

української літератури: Давня література / П. Волинський, І. Пільгук, Ф. Поліщук. – К.: Вища шк., 1969. – 432 с.; Гицай 1989: Грицай М., Микитась В., Шолом Ф. Давня українська література / М. Грицай, В. Микитась, Ф. Шолом. – К.: Вища шк., 1989. – 414 с.; *Єфремов 1995*: Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов – К.: Femina, 1995. – 686 с.; *Ігор Ісіченко*: Ігор Ісіченко, архієпископ. Історія української літератури: епоха Бароко XVII – XVIII ст.: навч. пос. для студ. вищ. навч. закл. / архієпископ Ігор Ісіченко. – Львів: Святогорець, 2011. – 568 с.; *Коряк 1927*: Коряк В. Нарис історії української літератури. I. Література передбуржуазна / В. Коряк. – 2-е вид. – Х., 1927. – 208 с.; Костомаров Н. Русская история в жизнеописаниях ее главных деятелей [репринтное воспроизведение издания 1873–1888 гг.] / Н. Костомаров. – М.: Книга, 1991. Книга II. – Вып. 4–5. – 537 с.; *Крекотень 1983*: Крекотень В. Оповідання Антонія Радивиловського. З історії української новелістики / В. Крекотень. – К.: Наук. думка, 1983. – 408 с.; Матушек О. Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського Бароко: монографія / О. Матушек. – Х.: Майдан, 2013. – 360 с.; *Огоновський 1887*: Огоновський О. Історія літератури руської / О. Огоновський. – Львів, 1887. – Ч. 1. – XVI+426+2 с.; *Соломаха 2008*: Соломаха І., Богачевська І. Християнська антропологія Іоанкія Галятовського: монографія / І. Соломаха, І. Богачевська. – Чернігів: КП «Вид-во «Чернігівські обереги», 2008. – 180 с.; *Сумцов 1885*: Сумцов Н. К історії южнорусської літератури XVII ст. / Сумцов Н. – Х.: Типографія Г. Корчак-Новицького. – 1885. – Вып. II: Иоанникий Галатовский. – 137 с.; Сумцов Н. Очерки истории южно-русских апокрифических сказаний и песен / Н. Сумцов. – К.: Типографія А. Давыденко. – 1888. – 175 с.; *Сумцов 1895*: Сумцов Н. О влиянии малорусской схоластической литературы XVII в. на великорусскую раскольническую литературу XVIII в. и об отражении в раскольнической литературе масонства / Н. Сумцов // Киевская старина. – 1895. – № 12. – 412 с.; 1896: Сумцов Н. К библиографии старинных малорусских религиозных сказаний / Н. Сумцов. – Х.: Типографія Губернского Правления. – 1896. – 14 с.; *Сумцов 1896*: Сумцов Н. О литературных нравах южнорусских писателей / Н. Сумцов. – Х.: Типографія Губернского Правления. – 1896. – 17 с.; *Филарет 1884*: Филарет (архиеп. Черниговский). Обзор русской духовной литературы: 862–1863. / Филарет Гумилевский. – 3-е изд., с поправками. – СПб.: Изд-во И. Тузова, 1884. – 511 с.; Франко 1983: Франко І. Історія української літератури / Іван Франко // Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976 – Т. 40: Літературно-критичні праці. – 1983. – 561 с.; 19. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. / І. Франко // Франко І. Зібрання творів: у 50 т. – К.: Наук. думка, 1976 – Т. 41: Літературно-критичні праці (1890–1910). – 1984. – 685 с.; *Шевчук 2005*: Шевчук В. Муза роксоланська. Українська література XVI – XVIII ст. У 2 кн. – К.: Либідь, 2005 – Кн. 2: Розвинене бароко. Пізнє бароко. – 2005. – 726 с.

