

Д. АНТОНОВИЧ

ТРИСТА РОКІВ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
1619-1919

УКРАЇНСЬКИЙ

ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД



ПРАДА

В. П. ПЕЛІА
600

НИБУ

792
7.725

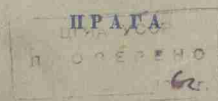
Inv. z. 6012/13

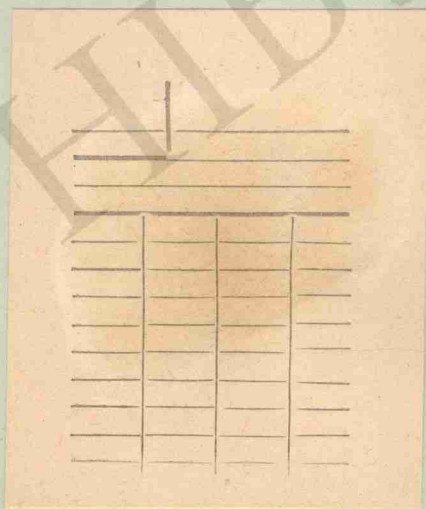
Д. АНТОНОВИЧ

ТРИСТА РОКІВ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
1619-1919

УКРАЇНСЬКИЙ

ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД





Д. АНТОНОВИЧ

ТРИСТА РОКІВ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ
1619-1919

П Р А Г А

УКРАЇНСЬКИЙ ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД

1925





Р ✓ 825132 № 03
Державна історична
бібліотека УРСР

Праця — «Триста років українського театру» — ні в якому разі не претендує на те, щоб бути історією українського театру. Для складання такої історії ще не прийшов час, бо ще не зроблено відповідних підготовчих дослідів, навіть не зібрано матеріалів. До цього часу українські дослідники збирали матеріали і робили досліді виключно в області літературної історії української драми. Але історія драматичної літератури, розуміється, не покривається з історією театру, до якої перша в ліпшому разі входить як складова частина, так би мовити, як історія репертуару. Але навіть і історія театрального репертуару не є тим самим, що літературна історія драми, бо історик театру підходить до досліді з іншим методом і іншими вимогами, ніж історик літератури. Репертуарна пьеса далеко не завжди є пьесою літературною, і літературна пьеса не завжди буває репертуарною в театрі. Театр в своєму розвою иноді справді може підлягати літературності, але це тільки часами, для того, щоб скоро з себе пута літературности скинути і стати знову театром зрілища.

Власне, для історії театру, як зрілища, для історії театрального мистецтва, таким чином, не досить літературної історії драми, а мусять бути дослідженими історія театрального репертуару, а також історія всіх інших галузів, що до купи складають одну цілу історію театрального мистецтва, цеб-то історія розвою сцени, постанови, виконання і так далі і навіть історія розвою театрального смаку у ширшої громади, історія відношення громади до театру. Бо глядачі в театрі є також частиною театру в цілому, не кажучи про те,

що безпосередня реакція глядачів на театральне зрілище є могутнім фактором в прямуванні шляхів театральної творчості.

Нинішня праця є посиленою спробою зібрати і систематизувати по можливості ті матеріяли для історії українського театру на протязі останніх трьохсот років які тепер в ненормальних обставинах праці за кордоном пощастило зібрати. Розуміється, на Україні можна-б було цю працю значно доповнити, але за кордоном доводиться задовольнитися зібраним. Цю роботу було зроблено ще в 1920 році у Відні, на протязі ж останніх чотирьох років її доповнювалося, оскільки за кордоном попадалися публікації нового матеріялу.

На цьому місці вважаю своїм приємним обовязком просити, щоб професор Віденського Університету др. Hans Uebersberger прийняв мою найщирішу подяку за дозвіл користатися його семінарійною бібліотекою, бо властиво в цій бібліотеці було виконано майже цілу нинішню працю.

Д. Антонович.

Прага 31. V. 1924.



Боронючи народню Гиппокрену,
Духовну зброю без утоми носим,
І се — на лицедійную арену
Свою боротьбу за правду переносим.

О, музо Мельпомено, правди мати!
Дай нам тобі достойно послужити:
Народний дух з занепаду підняти,
Гасителів його посоромити.

П. Куліш.

НІБУ

ГЛАВА ПЕРША.

Шкільний театр.

(1619—1819).

(Початок українського театру. Репертуар. Виконавці. Обстановка. Глядачі. Кінець шкільного театру. Вертеп. Великі українські композитори і їх опери).

Дата 29 серпня 1619 року, з якої зачинаємо стежити розвій українського театру, є в значній мірі випадкова. В цей день в містечку Камінці Струмиловій, недалеко від Львова, на ярмарку було виставлено дві українські інтермедії, або інтерлюдії, вставлені між діями польської драми бакаляра Якуба Гаватовича, Львовянина; його драму виставляли під титулом «Tragaedia albo wisegunek śmierci przeświętego Jana Chrzęciela, przesłańca Bożego».

Ця драма мала п'ять дій, і українські інтермедії було виставлено одну після другої дії, а другу після третьої дії. Пізніше всю драму і в додатку до неї обидві інтермедії було надруковано у Львові на Яворівським передмістю у Святого Миколая. Це видання дійшло до нас і являється першою документальною звісткою про виставлення на сцені українських творів, написаних в народній українській мові. Іменно через це з тої вистави і починаємо стежити розвій українського театру нової доби, хоч напевне українські вистави бували і раніше, ще й в шістнадцятому столітті. Бо ще в кінці шістнадцятого віку Іван Вишенський осуджував прихильність до комедії та машкар і протестував проти машкарського і комедійського набоженства, це-б то вистав у церкві, получених із службою божою; крім того літературна вартість дійшовших до нас інтермедій остільки висока, що трудно думати, щоб це були перші спроби української творчости в тому роді.

Але як-би там не було, а на підставі дійшовшого до нас друкованого видання цих інтермедій, що були «odprawowany w Kamionce na jarmark przypadający na dzień tegoż Jana Świętego Chrzęciela

roku Pańskiego 1619» маємо документальний доказ, що 29 серпня 1619 року українські драматичні твори було виставлено на сцені, і тому ми маємо право говорити про український театр. Тим більше ми маємо це право, що подана вистава не була очевидно чимсь поодиноким, випадковим, але була, як видно, на ті часи річчю досить звичайною. Ми знаємо, що на початку сімнадцятого віку існувала українська великодня містерія Іоанікія Волковича — «Розмишлян'є о муці Христа», видрукована у Львові в 1631 році, а ще в 1614 році ученики єзуїтської колегії в Луцьку виконували український діалог на честь уніяцького митрополита Рутського. В 1616 році у Львові було видруковано вірші на Різдво Христове Памви Беринди, що теж властиво були діалогом для кількох виконавців. Далі маємо ще цілий ряд драматичних творів з середини і другої половини сімнадцятого віку, кілька містерій, моралітє, інтермедій і ще більше з першої половини вісімнадцятого віку, так що, скориставшись випадково дійшовшою до нас датою 29 серпня 1619 року, маємо повне право вважати, що наш український театр відтоді ми вже маємо.

