатів та поміщиків в одяковій мірі, як в і козацьких хуторах.

Розквіт культурного, отже й музичного життя в ХУП ст. має свою причину у відновленні української держави, яка своєю славою й, хоч коротке, існування завдячує новому політичному чинникові на сході Європи, а саме козацтву. І хоч козацький період української історії не можна назвати досконалим і творчим державним життям, однак сам факт політичної незалежності великою мірою спричинився до скріплення й поширення духовної творчості. І тут можна ствердити, що історія мистецтва в усіх її ділянках нерозривно зв'язана з політичним життям України і що вона представляє нам тільки зовнішню форму загального процесу, який у даний момент відбувався в українському громадянстві.

Дальший хід подій наближає українську народну пісню до музичної системи Західної Європи з виразним поділом на дур і моль та цілком означеною тонацією, яка не зважаючи на цю європеїзацію, ніколи не втрачає своєрідності. Слід підкреслити, що український народ не тільки в своїх піснях, а взагалі в музиці зумів зберегти свою культурну незалежність. Граф О.К. Толстой у листі до однієї знайомої відзначає, що ніяка інша музика, навіть великоруська, не виявила своєї оригінальності з такою силою й чіткістю, як українська. Якщо ми вслухаємося в неї, перед нашими очима виступає вся історія України, і ми розуміємо характер цього народу далеко краще, ніж читаючи Гоґеля або Кониського.

Боденштед у вступному слові до збірки "Поетична Україна" дуже тепло висловлюється про музикальну вартість і красу українських народних пісень.

Церковна музика здобуває український терен відразу після християнізації Київської держави за часів Володимира Великого, дружина якого, дочка грецького імператора, привезла з собою не тільки візантійське духовенство, але й церковних співців. Про грецьких співаків на Україні не рідко зустрічаємо згадки в літописах. До часів Ярослава Мудрого довідаємося з літопису, що до руської землі приїхали три співці з своїми родинами і дали початок ангельському восьмиголосовому співові. Цей церковний спів існував цілі століття, при чому він зазнав деяких змін передаючися від покоління до покоління; таким чином туди пройшли характеристичні елементи народної пісні включно до т.зв. побічних голосів, цього своєрідного контрапункту української народної пісні. Татарські напади, які знищили українську державність, не заподіяли церкві надто великої шкоди, через що вона чимраз більше стає осередком власного культурного життя. У зв'язку з цим процесом церковний спів у своїй візантійсько-поєдинчій формі перекидається в широкі маси і є майже єдиним зовнішнім виразом власної, хоч дуже примітивної, культурної творчості.

Зайняття українських земель поляками та литовцями й поширення католицизму принесло з собою західно-вокальну та інструментальну музику, репрезентовану головне органами. Ця обставина примусила керівників православної церкви подбати про розвиток хорového співу, який залишився по нинішній день головним представником церковної музики. При допомозі церковних братств, що дбали про розвиток духовного життя, церковний спів зберігся в цій формі, аж до кінця 17 ст.; підтримували його сини багатих козацьких родів, що, перебуваючи на студіях у Західній Європі, привозили звідти нові зразки західної музики.

Найбільшим і найкращим осередком музичної культури на Україні був Київ із своєю академією, де квітнула насамперед вокальна музика, головне церковна. Про те, як високо стояла тодішня вокальна культура в Києві, залишили нам свідчення й чужинці. Київ був також тим осередком, який, переймаючи здобутки західної культури, умів перетворити їх і втілити в своєрідній формі у власну творчість. Україна перша між східнослов'янськими націями перейняла т.зв. концерти як форму церковної музики. І тільки з цієї перетвореної вже, зукраїнізованої атмосфери міг вийти й скристалізуватися в нашій музиці т.зв. італійський стиль з його видатними представниками, як Амитро Бортнянський /1751-1825/, Максим Березовський /1745-1777/ та Артем Ведель. Найвизначніший із цієї трійці був безперечно, Бортнянський, що після закінчення студій в Італії був диригентом царської капели в Петербурзі, де він жив до смерті. Цей факт є причиною того, що Бортнянського, не зважаючи на його приналежність до української культурної сфери, майже в цілому світі залічують до російської музики.

Однак не треба забувати того, що наші мистці, не маючи на батьківщині можливостей для розвитку, кидали свої скромні пости, щоб на півночі зайняти добре оплачувані посади з великою амплітудою мистецької діяльності. Цю політику часом навіть силомісного притягання українських культурних сил почав Петро Великий; її продовжував російський уряд без змін аж до революції 1917 р. Тепер наші мистці та науковці, коли й залишаються, здебільшого, на своєму місці, то їх діяльність не може мати національного характеру й використовується "ад майором Руссiе Глоріям". Всякі можливості дальшого розвитку на рідній землі припинювалися різними заборонами, що теж давало імпульс до служення чужим богам. Так у 18 ст. українські музики були беззастережними панами ситуації в Петербурзі, що потверджують цілком одверто російські вчені в своїх історично-критичних працях.