*Наталія Мищенко. Рецепція богородичних сказаній Іоанкія Галятовського в літературознавчому дискурсі XIX–XXI вв.*

*Стаття содержит систематизованне изложение рецепції богородичних сказаній Іоанкія Галятовського в работах українських літературознавців XIX – XXI вв. Оценки исследователей подаються з урахуванням громадсько-культурної ситуації в Україні в началі – середині XVII століття.*

**Ключевые слова:** барокко, Іоаннікій Галятовський, чудо, богородичне сказання, схоластическа система образования, проповідь, екземпляр.

**Анатолій Новиков**, проф. (Глухів)

УДК [792+82 – 2] (477)

ББК 85.33 (4УКР)

### **Біля джерел українського театру в Галичині**

*У статті висвітлюється історія створення національного професійного театру на теренах Західної України. Акцентується на труднощах, з якими зіткнувся молодий галицький театр за відсутності Української держави. Наголошується, що серед основних перешкод на шляху його поступального розвитку була відірваність від національних основ, що позначилося як на репертуарі колективу, так і на манері гри акторів.*

**Ключові слова:** галицький театр, нова ера, народні твори, полонізми, переробки, М. Кропивницький.

*The article deals with the history of the creation the national professional theatre on the territory of the Western Ukraine. Exceptional attention is given to the difficulties faced by young Galician theatre for lack of a*

*Ukrainian state. It is stressed on that among the main obstacles to its progressive development was isolation from national foundations that have affected both the repertoire and style of play actors.*

**Keywords:** Galician theatre, new age, popular works, polonymy, processing, M. Kropyvnytsky.

Українське театральне мистецтво, як і вся національна культура загалом, упродовж багатьох століть розвивалося за відсутності власної держави, а відтак зазвичай зазнавало всіляких утисків і обмежень з боку пануючої нації, як це було, наприклад, на теренах підросійської України. Дещо інша ситуація в цьому плані спостерігалася у Галичині, яка до кінця XVIII ст. входила до складу Польщі, а після розділу останньої 1772 року опинилася спочатку під владою Австрії, а згодом Австро-Угорської імперії. У першій половині XIX ст. національне театральне життя у цій частині України розвивалось у надто складних умовах, оскільки політичне і культурне середовище тут майже повністю було полонізованим. Польською чи споляченою була не лише шляхта, найбільш впливова верства суспільства, а здебільшого і міщанство, не говорячи вже про чиновництво. Опікуватись українською культурою могли хіба що священники-уніати, яким, на щастя, робити це не заборонялося. «Не диво затим, – зауважує І. Франко, – що й література та музика і театр мусили мати більше або менше клерикальний характер...» [Франко 1957: 89 – 90].

Відтак, мабуть, цілком закономірно, що перші аматорські вистави українською мовою з'явилися на теренах Галичини у 1830-х роках завдяки плеяді патріотично налаштованих учнів львівської греко-католицької семінарії. Застрільником цієї справи був Рудольф Мох – автор багатьох імпровізованих діалогів у дусі старих українських інтермедій. Виставлялися ці спектаклі тасмно, позаяк будь-які видовища в семінарії були під суворою заборноюю.

Наприкінці 30-х – початку 40-х років, коли після зміни ректора заборону було скасовано, драматичні твори, в тому числі й українські, стали грати в семінарії відкрито. Основними ентузіастами цієї справи були Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич і Яків Головацький («Руська трійця»). Відомі принаймні дві українські вистави. Перша з них, на думку Р. Пилипчука, мала місце швидше за все десь «після 1 листопада 1838 р., коли за новим навчальним планом після тривалої заборони (1816 – 1838) було відновлено вивчення руської (української) мови, церковного співу й обрядів» [Пилипчук 2005 : 313]. Ця постановка являла собою інсценізацію українського весілля. Створено її було на основі матеріалу зі збірника Йосипа Лозинського «Руське весілля» (1835). Спектакль улаштовували кілька разів, що є свідченням його успіху.