Розуміється було-б правильніше починати огляд розвитку українського театру не з тої випадкової дати, а від перших зародків українського театру, які очевидно суть так само старі, як наш народ, бо ті зародки в Українців, як і в інших народів заходу, заложено ще в дохристиянських обрядових діях; у Українців передовсім в весільному обрядові, а також в веснянках, колядках, купальській справі і т. и. Далі з заведенням християнства духовна драма розвивалася із літургії і богослужень передвеликодних, — так звані «пассії», та передріздвяних. Нарешті комічні дії мають свої зародки в народніх розвагах скоморохів та співаків, за прихильність до котрих, ще Феодосій Печерський осуджував київських князів. Але простежити докладно розвиток українського театру від цих зародків до відомого нам раннього театру сімнадцятого віку при нинішній стадії наших відомостей про наш культурний стан пізнього середньовіччя, відомостей дуже малих, не маємо ніякої можливости. Безперервну еволюцію українського театру наші відомості дозволяють нам стежити тільки з початку сімнадцятого віку, і це знову служить оправданням того, що ми починаємо огляд розвитку українського театру від згаданої, випадкової але певної, дати 29 серпня 1619 року.

Звичайний хід розвитку християнського театру на заході починався з церкви; перші драматичні дії мали представляти сцени із життя Христа і Божої Матері. Пізніше до цих дій стали додавати

більше і більше світського елемента, так що нарешті духовенство вважало потрібним видалити з церкви вистави театрального характеру. Театр, вигнаний із церкви, з одного боку з радістю прийняв народ, і він став обертатися в театр народний, з другого боку театр приймали, як виховуючий і агітаційний засоб, духовні, особливо протестанські та єзуїтські педагоги і стали культивувати його в школах та академіях для релігійної та політичної боротьби. Тут бувший духовний театр обернувся в шкільний і став необхідною складовою частиною в системі тогочасної шкільної науки. Головними типами шкільної драми були містерії, або драми з життя Христа та Марії Діви, здебільшого різдвяні та великодні, потім міраклі, — дії з життя святих і мораліте, або пьєси алегоричні. Пізніше пьєси цих характерів почали між собою перемішувати і вводити в одній і тій же пьєсі характерні ознаки всіх типів, получувати разом містерію з мораліте. Окремі-ж акти поважних духовних пьєс розділяли поміж собою вставленими для розваги глядачів сценами з простонародного життя, що часто ніякого звязку з пьєсою не мали. Ці вставні забавні сцени називалися інтермедіями або інтерлюдіями. Бувало, що ці інтермедії складали самі автори пьєс, бувало що їх komponували інші автори, або просто до поважної пьєси брали вже раніше сочинені інтермедії.

На Україні театральні вистави особливо старанно плекали в своїх школах єзуїти, що в сімнадцятому віці захопили у свої руки справу виховання панської молоді і використовували шкільний театр в своїх цілях католицької та польської пропаганди. Із свого боку православні, вживаючи тої-ж зброї в боротьбі за українську народність і культуру проти католицизму і засновуючи православні школи, так само засвоїли і шкільний театр, стараючись його використати для боротьби проти польщизни та католицької агітації. Ті шкільні драми, що їх у XVII столітті культивували єзуїти по своїх школах та колегіях, і які в боротьбі проти єзуїтської агітації засвоїли собі українські школи, мали переважно вже мішаний характер містерій чи міраклів, получених з мораліте, і їх дуже рясно було наділено персоніфікаціями всяких чеснот, блудів і різних абстрактних понять. Такі дієві особи, як Милость, Вожделініє, Натура людська, Пролог, Епілог і т. д., були в тих пьєсах звичайними поруч з особами тілесними і безтілесними, святими та грішними, біблійними та «шодними». Але позаяк політично громадські стимули були одними з головних, що покликали на Україні театр до існування, — з одного боку агресивна єзуїтська акція в напрямі до поло-

нізації, з другого боку українсько-православна акція оборонна, — то це відразу виявилася і на самому змістові драмованих творів. Появилися самостійні політичні пьєси, чи діалоги, що власне були політичними дискусіями або памфлетами, виложеними в діалогічній формі і «през (шкільних) отрочат отпированими». В цих політичних пьєсах розуміється вихвалялося політичну програму і акцію одної сторони і посрамлялося другу. В польських пьєсах вихвалялося шляхту, гудилося козацтво і спасіння України проповідувалося в щирій відданості до Польщі. В українських пьєсах навпаки ідеалізувалося козацтво і докорялося Польщі, а пізніше Московщині. А згідно зі смаком часу і замилюванням в сценічних персоніфікаціях, головною дієвою особою в таких політичних пьєсах виводилося Україну, яка і висловлювала свої симпатії та антипатії згідно до поглядів автора. Письменний шляхтич Войцех Кіцкі вже в 1615 році надрукував у Добромилі, в друкарні Яна Гербурга діалог «o obronie Ukrainy u pobudka z przestroga dla zabiezienia incurziom tatarskim przez persony rozmawiajacy». В цій пьєсі Україна розмовляє з шляхтичем, жовніром, сатиром; окремо виходять пролог і епілог. В передмові до пьєси автор просто каже, що замість komponувати та друкувати пьєсу він «як шляхтич міг-би то на сеймику оповісти, але якже, коли Шляхта, як треба промовляти на сеймиках, то хотять його одправити за кілька годин, а як хто добре промовляє, то не слухають». Очевидно автор уважав друковане слово і театр більше вартною ареною для політичної агітації, ніж таку політично-державну установу Річи Посполитої, як сеймики.

Вже цей факт яскраво промовляє, яке значіння для політичної агітації грав театр на Україні вже з початку XVII віка. Цю політичну роль культурної боротьби і оборони прав українського народу, український театр не переставав грати протягом трьох віків; за цей час мінялися вороги українського народу, але театр свого завдання не зражував. Тому всі старі українські школи так старанно плекали театральне мистецтво. В Киіво-Могилянській академії театральні вистави вже були обовязковими в класах піітики та риторики, так само як в двох старших класах філософії та богословія були обовязковими публичні дієспути. Київська ж Академія була взірцем для всіх українських шкіл.

В вузійських колегіях шкільні драми писалося переважно в польській мові, а інтермедії до них додавалося иноді в простонародній українській мові, як це було в найстарішій відомій нам виставі 29 серпня 1619 року. В православних школах поважні драми писа-

лося в мові слов'яно-українській, або в книжно-українській, а інтермедії до них писалося в простонародній українській мові. Завдяки тому, що в інтермедіях вживалося живої народної мови, виводилося в них живі народні українські типи, змальовувалося часто живе народне життя, літературне і художнє значіння інтермедій видається нам часто вищим і цікавішим, ніж поважні духовні пьєси шкільної драми. До того-ж треба завважити, що ці драми писалося з педагогічною метою, не поетами з внутрішнього покликання, а учителями піітики з обов'язку, зміст цих драм був (здебільшого) обмежений темами святого письма та житій святих, то це все причинилося до того, що шкільна драма, порівнюючи, слабо розвивалася, і з кінця вісімнадцятого віку інтерес поступовішого громадянства перенісся до нового свіцького театру. Навпаки, інтермедії до драм складали іноді не самі учені навчателі піітики, а їх найбільше адібні до поезії ученики; зміст для інтермедії можна було брати необмежено з усіх проявів життя, з народніх оповідань, анекдотів як своїх, так і чужих; це причинилося до того, що інтермедії були дуже улюблені народом, і бродячі школярі їх ще виставляли після того, як свіцький театр витіснив шкільну драму. А вертепний варіант інтермедії дожив аж до другої половини дев'ятнадцятого віку, а по де-куди і до нашого часу. Правда і шкільна драма умерла не зовсім, а, як каже Франко, «коли релігійна драма прийшла в занепад, вона в Лівобережній Україні скоротилася у віршу і в цій новій формі живе далі в пам'яті народній, в той час як на родині її (правому березі Дніпра) про неї зовсім забуто».