У зв'язку з екстермінаційною політикою Москви супроти політично залежної від неї України в особливо трагічному освітленні виступає життя нашого майстра Артема Веделя /1767-1806/. Чалкий патріот Ведель не хотів покинути батьківської землі й відкидав усі, хоч як блискучі пропозиції російського уряду. Навпаки, він не робив ніякої тайни з свого антимосковського наставлення. Щоб врятувати себе від переслідувань петербургського уряду, вступає він до Чечерського Монастиря. Але не зважаючи на це, його арештовано, і він трагічно скінчив своє життя у тюрмі. Так само й у мистецькій творчості він боровся з чужими впливами, намагаючись як представник автохтонного консерватизму, оперти свою музику на староукраїнські традиції.

Така політика Російської держави мусіла мати жахливі наслідки. Під впливом катастрофічного положення нашої батьківщини в межах царської імперії впродовж 19 ст. майже цілком занепадає творча праця на полі власної культури. Церковний спів плететься, щоправда, далі, але не під керівництвом фахових сил, готованих у власних закладах, бо їх уже не було на українській території. Наслідком цього сумного стану втрачається також одностайна лінія розвитку української музики. Щоправда, київські традиції переносяться в середині 19 ст. з околиць Дніпра до Маличини й дають початок до постання нової генерації західноукраїнських композиторів із Лаврівським та Вербицьким на чолі; однак і цей локальний ренесанс не триває довго і кінчається

занепадом музичної культури також на західніх землях.

Інша ділянка, де творча сила української музики у 18 та 19 ст. дала позитивні, як на наші умови, результати, — це опера та оперета. "Ортіанський пише опери "Креонте", "Квінто Сабіо", які виставлялися тільки в Італії і своєю тематикою та мовою були неприступні для українського громадянства. З поширенням романтики й зв'язаним із цим захопленням народними мотивами українські композитори беруться до тем із селянського побуту або оспівують героїчні подвиги козаків. Таким способом в 1812 р. постає оперета "Козак-Стихотворець" князя Шаховського, далі класична народна п'єса із співами Івана Котляревського "Наталка Полтавка", опера Гулака-Артемівського "Запорожець за Дунаєм", що своєю тематикою дуже нагадує Моцартове "Уведення із сераю", опера Миколи Аркаса "Катерина", музична переробка Шевченкової поеми, й багато інших. Щоправда, Микола Грінченко, сучасний історик української музики, говорячи про твір Аркаса, висловлюється не дуже корисно про плоди української музики Полігінні: "Зрозуміла річ, що від дилетантів не можемо очікувати чогось надзвичайного. Вони не дають нам нічого нового, як щодо музичної форми, так і щодо змісту; не одне звучить приємно, часами навіть тепло і мило, але назагал звичайно." Однак було б несправедливо, якщо б ми цим музикам, хоч і дилетантам, відмовили визнання заслуг у процесі творення нових ситецьких форм. Не маючи майже ніякої фахової освіти, вони не могли дати надзвичайних речей, але їхні, може й не досконалі спроби становлять основу дальшого розвитку; що вони творили, — те йшло від серця і тому, поза своїм примітивізмом, здобуло відразу прихильність українського громадянства.

Переломове значення в розвитку української національної музичної культури має поява Миколи Лисенка /1842-1912/, який з успіхом пробував свої сили у всіх ділянках музичної творчості й показував нові шляхи своїм учням та наступникам. Скінчивши консерваторію в Ляйпцігу, де він студіював композицію у Ріхтера, а клавир у Райнеке, повертається Лисенко на батьківщину і цілком віддається музиці. Його праця починається з записів та опрацювань народних пісень, а кінчається творенням великих вокально-інструментальних форм — кантат та опери. Найбільш характерним елементом у його творчості є його близьке відношення до Шевченкової музики; те, що Шевченко дав у слові, намагався Лисенко перетопити у тони. Ціла його творчість ґрунтується на народній пісні, але в іншому розумінні, ніж це було раніше; бо коли до нього вважали народну пісню за щось примітивне і використовували тільки як сирий матеріал, Лисенко шукає в ній музичного "я" українського народу, що, відповідно розроблене, мало стати підставою для дальшого розвитку української музики. Він досліджує спочатку з цього своєрідну форму гармонії. Іншими словами, він працює як науковець-етнограф, що за допомогою вже вироблених метод аналізує багатий матеріал, який був у його розпорядженні. Бо ледве ще де на світі є таке багатство народних пісень, що стояли б на такій мистецькій висоті, як у українців. Якщо розглядатимемо цей матеріал з боку ритміки, то маємо повільні, більше для рецитації призначені думи, побіч дуже скорих і темпів роаментних козачків; якщо йде про мелодику, то нам впадають в око чудові старі пісні з циклу Різдва Христового, як напр., щедрик, побудований на трьох тонах з повторенням мотивів у межах малої терції. Це наше діло давати тут всесторонню аналізу