Новий подих національному культурному життю у Галичині дала революція 1848 року. Принаймні уже в червні цього року в Коломиї робиться спроба заснувати світський театр. Організаторами першого драматичного товариства були священник Іван Озаркевич (дід відомої письменниці Наталі Кобринської), його старший товариш і великий український патріот Микола Верещинський, а також коломиїський бургомістр Дрималик. Свою діяльність самодіяльна трупа розпочала 8 червня з постановки славнозвісної «Наталки Полтавки», яку з урахуванням художнього смаку галицької публіки, а також місцевого колориту Озаркевич суттєво переробив. Прем'єра пройшла під назвою «Дівка на відданню, або На миловання нема силування». Цього ж року твір без згадування авторства Котляревського було надруковано в Чернівцях. Особливість цього видання полягала в тому, що текст п'єси було «перелицьовано» на покутський діалект, деякі пісні замінено на місцеві, а головну героїню перейменовано на Аничку. Протягом наступних двох років Озаркевич пристосував для галицької сцени ще кілька популярних українських п'єс, які в новій редакції так само одержали нові назви.

У ці ж роки кілька українських драматичних творах було зіграно в Перемишлі (тепер у складі Польщі), де zorganizувалася здібний аматорський колектив на чолі з пані Сааровою – дружиною губерньського радника. Є так само відомості про українські вистави наприкінці 40-х років у Тернополі та інших регіонах Галичини, в тому числі у деяких селах [Антонович 2003: 110]. Все це дало привід відомому українському діячеві священику Льву Терещаківському влітку 1849 року на засіданні Головної Руської Ради виступити з пропозицією побудувати у Львові Народний Дім з великою залом для театральних вистав. Наступного 1850 року з проханням поклопотатися перед австро-угорським урядом про дозвіл на створення мандрівного

«Руського народного театру», який мав діяти на всій території Західної України, перед Головною Руською Радою виступив український патріот з Коломиї А. Ляйтер. Обидві пропозиції знайшли прихильність поважного форуму. Відповідний відгук на ці події залишився в тогочасній галицькій пресі [Франко 1957: 101 – 102]. Утім, до заснування національного професійного театру справа не дійшла, оскільки 1851 року Головна Руська Рада, котра опікувалась вирішенням зазначеного питання, у зв'язку з післяреволюційною реакцією в Австро-Угорській імперії змушена була на тривалий термін (понад десять років) припинити свою діяльність.

На початку 60-х років спроби заснувати національний театр на західноукраїнських землях відновилися. За словами І. Франка, це стало можливим «тільки з приходом конституційної свободи в Австрії» [Франко 1984: 96]. Особливо багато зусиль на цій ниві доклав відомий громадський діяч, суддя, віцемаршал галицького крайового сейму Юліан Лаврівський. В опублікованому ним 1861 року «Проекті до заведення руського театру у Львові» наголошувалося на тому, що театр має неоціненне значення передусім у справі розвою рідної мови, позаяк сприяє входженню її в широкий публічний вжиток. Репертуар, на думку автора «Проекту...», варто було б запозичити у Наддніпрянщині, «де є чимало творів на чисто народній основі, написаних чистою українською мовою» [Чарнецький 1934: 14 – 16].

За ініціативою Ю. Лаврівського при «Руській бесіді» – організації, що опікувалась культурними справами у Галичині, – було створено спеціальний комітет («Відділ Театральний»), який звернувся до громадськості із закликом здійснити пожертвування на театр. Галичани з великим піднесенням відгукнулися на пропозицію. Справа відкриття національного театру стала для них всенародною. Благодійні внески надходили з найвіддаленіших міст і сіл. Надсилали свої кошти (хто скільки міг – здебільшого по одному гульдену, а то й менше) священники, вчителі, військові, чиновники, семінаристи, селяни. Не залишилися осторонь навіть поляки й австрійці [Чарнецький 1934: 17 – 18].