Наші найстарші відомості про українську шкільну драму застать її за малими влітками вже в виробленому вигляді, коли в ній вже змішано елементи містерії і мораліте. Єсть думка, що шкільну драму на Україну було занесено вже в готовому вигляді. Наприклад, відомий український учений П. Житецький гадав, що «духовна драма явилась на Україні потім вже, як вона одержала в Польщі та в усій західній Європі типичні риси шкільної драми. Звісно, що ці риси виробились під впливом боротьби католицтва з лютеранством, з другого боку — під впливом відродження науки та мистецтва в західній Європі. Через те в самих ранніх українських драмах ми вже стріваємо такі особливості, що зовсім чужі були для середньовічної містерії; наприклад — пролог, іноді антипролог, поділ на акти з визначеним числом сцен, міфологічні імена і т.д.». Другий дослідник старинного театру, Веселовский вважає, що і «сїллабичний, важкий розмір наших містерій, було також уна-

слідувано від схоластичної польської драми». А покійний Стешенко доходить до крайности і висловлює думку, яку тепер ледви хто поділятиме, а власне, що перші українські шкільні драми, «навіть огулом не виявляють глибокого переймання українською національною формою, і це найкраще видно на тих шкільних драмах сімнадцятого віку, що вважаються найстарішими».

Всього від сімнадцятого віку дійшло до нас коло десятка шкільних пьєс, не рахуючи інтермедій. В дійсности шкільних пьєс було далеко більше, тільки вони до нас не дійшли. Московський письменник князь Шаховской (автор між иншим і першого українського водевіля «Козак-Стихотворец» з 1812 року) оповідає, що він чув від трагика Дмитревского, актора першої в Московщині театральної трупи Волкова, що він Дмитревской разом з Волковим, будучи ще в Ярославлі, переписали сім пьєс св. Дмитра Ростовського. Тим часом нам відомо від цього письменника тільки «Комедію на рождество Христово», та «Успенську драму», що тим більше прикро, бо, здається, Данило Туптало (1651—1709) відомий як Дмитро Ростовський, був найталановитішим українським драматургом у другій половині сімнадцятого століття. В його драмах вже чимало приходило світського народнього елементу. Він уже замість вставляти до вистави не получені з пьєсою інтермедії, розвивав у самій пьєсі сцени простих людей, зображуючи їхнє відношення до святої події. Знаменитим прикладом такого літературного засобу є сцена пастухів у пьєсі Данила Туптала на різдво Христове. Цей засіб перейняв у Туптала пізніше Феофан Прокопович. Одже від пьєс Данила Туптала до нас на жаль дійшло тільки дві, та відомо з назви третю «О покаянії грішного чоловіка», бо саме цю пьєсу виставляла для першого закритого дебюту в Петербурзі ярославська трупа братів Волкових з участю Дмитревского в 1752 році 18 березня «пополудни в обыкновенное время, в присутствіи СІВ і некоторых знатных персон, а не публично».

Очевидно більшість українських пьєс сімнадцятого віку або погубилось, або їх ще не знайдено. Ті пьєси з сімнадцятого віку, що дійшли до нас, здебільшого або великодні та різдвяні містерії змішані з моралітє, або містерії на інші події з життя Христа та діви Марії, і між ними тільки одна пьєса з 1674 року «Алексій, Чоловік божій», що наближається до типу міраклія.

Але між пьєсами сімнадцятого віку дві, відкриті Франком, мають характер ще чистих містерій. Одна з них, може найталановитіша пьєса з початку сімнадцятого віку, це великодня драма «Слово о

збуренню пекла, бгда Христос от мертвих вставши пекло збурил». Змістом її служить оповідання про схід Христа до пекла. Починається п'єса з того, що

Люципер (мовить до Ада).

«Знаю я, Аде, о том Христі, много причин
Іже он ест от коліна Давидова, Маріїн син,
Которий сам себе сином божіим іменуєт
І чоловіком також називуєт.
О том пророці здавна пророкуют
Вість тую тілко дурно розмножуют...»

і далі Люципер говорить про свою ненависть до Христа. Він оповідає Адові також про своє пробування янголом і занепад, про спокушення Адама. Він хвалиться, що придбав собі до пекла весь рід Адама:

Запровадил і Авраама
Ісаака і Якова і всіх дванадесят патріархов,
Там мні не било от них інших страхов.
Царей незличоних і рицеров от віка
Назбіралем не мало от Адама аж до сего часу.
Пекло моя слічная потіха єдна
Грішников аж до верху узкого пожерла,
Рицаров можних і Самсона барзо дужого,
Царя Аликсандра всего світа явного,
І Давида царя, с которого племя Ісуса Христа повідають,
Пророки всі, которіі от вас людей навчають,
А пана свого Ада і нас всіх в пеклі понижають.
Которих маю во отхланнях своїх —
Повно завше єсть їх!
Іоанко єсть, а потому і сам Христос у мене будет.

Ад до Люципера мовит:

Пане Люциперу, пане старосто,
Хоч у тебе самого слуг тисящ (зо) сто,
Чомуся ми гадки барзо голову троскочут
І фрасунку несносного так мене здіймають!

Далі Ад нагадує, що Христос навіть Лазаря, коли захтів, одібрав від пекла. Люципер заспокоює Ад, що він швидко управиться з Христом, що віддасть його через Іуду до фальшивого суду. Ад радить

Христа краще не зачіпати. Люципер-же відповідає, що пошле свого вояводу Трубая і другого Недеру постерегти, щоб янголи не однесли душі його до раю; і справді посилає їх обох і ще Неро, а тоді заспокоює Ад, висловлюючи певність, що по забранню в свою владу Христа, йому, Люциперові, ніщо вже не буде страшне.

І готовим естем до бою,
А пекло — то моя столица,
Бо держит его моя правица.
Гди би он бил Божий Син, не терпіл би муки,
Не видавал-би он себе в жидовські руки.

Все ж Ад просить Люципера, озброїти пекло, щоб Христос не скоїв їм лиха. Люципер обіцяє Адові битися з Христом на смерть. Тут являється Іван Хреститель, і покликає:

Смутися, Аде, плач і ляментуй во вік,
Бо вже ідет до нас Бог і чоловік...

Люципер дорікає Хрестителю за ніби фальшиву звістку і за те, що він збентежив його вязнів:

Чому інші святії сидять тихо?
Гдесь і тобі у нас прийшло лихо.

Далі Люципер твердить, що не вірить ніби Христос є богом, бо бог є тільки на небі, тому він сміло каже:

Ми того не убоїмося Іванашку
Подобно у нас той Ісус буде, і ти будеш із нами
В той нашой ямі. (Іван відходить).

О то ж посел первий біжит і мовит:

Пане Аде і ти пане старосто наш!..
По що ви послали, ми то все поорудовали,
А Христа того в ланцухі во стрічки поубірали.
Водят его жиди от ради до ради,
Ніхто ему не даст поради.

Другий посол каже, що Христа вже розп'яли, третій посол каже, що Христос вже вмирає. Люципер тому радіє. Але прибігає новий

посол і розказує, що їм не довелося захопити душі Христа, бо до неї страшно було і приступитися.

Дрижала земля, же аж ломалися опоки
Був страх великий і єсть і доки
Сонце і місяць во кров ся преміяли
І много от мертвих от гробов повставали.
І тие от страха великого аж на землю падали
І через три години лежали,
Аж не худко встали.
І ми ся страху уже набравши
Ідемо до пекла зброю побравши
І чулисмо от ангелов глас
Же во третій день Христос воскреснет і приде до нас,
І маєт взяти всіх вязнев конечно у нас.