української народної пісні, одне можемо тільки сказати, що ці пісні співаються здебільшого на 4 голоси й що їхня будова виявляє своєрідний контрапункт та оригінальну гармонію. Лисенко бачив дуже добре все багатство української народної музики, а рівночасно й труднощі, з якими йому прийде́ться боротися, обробляючи цей матеріал. Але цю роботу треба було конче зробити, щоб підтримати дальший розвиток нашої музики. Він дуже добре розумів, що сліпе перещеплювання чужих зразків на рідний ґрунт не принесе користи, він знав не менш добре, що Бах, Моцарт, Бетовен, Шуберт, Брамс, Вагнер та інші німецькі мистці перейняті духом німецького генія і що їх творчість закріплена кінець-кінцем у психічній структурі, у музичному відчутті їх народу. Нам треба вчитися від німців чи італійців, як організувати нашу музику, як її розбудовувати, але ми не можемо сліпо наслідувати чужі взірці, які вирости на іншому ґрунті і, тим самим, не в силі віддати переживань української душі. Якщо вже маємо користуватися чужими засобами вислову, то тільки пер аналогіям а ні в якому разі не дослівно.

На цих основах базувалася вся діяльність Лисенка. На полі вокальної музики він мав безперечно великі успіхи, хоч йому не вдалось розв'язати всіх спірних питань; до цілковитого та повного дослідження музичного "я" українців він не дійшов. Головне, не був він в силі охопити інструментальної музики й створити на підставі дотеперішних дослідів власний український стиль. Для цього бракувало йому підготовчих праць інших авторів, відповідної традиції, а може навіть освіти і талану, бо симфонія вимагає далеко більшого апарату, вкладу сильних засобів виразу, ніж хор а капелля чи навіть кантата. В оцінці його заслуг перед українською музикою погляди критиків дуже розбіжні. Одні як українці ставлять Лисенка нарівні з такими величинами, як Шопен, Глінка, Гріґ або Сметана, то чужі фахівці, як Римський-Корсаков, не вважають його за поважного композитора. Як звичайно, так і в цьому випадку правда лежить посередині. Як гідний представник української національної музики, Лисенко блискче оперує людськими голосами. І тому не дивно, що його учні пішли слідами вчителя й великою мірою спричинилися до розквіту вокальної музики на Україні. Тут треба назвати рано померлих мистців - Миколу Леонтовича /1877-1921/ й Кирила Стеценка /1882-1922/. Їх твори виявляють велику синтезу старої вокальної музики ХІІІ ст. з її високою технічною культурою, з одного боку і української народної пісні, з другого боку, звідки вони черпали не стільки тематику, як насамперед національний дух. І тут лежить причина колосальних успіхів, які мала капелля Кошиця в своєму європейському турне, коли мандрувала від міста до міста, з Відня до Берліну, з Берліну до Парижу, з Парижу до Лондону, всюди викликаючи ентузіастичне захоплення. Усі європейські музичні критики дуже високо оцінили мистецьку вартість цього хору, одностайно підкреслювали те, що тут технічна досконалість виконавців, уміння диригента, голосовий матеріал і висока якість виконуваних пісень об'єднувалася в одне гармонійне ціле.

Після першої світової війни вироблені Лисенком засади переносяться на поле інструментальної музики й відкривають нові можливості розвитку в усіх її ділянках, починаючи з малих композицій аж до симфоній і опер включно. Новий поворот у бік модернізму означає в історії української музики на західних зем-

лях виступ Станислава Людкевича/родж. 1879/ творця музики в європейському масштабі. Після закінчення студій в Відні та Ляйпцігу він, на підставі власних дослідів і праць етнографа та композитора Філярета Калесси /1871/ намагається заглибитися в істоту української пісні і це розуміння використати в своїх творах. Його головна заслуга полягає в доведенні того, що національний характер можна передати й інструментальною музикою і що при вмілому користуванні оркестровими засобами цієї мети можна досягти легше ніж при допомозі людських голосів. Дотеперішні погляди на цю проблему були цілком відмінні. Але його симфонічна одна на оркестру, хор і сольо "Кавказ", "Хор підземних ковалів", монументальний "Заповіт", симфонічна поема "Каменярі", "Стрілецька рапсодія" й навіть менші хори з оркестром - усі вони навіяні духом нашої народної пісні. Головне значення Людкевича в сфері вокальної та вокально-інструментальної. Він є найкращим представником вокального жанру в Галичині й засновником великого монументального стилю.