Урочисте відкриття театру розпочалося вранці 29 березня (10 квітня – за новим стилем) 1864 року з богослужіння в Успенській церкві, яка була повністю заповнена людьми. Це був справжній всенародний форум, на який зібралась інтелігенція не тільки зі Львова, а й багатьох інших західноукраїнських міст. Продовжилось свято вечором (о 19<sup>30</sup>) у Народному Домі за участі намісника Галичини графа Менсдорфа та інших можновладців. Омелян Огоновський спеціально для цієї події написав віршовану промову (пролог), яку з великим пафосом виголосив зі сцени студент Л. Бучацький. У промові згадувалось і про нелегку долю українського народу, і про його «пробудження», а головне, про першочергові завдання новоствореного театру. Як зауважує історик галицького театру С. Чарнецький, «від вірша ще й сьогодні (через 70 років потому – А. Н.) віє духом відродження, свіжості, молодого віри». Закінчувався твір подякою Ю. Лаврівському – людині, що доклала значних зусиль задля організації у Львові українського театру [Чарнецький 1934: 27]. Місцева преса трактувала цю подію як початок нової, більш якісної ери не тільки в культурному житті Галичини, а і в історії західноукраїнського народу загалом.

Першу західноукраїнську трупю очолив Омелян Бачинський, галичанин за походженням, який працював до цього у театрі в Житомирі. Для першої вистави було обрано «Марусю» – мелодраму на три дії Олександра Голембйовського, створену на основі однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка. Музику для спектаклю написав В. Квятковський – директор оркестру волинського дворянського театру.

За словами С. Чарнецького, що спирався на рецензії у тогочасних західноукраїнських, польських і німецьких виданнях, вистава «перейшла всякі очікування». Актори грали бездоганно. «Царівною вечора» була, поза сумнівом, виконавиця головної ролі Теофілія Бачинська – дружина директора театру [Чарнецький 1934: 29].

Оскільки всі бажаючи не змогли потрапити на спектакль, за кілька днів його повторили. Окрім «Марусі», були зіграні також «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник» І. Котляревського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Бувальщина» А. Велісовського, «Кум-мірошник, або Сатана в бочці» Д. Дмитренка, «Опікуство» Р. Моха, а також деякі інші твори.

Театр фінансувала «Руська Бесіда», але частково він утримувався і за рахунок субсидій від Галицького сейму. Розпочавши з виступів у Львові, трупа досить скоро поширила свою діяльність на всю Галичину і Буковину. У свій перший театральний сезон вона побувала, зокрема, з гастрольми у Коломиї, Станіславі (тепер – Івано-Франківськ), Чернівцях, Самборі, Перемишлі. «Красота української мови і чарівна сила української пісні, – зауважував І. Франко, – скрізь збуджували ширий ентузіазм не тільки між українцями, а й між поляками та людьми інших народностей» [Франко 1957: 96].

У плані розвитку національної культури, яка до цього фактично не мала власного голосу, сам факт заснування у Львові національного театру був великим прогресом. Разом із тим уже через кілька років стало зрозуміло, що в дійсності західноукраїнський театр від самого початку свого існування мав ахіллесову п'яту. Кошти, що виділяла держава для розвитку галицького сценічного мистецтва, були мізерними. Фінансування йшло через так званий крайовий виділ, котрий призначав і керівника театру, а отже, мав можливість впливати на формування його репертуару та ідейно-естетичну спрямованість. Кропивницький, який 1875 року побував у Галичині з гастрольми, згадує про підготовку тут вистави за своєю драмою «Дай серцеві волю, заведе у неволю», що з великим успіхом уже пройшла на сценах театрів Східної України. У крайовому виділі, без дозволу якого п'єсу не можна було грати, твір розкритикували *«по всім швам; радили щось переробить, щось доробить, а те місце, де Микита ремствує на бога, сказали вичеркнуть»* [Кропивницький 1960: 234]. Власне, до постановки справа так і не дійшла.