Восводи Недера (Венера) і Трубай мовят:

Великий наш пане Аде і ти пане Люциперу старосто,
Запевне Христос ідет до нас просто
Ми хотіли душу его собі взяти,
Але божії сили не дали к ней приступати.
Ох лихо наше, виділисмо страх незношений,
Блискавиці і громи великіє;

Але Люципер того не лякається. Він каже до слуг своїх:

Ова, буду ся боронити, як могучи,
Бо не подобаєт ми із свого панства утечи
Бєли он божий син, нехай собі в небі пануєт,
А з нами і пеклом нехай ся не воєт...
...До броні всі мої жолніре берітьєся
А гди який страх прийшол, то ви не смутітьєся;
Ставтеєя противко его менєжне
А я за вами з другим войском потенєжне.
А ви ворота желізнєє рихло зачиняйте
І зводи звівши ланцухами заволікайте,
І колодками моцними і твердими замикайте!

Тільки прибігає остатній посол і каже, що до пекла йде Христос з силою янголів. Люципер наказує слугам ставати до бою, а сам дивується, чого в пеклі потрібно Христові — «Не маєт он до нас

жадної справи». Але в цей час появляється Христос з корогвою у руці і мовить:

Господ силен во брані!
Возьміте врата, князі ваша
І возмітеся врата вічна,
Входить до вас цар слави.

Люципер до Ісуса мовит:

Прошу тя Христе в добрий обичай,
Дай мні покой і болше ми не докучай
А хтож ест за цар слави?
Коли ти бог, прийми от апостол хвалу
І от янгелов своїх славу,
І на воротаров моїх болше і на мене не волай.

Потом Христос другий раз рече і благословит корогвою:

Господь кріпок і силен во брані!
Возмітеся, врата вічна,
Внийдет во вас цар слави.

Люципер до Ісуса мовит криком:

Повторне прошу тя, Ісусе, не напастуй пекла (мого),
А ні мене, бо не винапастуєш нічого.
Коли ти бог, там собі сиди в раю,
А я тебе тут не потребу.

І третій раз Христос рече і биєт корогвою,
і биєть тако, сокрушишася врата:

Ото воходит во вас цар слави!
Господь силен, той ест цар слави.

(І перехрестивши на три части, в той час ворота і ланцухи сокрушишася і входить Христос во пекло і освіщаєт яєним своїм променем і освящаєт всі містця пекельнії і кропит водою і духом святим).

А д кричит:

Гвалт, гвалт, панови! врата ломят,
І водою якоюсь острою нас кропят.
Що ти лопиш мої врата безпечне?

Гдесь вязней моїх хочеш взяти конечно.
І для чого мя так, сину божий, гвалтуєш
І вязнев моїх із собою приймаєш,
Которих я бил собі от віка назбірал —
А (ти) тепер пекло збурил і столицу сплюндровал,
А мене Ада вічними узами звязал.
Щож я тепер чинити маю?
Юж вязней моїх побрал, запевне знаю.
Вічніі палаци мої попсовал
І все мое пекло сплюндровал,
І нас под ноги свої брал і потоптал
І слуги мої милії всягди поровганял,
Адама і Єву і всіх святих с собою забрал.



В цьому, здається, місці проф. В. Резанов бачить лакуну. Навпаки Франко в цьому-ж місці, хоч може трохи раніше — за шістнадцять або дванадцять рядків — хоч перед тим як Ад починає кричати, хоч по чотирьох рядках його крику, здогадувався, — «неначе заслونا опускається, за якою доконується зруйнування пекла, виведення праведних душ і заковання Люципера в ланцюхи. Коли таким чином починається після цього друга дія, то серед руїн пекла сидить закований Люципер (як що зміна доконується перед монологом Ада, то і Ад закований «вічними узами»); навколо них збираються перелякані біси, а із праведних душ появляється у пеклі один Соломон, цей, як каже Франко, «весельчак нашої драми».

Люципер мовит:

Тільки з єдного страху ледво сижу
А по старому перед собою єдного праведника вижу.
Питаюся я тебе, Соломоне, чому ти ся тут зостал?
Подобно мні тебе Христос даровал.

Соломон до Люципера мовит:
Юж повторне Христос по мене приїде;
Страшній его бил приход первій
Єще другій страшнійший буде.

Люципер мовит до слуг своїх:

Слуги мої, озміте
Царя Соломона із пекла випровадіте!
Не жалую его,



Ані Христа того
Нехай сюди болше не приходить,
Пеклом нашим і нами не трівожит.

(В той час біси взявши Соломона і випровадили із пекла
і мовят так біси на Христа і на Соломона)

Біси мовят:

Ідиж, іди за своїм Христом, а тут не бувай
І пеклом нашим і нами болше не коатай!
(Соломон скажучи почал співати,
Люципер із Адом плакати й ридати).

Христос до него рече:

Не ридай мене, Аде, наповню нива во остатній день,
Будеш міти, якось міл.

Соломон почал Бога в тройці вихваляти
і пречистую богородицу:

Преблагословена єси богородице діво,
Воплотивий бо ся іє тебе (божєє слово).
Ад плінен бист, Адам призвася,
Клятва потребися,
Єва свободися,
Смерть умертвися,
І ми ожихом!
Тім поюще поспоем:
Благословен Христос Бог наш ізволивий і такая.
Слава тобі!

Конец історії.

Тут докладніше наведено зміст і тексти пьєси, зі скороченнями, за прикладом Стешенка, для взірця пьєс сімнадцятого віку. По словам Стешенка, всі пьєси сімнадцятого віку мають «прикмети, що надають їм вдачу чогось більш-менш цілого, звязаного з дійсними потребами суспільства, — власне того, що становить перший перехід історії нашої драми. Ці прикмети — тісно містеріяльна вдача останньої, де-яка звязаність з церковною одправою, все ж таки примітивність складання, і що найголовніше, повна віддаленість, з деякими, звичайно, пізнішими винятками, від реально-громадського

життя». До цього погляду Стешенка про примітивність складання, відносно наведеної пьеси, мусимо внести певний коректив. Під виглядом сценічним пьесу скомпоновано з витонченою і удосконаленою майстерністю. Цю драму з веселим фіналом збудовано в той спосіб, що в першій половині головна дія ходження Христа по мукам відбувається за сценою, а на оціні з того приводу панує спочатку певне занепокоєння пекла: посилається за інформаціями послів, і ці приносять інформації спочатку заспокоюючі, потім непевні, а далі грізні і чим далі все старшніші. Відповідно до цього і на сцені трагедія сподівання і метушня все збільшується. Автор тексту пьеси незвичайно уміло умотивовує поступенну напруженість сподівання, майстерно згущає фарби: спочатку неясні чутки, потім неприємні пророкування Івана Хрестителя, потім один за другим прибігають послі все з тривожнішими вістями, настроїв все більше напружується і нарешті, коли напруження доходить до кульмінаційної точки, дія переноситься на сцену і тут розв'язується: являється Христос, і сили небесні торжествують над пеклом; настрої знаходять собі вихід, і пьеса кінчається веселим фіналом, для якого, спеціально, як інтермедійна вставка, виводиться весела постать жартуна і співуна Соломона. Щоб так збудувати пьесу, для того мало тільки літературного талану, а ще треба солідно опанувати законами сценічності.

Були в сімнадцятому столітті в обиході і пьеси перекладені. Очевидно ці переклади перекладачами було значно авторизовано, бо їх пристосовувалося до місця і обставин. В. Щурат опублікував сцени із «Трагодії, Христос Пасхон», видрукованої у Львові у брацькій друкарні при церкві Успенія у 1630 році. Трагедію Христос Пасхон тоді приписувано Григорієві Богослову. Переклад на стільки вільний, що цілі монологи у ньому оригінальні і не мають грецького контексту. Зладив самий переклад або Іоанікій Волкович, професор львівської брацької школи і автор драми «Розмишляніє о муці Христа», або, як гадає В. Щурат, друкарь Андрій Скульський, що присвятив все видання цих діалогів молдавському вояводі Миرونві Бернавському.