Цілком на службі інструментальної музики стоїть група молодших композиторів Західної і Східної України, які поставили собі за мету виконати цю прірву в українській музиці. Василь Барвінський /1888/ директор Української Високої Музичної Школи у Львові, неоромантик, майстер камерної музики, учень Вітеслава Новака, що всю свою творчість побудував на словацькій народній пісні, - іде слідами вчителя й використовує в своїх творах для клявіру та чельо, в симфонічних поемах та сольових піснях властивості української народної пісні. Стилево близький йому є Нестор Нижанківський /1893-1940/, син українського композитора старої школи на переломі XIX і XX ст., учень Маркса, проф. Віденської Академії, живе для вислову своїх ідей і настроїв модерних метод композиційної техніки, як Людкевич і Барвінський.

Ще сильніший поворот до інструментальної музики виявляють композитори Наддніпрянщини, що їх імена принесла революція. Ми бачимо там більший розмах, всебічність та ініціативу. Це можна пояснити тим, що на Східних і Центральних Землях музична культура й традиція стояли вище, ніж у Галичині, крім того, советська влада в добу "українізації" давала кращі матеріальні умови для праці музик, так що створено українську державну оперу, українську філгармонію, музично-драматичні інститути, співочі капелі, капелю бандуристів тощо. Щодо техніки й способу виразу найрадикальнішим між цими модерністами є Борис Лятошинський /1895/, проф. Київського Музичного Інституту, автор творів для клявіру й скрипки, смичкових квартетів, клявірних тріо, симфоній, опер та музичних ілюстрацій до фільмів. Спершу він був під впливом російських новаторів, опісля перейшов до атональної музики, й нарешті знайшов контакт із українськими національними елементами в увертурі на чотири народні пісні та в опері "Золотий обруч". Менше радикальним творцем великих інструментальних форм є Лев Ревуцький /1888/, учень Лисенка, що спочатку був під впливом Рахманінова, Шопена, Скрябіна й Чайковського. Але ці впливи перетопилися у вогні його багатой індивідуальності в твори, що, рівночасно використовуючи елементи рідної пісні, дають цікаві зразки суто українського музичного стилю. В цьому стилі написані його прелюдії для клявіру, клявірні концерти, симфонії, пісні і т.д. Третім представником великих музичних форм /соната, симфонія, клявірний концерт,

опера/ є Віктор Косенко /1896/, проф. Інституту ім. Лисенка в Києві, поміркована лірична натура. Окрему групу творять Пилип Козицький /1893/, редактор журналу "Музика масам" і Михайло Вериківський /1896/ диригент Харківської Опери. Хоча вони теж послуговуються великими формами, їх сила й значення полягають в інструментальних та вокальних мініатюрах. Особливо важна праця Козицького в ділянці вокальної музики, де він продовжує славі традиції Леонтовича.

На закінчення слід згадати ще мистців-виконавців, що в браку можливості працювати на батьківській землі були змушені виступати серед чужих народів і там здобувати славу українському імені. Для прикладу подаю три прізвища, а саме тенора Олександра Мишуги, сопран Салемеї Крушельницької та піаністки Любки Колеси; їх число в дійсності значно більше, але в браку місця не згадуємо їх поіменно.

Так само сторіччям дуже зросло число музичних видань, зокрема журналів, в порівнанні з минулим, хоча у відношенні до 40-мільйонної нації ці числа ще надто скромні.

Загалом можна сказати, що українська музика досягла за останніх 30 років дуже великого поступу, хоч досі ще не використані всі можливості її розвитку. Але в цій ділянці культурної творчості, у зв'язку з вродженими здібностями українського народу, можна оподіватися могутнього піднесення, якщо тільки поліпшаться політичні й матеріальні відносини на наших землях.

К о н т р о л ь н і п и т а н н я

- I. Національно-політичне значення нашого театру.
2. З якого часу можемо стежити за розвитком українського театру?
3. Шкільний театр та його репертуар.
4. Роль кріпацького театру.
5. Прокопович і його реформа української драматургії.
6. Ріст українського театру на східних землях у межах царської імперії.
7. Наш театр в Галичині.
8. Розвій театрального мистецтва після революції 1917 р. на цілій українській території.
9. Студент повинен представити враження, яке зробила на нього перша бачена ним вистава українського театру.
10. Причина малої популярності нашої музики в культурному світі.
- II. В чому полягає основний характер української музики?
12. Наша церковна музика.
13. Значення Лисенка для розвитку української музики.
14. Інструментальна музика на західних землях.
15. Наша музика на советській Україні.
16. Студент має подати, який музичний ансамбль чи музичний твір зробив на нього найсильніше враження і де лежить причина цього враження.