Найбільшою хобою західноукраїнського театру була його відірваність від національних основ. Особливо показовим у цьому плані став випадок, що трапився з Кропивницьким під час його гастролей у Тернополі. Місцеві актори, як зауважує митець, незрідка переходили з однієї національної трупи до іншої: з польської до української, з української до польської або до німецької і т. ін. Мова виконавців була «неможлива: маса полонізмів і можна сказати, що актор, то й – акцент. Виконання народних творів якесь вимучене, покалічене, так ніби виконавці ніколи й не бачили народу...» [Кропивницький 1960: 233]. Але дехто з цих артистів щиро вважав, що це не вони говорять спотвореною українською мовою, а Кропивницький. «З першого ж дня пан Наторський, – провадить далі драматург, – почав говорити, що моя мова не українська, а московська». І коли на запитання співробітника газети «Діло», «якою я мовою розмовляю, я одповів: *мовою Шевченка* (курсив наш – А. Н.), – він підійняв догори брови й розвів руками. Виявилось, що він на Україні не бував і мови такої, якою я говорю, не чував» [Кропивницький 1960: 112].

На чолі драматичних труп у Галичині стояли здебільшого актори польського походження. Вони, з сумом констатує Кропивницький, «бачили театр німецький, польський і не бачили українського...» [Кропивницький 1960: 114]. Репертуар галицького театру також не мав нічого спільного з життям народу, бо був в основному перекладний. Драми – з польської мови, оперетки – з французької та німецької (наприклад, «Корневільські дзвони» Планкета, «Зелений острів» Лекока, «Мікадо» Сулівана та ін.). Дія в творах відбувалася зазвичай у розкішних аристократичних салонах, замках та садах. А в основі сюжетів завжди були примітивні любовні історії різних герцогів, графів, баронів, подружня невірність у середовищі панівних класів, дрібні побутові конфлікти тощо.

Згодом в одному зі своїх листів до відомого західноукраїнського письменника й журналіста, редактора журналу «Зоря» Василя Лукича-Левицького Кропивницький висловить щире здивування, що в Галичині автори переробляють для української сцени «Корневільські дзвони», «Єлену Прекрасну», «Зелений острів», «Пташки півчі» тощо. І це в той час, коли тут немає переводів таких шедеврів, як «Ревізор» Гоголя, «Лихо з розуму» Грибоєдова, «Влада темряви» Л. Толстого, а «в німців і французів усе те є» [Кропивницький 1960: 428].

Кропивницький щиро вірить у потенціальні сили галичан і запевняє Лукича-Левицького, що і в цій частині України знайдуться актори, здатні зіграти на відповідному рівні шекспірівських героїв. «Кажете, що до творів Шекспіра нема акторів, – продовжує епістолярний діалог зі своїм західноукраїнським колегою письменник. – Правда, що це захід не малий, не легкий і не простий; тадже ж не святі горшки ліплять. У нас, в Росії, шекспірівський репертуар відбувається у багатьох великоруських трупах і непогано. «Отелло», «Макбет», «Гамлет»,

«Король Лір», «Шейлок», «Виндзорские кумушки», «Укрощение строптивой» – це такі п'єси, котрі стільки ж популярні, як і класичні твори російських авторів. Коли Англія дала: Гарріка, Ольриджію; Італія: Россі, Сальвіні, Магді; Германія: Поссарта, Барная; Росія: Мочалова, Рибаківа і інших Гамлетів, то чому ж Україна не мусить дати його?» [Кропивницький 1960: 428].