З початком вісімнадцятого віку в українській драматичній творчості спостерігається значний перелом. З вісімнадцятим віком появляється більше пьес, що мають змістом драматизовані уривки із святого письма, історичні події і при тому інколи не із біблійної історії, а із свіцької, із історії древньої перської та римської, або старої слов'янської, або навіть старої української; також у вісім-

надцятому столітті частіше зустрічаються пьєси типу міраклів із життя святих. Ці всі пьєси змістом своїм ближче підходять до реального життя, а за те меншає в них звязок з церковною одправою. В самій мові пьєс спостерігається певна різниця: коли мова пьєс оїмнадцятого віку була мовою книжно-українською, то мова у пьєсах вісімнадцятого століття здебільшого словяно-українська.

До того поступу української драми багато причинився видатний теоретик піітики Феофан Прокопович (1680—1741), що завів в український літературі невідомий до нього тип пьєси, який він назвав трагедокомедією, і в якому згідно з теорією елемент трагічний повинен був урівноважуватися з елементом комічним. Феофан Прокопович сам в 1705 році, будучи ще професором Київської Академії, написав видатну пьєсу, яку назвав «Владимір словено-россійских стран князь і поведитель от невірія тми в світ євангельській приведенній Духом святым от І. Хр. 988, нині-же в Православной Академії Могилянської Київской на позор россійскому роду от благородних россійских синов добре зді воспитуємих, дійствієм, єже от піит нарицається трагекомедія, літа Господня MDCCV, іюля 3 дня показаній». Ця трагікомедія, присвячена гетьманові Мазепі, мала бути прикладом тих правил, які устанавляв Прокопович в своїй теорії піітики, згідно зі своїми псевдокласичними переконаннями. Коли в попередніх драмах було не більше трьох актів, Прокопович учив, що — «актів у драмі мусить бути не більше й не менше п'яти: цьому навчає як правило Горація, так і приклад сливе всіх старих трагиків і комиків. Сцен (яв) у акті може бути багато, але число їх не повинно переходити десяти; в трагедіях, навпаки, одна сцена може містити цілий акт, як це можна бачити в Сенеки.¹ З постійних прикладів письменників де-які вивели вивід і досить справедливий, що більше трьох осіб в одній сцені не повинні розмовляти, хоча самих осіб може бути багацько. Варто також уваги і те, що всі особи можуть виходити з кону лише по скінченню дії, але з попередньої яви мусить завжди лишитися хоч одна дієва особа в наступній сцені. Хоча під діями розуміються головні частини пьєси, але наставники дивляться за таким порядком їх, щоб у першій дії розвивалась та частина пьєси, що містить у собі головний зміст цілого (і ця дія зветься в трагедії пролог чи *protasis*, бо в комедії пролог чи передмова, надана всій пьєсі, мається по за дією), щоб у другій — почала розгортатись сама подія (*res ipsa fieri incipiet*), вона зветься *epistasis*; в третій — виникають препони та сум'яття, — ця частина зветься *catastasis*; в четвертій відбувається приступ до розв'язання справи,

це також відноситься до *catastasis*; в пятій — кінчається вся дія, — ця частина зветься звичайно *catastrophas*.

Ці і тому подібні приписи псевдокласичної драматургії, привезеної Прокоповичем від безпосереднього джерела, бо він їх почерпав у Римі в католицьких наукових закладах, для чого сам приймав унію, мали на сучасників і довго після нього могутній вплив. Уже п'єса Лаврентія Горки, виставлена в Київській Академії в 1708 році, «Іосиф Патріарха» в значній степені підлягає приписам піітики Прокоповича. Ще більше це стосується пізніших п'єс. Так по правилам тої псевдокласичної піітики було уложено знамениту, виставлену в 1728 році трагикомедію «Милость Божія, Україну от неудобносимих обид лядських чрез Богдана Зиновія Хмільницького, преславного войск запорожских гетьмана свободившая». Ця трагикомедія в такій мірі наслідувє приписи, в яких було уложено трагикомедію Прокоповича «Владимир», що де-які дослідники, як Максимович, уважали, що автором Милости був також Феофан Прокопович, хоч мова в Милости далеко краща українська, і художній рівень Милости також далеко вищий. Крім того цю трагикомедію перейнято не властивим для Феофана Прокоповича українським патріотизмом. Власне «Милость Божія» найвидатніше явище між усіма українськими трагикомедіями вісімнадцятого віку. Відзначена печаттю справжнього літературного талану, написана мовою близькою до української народньої мови, перейнята не тільки щирим українським патріотизмом, але і демократичними ідеями, Милость Божія є твором того-ж часу і обставин, в яких зкладалися українські козацькі думи. Навіть складом своїм Милость Божія так близько підходить до козацьких дум, що Антонович і Драгоманов умістили її в своєму збірникові «Історических песен». Головною особою трагедії є сама Україна, введена як дієва особа, і це в драматичній формі найкраща персоніфікація України.

Оскільки театр мав завданням служити знаряддям політичної і культурної агітації, то Україну часто персоніфікували в п'єсах та діалогах і примушували зі сцени промовляти ті чи інші агітаційні промови в залежності від нахилу і тенденцій автора. Писалося такі п'єси на Україні і по польськи, і по українськи. Вже була річ про одну із старших п'єс того роду Войціха Кіцького з 1615 р. Другу того-ж характеру п'єсу опублікував Б. Барвінський — це «Розмова України з жовніром», виставлена у Львові у 1644 році. В цім діалозі, веденім у польській мові, Україна виступає вороже проти козаків, а своїми оборонцями вважає вісімдесят польських

шляхоцьких родів. Також в українськiм «Ляменті України» з кінця сімнадцятого віку, Україна висловлює симпатії до Польщі, але стриманіше. Інші тенденції, вже направлені проти Московщини, переймають подібні драмовані діалоги сто років пізніше, як «Плач Малой Россіи», або знаменитий «Разговор Великороссіи с Малороссіей» з 1762 року, Семена Дівовича, в якому Україна змагається проти Московщини і обстоює своє право жити власним своїм життям. Але Милость Божія, не тільки під виглядом літературно-драматичним, але і під виглядом патріотичної свідомості і демократичного світогляду стоїть без порівняння вище всіх тих творів. Тому дуже сумнівно, щоб автором цієї найкращої нашої трагікомедії був Феофан Прокопович, хоч в Милості Божій і додержано всіх правил для складання трагікомедій, усталених Прокоповичем. Пізніше далеко більше було обгрунтовано думку, головним чином українським академиком Петровим, що автором Милости був професор піітики в Київській академії Феофан Трофимович. Тіж правила Прокоповича прикладалося і в трагікомедіях Лашевського, Кониського, Козачинського. Останню відому нам трагікомедію було виставлено в 1749 році — це трагікомедія «Фотій» Щербацького.

Взагалі в драматичній творчості, особливе в розвою поважних шкільних пьес і трагікомедій в вісімнадцятому столітті рішачучою роллю грали політичні обставини. Так після трагікомедії Горки, виставленої в 1708 році, ми протягом двадцяти років майже не знаємо поважнішої шкільної пьеси аж до Милости Божої, виставленої в 1728 році. Можливо, що цей двадцятилітній перерив на два три роки скоротиться, коли ми приймемо, що пьесу «Божіє умищительство гордых унищожение» було написано в 1710 році, а з другого боку є відомість, що у академіка Д. Багалія переховується ще не опублікована пьеса «Благоутробіє Божіє», виставлена в 1727 році в білгородському колегіумі. Очевидно після нещасливої для України полтавської баталії і під час лютих репресій на все українське, заведених московським урядом, і нищення української автономії, драматична творчість не дуже процвітала. Тільки коли наступив зворот в українській політиці зі сходом на престол Петра другого і з відновленням де-яких автономних вольностей в тому числі і гетьманства, зацвіла знову і драматична творчість і появилася такі квіти як Милость Божія і інші.

Цей розцвіт був не довговічний, трівав коло двадцяти років, після чого поважна шкільна драматургія стала завмірати; причини на те зложилися так само політичні і громадські. З одного боку

курс прихильнішої політики до України з боку московського уряду трівав дуже не довго і скінчився разом з передчасною смертю Петра другого, по друге в половині вісімнадцятого віку вже почувалася анахронічність духовної драми. Хоч в п'єсах вісімнадцятого віку відчувається і більше приближення до сучасного життя ніж в п'єсах сімнадцятого віку і більше в них виводиться свіцьких персонажів, а в двох із них, саме у Митрофана Довгалецького і в моралістичній трагікомедії Георгія Кониського дуже багато одведено місця зовсім свіцьким інтермедіям, але все-ж шкільна драма по істоті своїй не могла зовсім облишити духовного змісту. По за школою ж, по за академією Україна не мала такої політичної верстви, королівського чи царського двору, біля якого міг би розвинутися поважний свіцький театр, що на перших кроках мусів бути і майже по всіх країнах був придворним.

Тому поважних шкільних драм після 1749 року ми не знаємо. Навпаки комічні сцени, особливо різдвяні і великодні діалоги в живій народній мові, а також сатиричні діалоги появлялися ще протягом другої половини вісімнадцятого віку і безпосереднє підготовлюють початок нової української літератури, а разом з нею і новий період українського театру. Сцена Івана Некрашевича «Ісповідь», написана в 1789 році, є сатиричним твором в драматизованій формі, в якій виведено священика і парафіян, що змагаються з ним з-за сповіді. При чому священик говорить славяноукраїнською мовою, а селяне відповідають йому живою українською. Цей звичай примушувати духовних осіб на сцені балакати славянізованою мовою тримався в українській драматургії і довго пізніше, протягом майже всього дев'ятнадцятого століття. Як що Іван Некрашевич є також автором і Супліки або «Замисла на попа слободи «Не руш мене» од парохвіян», яка є власне продовженням «Ісповіді», то цей твір повстав більш менш рівночасно з першою частиною Енеїди Котляревського. А живу народню сцену «Ярмарок» написано Некрашевичем 20 серпня 1790 року.

Взагалі розвиток комічних сцен не зовсім покривається з розвитком поважної шкільної драми. Як уже згадано спочатку, найстаріші комічні сцени, інтермедії, дійшли до нас при польській, а не українській драмі Якуба Гаватовича. Так само до польської драми хоч написаної і на українській сюжет «*Comunia duchowna*» s.s. Borusa і Hleba» було додано дві українські інтермедії з кінця сімнадцятого віку. Також до польської драми «Владіслав Ягайло» з 1663 року було додано інтермедію, як татарин зловив німця, в

якій німець балакає ломаною польською, а татарин — макароничною українською мовою. Не зв'язана з польською драмою від сімнадцятого століття дійшла до нас тільки одна «Інтермедіум жид із русином», яка в рукопису уміщена була після уривка містерії на Благовіщення, але не відомо чи інтермедія відноситься до цієї містерії. Не зв'язані з шкільною українською драмою сімнадцятого віку інтермедії не мають і тої лінії в процесі розвою, що мала шкільна драма. Новий дослідник про «Початки української комедії» М. Возняк констатує, що «розвиток інтермедії не йшов нормальною дорогою. І представити навіть в хронологичнім порядку розвиток української інтермедії — це трудна річ... Виступивши у викінчених зразках, які не засоромлять найкращих західно-європейських попередниць, українська інтермедія дуже часто сходила з тої висоти». Найстарші відомі нам інтермедії при драмі Гаватовича, під виглядом літературним і артистичним, далеко вищі від інтермедій з кінця сімнадцятого віку. В старих інтермедіях при драмі Гаватовича, чи в першій, де представлено, як один селянин одуїв другого, продавши йому kota в мішку, чи в другій, де три селянина розказують, хто бачив найкращий сон, знаходиться і справді комічна ситуація, і типові постаті селян і образи, навіяні безпосереднє життям: тільки з живого оточення можна було взяти опис такого обіду, який ніби-то у ві сні на небі їв виведений в пьєсі селянин Максим.

Що потрави принесено	Та і мя за стіл vsажено.
Гей, було-ж, було-ж там много,.....	Істи не пребачу того.
Було мясо, поросята,	Були печені курчата,
Були там і варениї,	Та були і смажені
Все хороше і з юшкою,.....	Білою та і жовтою.
І тісто було варене,	Смажене та і печене.
І пироги там були,	Та і борщика зварили;
Та була і капустиця,	І горох, була кашечка.
Та була там і ботвина,.....	І всілякая звірина
От так ся в небі мавем	На банкеті що там бувем.

Навпаки інтермедії з кінця сімнадцятого віку і слабші з літературного боку, і комізм їх полягає в поверховій карикатурі. З початку вісімнадцятого віку інтермедії, що виконувалися при першій третій і четвертій акті драми Л. Горки, до нас не дійшли зовсім, за те інтермедії з тридцятих і сорокових років вісімнадцятого віку доходять до найвищої точки розвитку, до якого взагалі підносилися

українська інтермедія. Це головним чином п'ять інтермедій доданих до різдвяної драми Митрофана Довгалевського, що називалась «Коміческоє дійствіє на честь Рождества Христова» представленої у Київській Академії 25 грудня 1736 року і п'ять інтермедій, доданих до великодної драми того-ж автора, що називалась «Власно-творний образ чоловіколюбія божія», виставленої 10 квітня 1737 року. Мало що не дорівнюють цим інтермедіям рівно-ж п'ять інтермедій до трагікомедії Георгія Кониського (1718—1795), що називалась «Воскресеніє мертвих і винагорода в будучім життю як добрим, так і злим», і яку було виставлено у Київській Академії в 1746 році. Власне інтермедії до драм Довгалевського і Кониського складають значну більшість інтермедій відомих нам з вісімнадцятого віку і суть неперечно найкращі твори в драматичній літературі того роду. Написано їх в добрій, як на ті часи, українській народній мові. Одбивається в їх не тільки життя народне, а і найбільчіші теми тогочасного життя. В інтермедіях при драмах Довгалевського представляється знущання над мужиком польського пана, ошукування мужицької темноти жидом, і виводиться, як національного героя, заступника за обездолене і пригноблене селянство, українського козака. Де-які інтермедії перейнято національним чуттям і ненавистю до польського панства. Навпаки, москаль введений як помішник козака в боротьбі з ляхами. Крім того в інтермедіях при драмах Довгалевського представлено темного білорусина, пройдоху цигана, а також введено в веселій жартовливій сцені шкільних учнів під назвою пиворизів, назвою, що так за учнями тих часів закріпилася. Правда, дотепи і жарти не завжди пристойні і часто полягають в міцних виразах та призвищах. Інтермедії при драмах Кониського під взглядом національної свідомости не дорівнюють попереднім, в них оборонцем українського покривдженого люду введено москаля, але соціальні противенства, незадоволення селянства панами в них представлено яскраво і з симпатією автора на боці покривджених.