Грали в Галичині, щоправда, й твори українських авторів. Здебільшого І. Котляревського і Г. Квітки-Основ'яненка, але, як і п'єси європейських і російських письменників, перелицьовані (інколи до невпізнання) відповідно до художньо-естетичного смаку місцевої публіки, яка значною мірою знаходилася під впливом австрійського і німецького мистецтва, де в ті часи (особливо в першій половині XIX ст.) популярним був напрям під назвою бідермайер, започаткований німецьким поетом Л. Ейхротом у циклі віршів «Бідермайєрова любов до пісні». Суть згаданого напряму, що знайшов своє втілення в літературі, живописі, архітектурі й театрі, полягає у витонченому зображенні природи, інтер'єру, побутових деталей тощо. Отож, не дивно, що деякі елементи бідермайєра позначились і на трактуванні галицькими артистами широковідомих персонажів з української класики. Кропивницький, наприклад, згадує, як виконувалась акторкою Т. Бачинською роль Наталки Полтавки: «Вона вся була уквітчана французькими квітками й широченними шовковими биндами, і не в запасці або плахті, а в куценькій до колін дамчастій спідниці, що спіднизу була підшита десятма біленькими спідничками, немов в криноліні, у куценькому розмальованому фартушку, в панчішках та туфельках на високих закаблуках, немов причепурилася до балету «Пан Твардовський» [Кропивницький 1960: 114].

Утім, трактуванням місцевими режисерами й акторами українських драматургічних творів у дусі бідермайєра справа не обмежувалась. Сліди переробок зазвичай були набагато глибшими. Так, класична «Наталка Полтавка» після переробки І. Озаркевичем виставлялась у Галичині, як уже йшлося, під назвою «Дівка на відданню, або На милування нема силування». А в Квітчині «Марусі», інсценізованій С. Голембйовським, героїня у фіналі не помирає, а одужує і виходить заміж за Василя. На цьому тлі вже й зовсім бачиться дрібничкою те, що у п'єсі «Шельменко-денщик» центральний персонаж із денщика був перекаваліфікований Кс. Климовичем у наймита (комедія так і називалась – «Шельменко-наймит»).

У самому факті переосмислення галичанами творів інших авторів не було нічого особливого. У ті часи подібна практика була розповсюджена і на території Східної України, де у такий спосіб на основі малосценічних драм і комедій, повістей і поем було створено чимало високохудожніх п'єс, які користувалися серед глядачів неабияким успіхом. Це, наприклад, «Невольник» (за Т. Шевченком) і «Вій» (за М. Гоголем) Марка Кропивницького, «Різдвяна ніч» (за М. Гоголем) і «За двома зайцями» (за І. Нечуєм-Левицьким) Михайла Старицького. Річ у тім, що в галицькому театрі цією справою займалися зазвичай самі актори, які за заведеним дирекцією звичаєм кожен для свого бенефісу мусили пристосувати для місцевої сцени якусь нову п'єсу. Більшість із них не мали для такої творчої роботи жодних даних, а отже, й виконували її відповідно до своїх здібностей та власного бачення. Не дивно, що після цього навіть класичні твори незрідка втрачали свої художні якості і переходили в розряд примітивної театральної макулатури.

Все це, звичайно ж, не сприяло популярності західноукраїнського театру серед широких верств населення. Хоча, з іншого боку, серед галицьких акторів були й справжні таланти. Серед них – І. Гриневецький, І. Біберович, В. Плошевський, С. Стефурак, А. Витошинський, П. Кумановський, М. Романович-Рожанковська, подружжя Людкевичів тощо.

У пошуках театральної щастя актори змушені були постійно мандрувати по провінції, де дуже великою була проблема з приміщеннями для вистав. Непогані зали були лише в кількох великих містах. Таких, як Львів, Тернопіль, Чернівці. У невеличких же населених пунктах, зокрема у Дорогобужі, Кіцмані, Снятині, Заліщиках, справа доходила до того, що спектаклі інколи виставлялися навіть у конюшнях. «Перегородять половину стані, – зауважує Кропивницький, – начеплять декорації, посиплють пісочком... З одного боку за перегородкою коні ржуть, а з другого артисти співають...» [Кропивницький 1960: 114].

Відсутність коштів на пристойний гардероб для артистів та інший театральний реквізит довершує сумну картину. Характеризуючи галицький театр цього періоду, І. Франко констатував, що він багато в чому нагадував тогочасну польську провінційну трупу, де «і репертуар, і декорації, і костюми, і гра артистів – усе стояло на однаковій рівні, все було примітивне до крайності» [Франко 1957: 109]. Тримався національний театр у цій частині України в основному за рахунок великої любові до своєї культури її вірних шанувальників.