Після половини вісімнадцятого віку ми вже не знаємо нових поважніших шкільних драм, тоді як з року 1771 зберіглася «Інтермедія на Різдво» з рукопису Івана Даниловича, дяка гушчинського, і між творами 1788 року Тіхонравов знайшов ще «Інтермедію на три персони: смерть, воїн і хлопець», в якій для драматичного твору використано дуже популярний сюжет про боротьбу воїна із смертю. Можливо, що цю інтермедію було написано раніше, а тільки дійшла вона до нас в списках 1788 року. В кожному разі вона виділяється

між іншими інтермедіями своїм більше поважним тоном і філософичним угрунтованням де-яких істин, наприклад, необхідности смерти:

«Сам Христос плоттю умірав
І нам свій образ показав»,

приводить смерть як один із доказів необхідности умерти і марности змагання проти того. Своім поважним тоном ця інтермедія вже являється ніби переходом до будучих комедій з мораллю. Нарешті в самому кінці вісімнадцятого віку появилися сатиричні драматизовані твори Івана Некрашевича, що був старшим сучасником Котляревського і в своїй творчості мав багато спорідненого з Котляревським. Драматичні твори Некрашевича, сатиричного забарвлення, написані доброю народньою мовою, мали великий успіх, і в записках далеко розходилися по всій Україні. Одна, — сцена діалог двох ярмарчан, написана Некрашевичем в 1790 році, а друга, — сатира на відносини парафіян до попа і до сповіди з попереднього року були дуже популярними. Можливо, що перу Некрашевича належить також і текст сцени «Супліка або замисл на попа», що являється ніби безпосереднім продовженням діалогу про сповідь, і мала таку популярність на рідній Некрашевича Чернігівщині, де знали її прості люди на память; в тридцятих роках минулого століття вона була популярною у Звенигородському повіті на Київщині; а розходилися записки тої сцени в Бесарабії та Галичині на заході, і на Слобожанщині до Острогорського на сході. Так що в той час як поважна шкільна драма в половині вісімнадцятого віку потроху завмерла, та почасти сама переробилася на комичну в формах різдвяних та великодніх віршів, але не розвинулася в поважну, хоч-би і псевдокласичну чисто свіцьку драму, як це було в інших країнах, інтермедійна комична драматична творчість оказалась більше живучою і плодотворною, вона поступово, прибираючи то моралізуючі то сатиричні форми, легко змінилася в новітню комедію, з якою в другому десятилітті дев'ятнадцятого віку Котляревський почав новий період українського театру.

Подібно до того, як шкільна драма не мала завданням зображувати буденного життя, а коли і віддавала де-які життєві питання, то хіба здалеку, нятяками або алегоріями, як сама мова шкільних драм була віддаленою від звичайної розговорної української мови, так і виконання цих п'єс не переслідувало завдання наближатися до відтворення дійсного життя, але, навпаки, було перейнято спі-

вучою декламацією в піднесеному не природному тоні. Стиль пьеси завжди потребує відповідного стилю виконання, і, розуміється, звичайний тон щоденної розмови не відповідав-би до відчитання тих орацій, які мала промовляти «Милость Божія», або «от віков вожделенная Натура людская».

В шкільному театрі пьеси було писано віршами, отже і деклюмувати ролі випадало таким чином, щоб чути було, що деклюмується вірши — себ-то рими вимовлялося з окремим піднесенням; чим вірши були більше помпезні, тим помпезніше їх належало і скандувати, і то для більшої мелодійности, ніби на виспів. Більшість дослідників текстів української шкільної драми вважали, що їх писано силябичним віршом; це здається не зовсім вірно, бо силябичний вірш загалом чужий характерові української мови, що не має в словах постійних наголосів, як у поляків або французів, і тому в українців рідко може бути додержаний в більших творах. Але недодержання силябичного віршу історики літератури здебільшого вважають помилками. Так М. Возняк, публікуючи новий текст «Діялогу на Різдво» із копії 1748 року без вагання вважає за «численні помилки, — пропуски й непотрібні слова, що псує ритм і рим силябичних віршів». Проти цього погляду рішуче повстає академик С. Смаль-Стоцький, вважаючи не потрібним вірш української драми втискувати в правила силябичного віршу. Цей дослідник, вважаючи, що силябичний вірш для української поезії являється зовсім не природним, шукає в ній ритмів народніх пісень. Отже, коли схоластичні приписи і навіязували українській шкільній драмі силябичний вірш, то він строго не додержувався, а крізь нього продирався живий народній співучий ритм. Цю співучість і мелодійність української поезії, розуміється, виконавець мусів уміти передати, виступаючи на сцені.

Може бути, що нинішня, від давніх часів утримана по церквах маніра читати апостола, або інші святі книги, трохи нагадує той звичай деклюмувати ролі, якого вживали при театральних виставах старого шкільного театру. Дослідник історії московського театру, автор студії по «історії театральної освіти в Росії» вважає, що принцип виконання в шкільному театрі «було збудовано на рівнодіючій двох катедр: піітики і риторики; учителі першої були коментаторами пьес і режисерами, — другої — учителями декламації і руху... До цього треба додати вплив церковної псалмодії». Між підручниками риторики, що зберіглися в рукописях, тільки в одному є, і то дуже короткий, розділ про сценічне виконання. Оскільки

в ньому іде річ про декламацію і рухи, то автор обмежується лише короткими вказівками: «аще требует страсти гніва, долженствует выговлять глас острый, жестокий, часто усеикаемый, ревность прообразующий...аще і інія суть страсти... не только розличних страстей но і в разних частях каковых страстей каковую не буди отминность гласа страсти приличную... вся возможно есть припрятти к више ізявительным страстям».

Виконували пьєси звичайно учні тої школи, де пьєсу виставлялося. Як саму пьєсу з обов'язку професорського укладав професор піітики, або риторики, так лицедійствувати обов'язково повинні були ученики відповідних класів піітики та риторики. І ці вистави були не простою забавою, а урочистим святом школи і крім того з обов'язку, як практичні вправи, входили в курс навчання. Часто на пьєсах навіть зберіглися помітки про перше виконання пьєси учениками. Так драма Іоанікія Волковича «Размишляніє о муці Христа Спасителя нашего. При тим веселая радость з триумфального его Воскресенія», була акт «віршами писаний і во Львові при церкві братской през отрочат отправоаний» в 1631 році, при чому зберіглися навіть імена де-кого із школярів, що брали участь в цій виставі. Пізніше, в 1674 році в друкарні київської лаври було видруковано пьєсу, за рік перед тим в Академії виставлену, під заголовком «Алексій Человік Божий», на честь царю Алексію Михайловичу, «через шляхетну молодь, на публичном діалогу явлений». Далі знову на драмі «Царство натури людської» помічено, що її було виставлено «1698 року благородними младенцами в Київських Афинах», так само «Comunia duchowna s. s. Borysa i Hleba na act dana przez młodź Collegium Polockiego societatis Iesu»; трагикомедія Прокоповича «Владимір», повний заголовок якої вище було наведено, має в собі безпосередню вказівку на те, що її було «в Православной Академії Могилянской Кієвской на позор російському роду от благородних російських синов добре зді воспитуемых» показано; а в слідуючому році після вистави трагикомедії Прокоповича було в Київській Академії виставлено також учениками нову пьєсу, в назві якої так само сказано: «Торжество естества человеческого... трьома частями през благородних младенцов стихотворнаго учения Академії Кієвская в день страданія і в день востанія Господня ізявляеинос. Року 1706, місяця Априля дня 7». В 1744 році з нагоди приїзду до Києва цариці Єлисавети трагикомедію Козачинського «Благу-утробіє Марка Аврелія через учеников Академія Кієвская всенародно торжествует». В 1752 році учень Київської Академії і вихо-

ванець Лашевського та Кониського, сам професор пітики в Смоленській Колегії, написав драматичний діалог для вистави учнями на масниці. В ресстрах Благовіщенського брацтва у Львові І. Свенціцький знайшов записи під роком 1721, що видано «Дидаскалові под час діалогу золот», а під роком 1723 — «под час діалогу для студентов за пять горцін пива грош 27». Із цих записів можна зложити певне поняття про ті винагороди, або краще заохоти, що діставали студенти за працю над урядженням вистав.