Тільки, починаючи з 1874 року, коли театр очолила талановита акторка Теофілія Романович, справи в ньому стали поступово змінюватись на краще. У трупі відтепер більше уваги приділялось і акторській майстерності, і якості репертуару, а головне – творчим зв'язкам зі східноукраїнським театром, який навіть в умовах жорстокого переслідування української культури російським царизмом відзначався значно вищим художнім рівнем, а отже, відіграв роль своєрідного еталону (а згодом і практичної школи) для галицьких артистів. Кращі представники західноукраїнського театру стали все частіше проходити своєрідне стажування в наддніпрянських драматичних трупах. Одним із таких стажерів був, зокрема, талановитий артист Іван Гринецький, який навесні 1876 року їздив для знайомства з виконанням українських творів у трупі Д. Ізотова, де режисером і провідним актором працював М. Кропивницький. Але чи не найпершим проявом творчих контактів галицького і східноукраїнського театрів було запрошення на гастролі до Галичини на початку 1875 року щойно згаданого Марка Кропивницького, який своїм новаторським підходом до режисерської й акторської праці не тільки справив величезне враження на артистів і шанувальників місцевого театру, а і вніс свіжий струмінь у подальший розвиток всього національного театрального мистецтва в цій частині України. За словами Є. Олесницького, тоді ще учня Тернопільської гімназії, глядачі були зачаровані «ясною, звучною українською річчю, пливучою з уст одного з наймогутніших її речників. <...> Вся публіка без різниці народності була виступом Кропивницького захвачена і одушевлена. <...> «Кропивницький брав публіку приступом вже самою своєю появою, елементарною силою своєї справді козацької вдачі». В кожну із зіграних ним ролей він «вливав стільки життя і правди, що штуки віддавна нам добре знані виходили нам неначе зовсім іншими, новими, тим більше, що вплив Кропивницького слідний був на цілیم персоналі театру, котрий, старався построїтись до нього так, що період той належав, безперечно, до найліпших часів у розвитку нашого театру» [Олесницький 1990: 26 – 27].

У таких непростих умовах народився і робив свої перші кроки в середині XIX століття національний професійний театр на теренах Галичини. Головною перепоною на шляху його успішної діяльності була відсутність незалежної Української держави, яка б мала опікуватися розвитком рідної культури, оскільки титульні нації, як свідчить історія, дбають передусім про свої духовні потреби.

**Література:** Антонович 2003 – Антонович Д. Триста років українського театру. 1619 – 1919 та інші праці. / Дмитро Антонович. – К.: ВІП, 2003. – 418 с.; Кропивницький 1960 – Кропивницький М. Твори в 6-ти т. / Марко Кропивницький. – К.: Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.; Олесницький 1990 – Олесницький Є. Кропивницький в Галичині / Євген Олесницький // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – К.: Мистецтво, 1990. – С. 26 – 27.; Пилипчук 2005 – Пилипчук Р. Я. Український театр / Р. Я. Пилипчук // Історія української культури: У 5 т. – К.: Наукова думка, 2005. – Т. 4. – Кн. 2. – С. 285 – 418. Франко 1984 – Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах / Іван Франко. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – 684 с.; Франко 1957 – Франко І. Про театр і драматургію / Іван Франко. – К.: АН УРСР, 1957. – 240 с.; Чарнецький 1934 – Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. – Львів, 1934. – 260 с.

*В статье анализируется история создания национального профессионального театра на территории Западной Украины. Акцентируется внимание на трудностях, которые пришлось преодолевать молодому галицкому театру в условиях отсутствия Украинского государства. Отмечается, что среди основных препятствий на пути его поступательного развития была оторванность от национальных основ, что сказалось как на репертуаре коллектива, так и на манере игры артистов.*

**Ключевые слова:** галицкий театр, новая эра, народные произведения, полонизмы, переработки, М. Кропивницький.