І навчання представляти пьеси на сцені, добре їх декламувати, як взагалі наука голосного виразного мелодійного читання і декламації стояла по українських школах далеко не на остатньому місці. По найменших школах, які провадили звичайні бакаляри, вони вчили не тільки розбірати письмо, але обов'язково і читати згідно з приписами декламації та мелодійности, бо одним з перших практичних прикладів уміння читати були виступи з читанням святих книг у церкві на богослуженнях. А чим вищою була школа, тим більше уділялося в ній уваги і для навчання мистецтвам. Традиція навчання не тільки наукам, але поруч з науками і мистецтвам, не даючи одним переваги перед другими, міцно стояла в українських школах до дев'ятнадцятого віку. Школи і академії засновувалося для навчання *litteris et artibus*, і в круг предметів мистецтва, яких навчали в київській, наприклад, Академії, входило навчання співу, музики, декламації, малювання, архітектури, гравюри... одним словом майже всіх систем, відомих тоді, що зараз входять в систему навчання в музичних та художніх академіях. Життя студента в значній степені проходило в художній обстанові, і естетичний смак його розвивався як теоретично, так і практично. Через те що весь стиль мистецтва, що панував у всій Європі з сімнадцятого віку, стиль барокко, пересякнутий псевдокласичністю, був стилем, що відзначався напруженням, перебільшуванням, нелогічними пересядами, пихатістю, то це відбивалося і на театрі, як в репертуарі, так і в виконанню. Але у всяких формах стилю справжнє мистецтво зостається мистецтвом. І в барокових формах стилю західно-європейський театр появив Шекспіра, Корнеля, Расіна, Кальдерона і багато інших талантів, рівних яким коли не появив український театр, то лише через вище наведені причини; ті самі причини, з яких український театр того часу не міг зробити кроку від стадії шкільного театру. Що-ж до стилю виконання, то він так привився протягом сімнадцятого та вісімнадцятого віку в театральній практиці, що довго ще пережив шкільний театр і в першій половині дев'ятнад-

цятого віку, хоч уже і не відповідав стилю нових п'єс, але тримався на сцені як пережиток, як рутинна, від якої довго не могли відступити актори. З таким способом виконання ще воював один з найбільших артистів українців першої половини дев'ятнадцятого віку Щепкін і з великим трудом визволявся сам від тої маніри виконання і боровся проти неї на сцені. Ще в своїх записках Щепкін жалується на акторів і виконання, «що ніхто не говорив своїм голосом, коли гра містилась в надміру скаліченій декламації, слова вимовляли якомога голосніше і мало не кожне слово супроводили жестами... Слова: любов, жага, зрада вигукувалось так голосно, як тільки сили людської ставало, але гра фізіономії не помагала акторові: вона лишалась в такому-ж вимушеному, ненатуральному вигляді, з яким з'являлась на сцену... Завжди пробивалось бажання підвищити мистецтво... Коли актор закінчував якийсь сильний монолог, по якому мав зовсім вийти зі сцени, то в той час уважалось за правило піднімати праву руку в гору і таким робом покидати сцену». — Траплялось, що актор забував зразу підійняти руку, тоді він вертався на сцену, руку підіймав і знову виходив.

Цілком зрозуміло, що Щепкін, як піонер нового мистецтва, боровся проти рутини і пережитку від старої псевдокласичної і шкільної драми. Розуміється, ті засоби гри не відповідали вже до нового репертуару Щепкіна, який мав до виконання вже п'єси Котляревського, Гоголя, Квітки, Шевченка. Але п'єси шкільного репертуару вимагали відповідного виконання, і школа мусіла чимало навчати акторському ділу, мусіла навчити величавим вики́ченим рухам, мальовничим позам, виразній декламації, музикальній модуляції. Одним словом, умі́ння актора виконавця було дуже нелегке; без спеціальної науки на сцену йти було годі, і під цим взглядом мистецтво актора стояло не низько, і дилетантизмові місця не було. Тому, зрозуміло, що тільки школяри, що проходили в школах ту нелегку науку, могли бути акторами, могли виконувати п'єси на шкільних виставах, а потім товариствами розходитися на час вакацій, або після школи і робити вистави для заробітку. І справді в практиці школярів був дуже розповсюджений звичай, зложивши хори або товариства виконавців п'єс, розходитися по всій Україні і розносити театральні вистави від села до села і робити вистави по панських будинках, по козацьких оселях, по коршмах, на ярмарках. Одною з таких вистав була і вистава на ярмарку в Кам'янці Струмиловій, яка для українського театру стала історичною.

Ще довго після закриття Київської Академії удержувався зви-

чай школярських вистав по духовних школах України під час «масових рекреацій». Коли в шістдесятих роках вісімнадцятого віку ректор Київської Академії, пізніше митрополита сумної пам'яті Самуїл Миславський, заборонив театральні вистави в Академії, то спудеї з виставами вийшли за стіни своєї alma mater під відкрите небо, але звичаю робити вистави не залишили. Навіть коли на руїнах закритої Академії було відкрито нову «Духовну Академію», то по традиції до студентів цієї останньої все-ж перейшов звичай робити вистави під відкритим небом. Митрополита Євгеній (Болховітінов), описуючи ці рекреації в київській Академії, оповідає, що «в три масві рекреації всі учні і педагоги Київської Академії і сторонні аматори наук виходили для забави на гору Скавику між ярів, біля урочища, що називається Глубочиця. Там всі бавилися різними невинними забавами, а студенти співали канти. Учителі піітики для цих маївок обовязково мусів сочинити комедії, або трагедії, а инші учителі — діалоги». Ці діалоги виставлялося часто на свіжому повітрі, без спеціальних декорацій. Звичай виставляти діалоги під час масової рекреації в полтавській бурсі зберігав учитель Григорій Коневський ще на початку шістдесятих років девятнадцятого віку. Виставлялося ці діалоги, як згадує О. Левицький, під час рекреаційної прогульки перед вечіром біля намету отця ректора. Навколо натовпи дітей, «червоні сорочки мороженщиків, кольорові очіпки міщанок-перекупок і не мало иншого стороннього люду, що збирався із околиці та ближчих сел подивитися, як паничі представляють». Назви діалогу О. Левицький вже не пам'ятає, але пригадує, що дієвими особами були «граматичні часті річди». «Малолітні актьори задовго до дня вистави збиралися що дня у кабінеті Коневського, там замикалися і робили репетиції... Тяжко собі уявити, скільки втіхи, невинного сміху і безмежної веселости викличе, бувало, ця немудра вистава серед наївних глядачів, що здебільшого ніколи не бачили справжнього театру. Виконавці діставали нагороду пряниками або горіхами з рук самого отця ректора, а режисеру висловлювалося признання та подяку від начальства за працю над вивченням пьєси». Це, розуміється, вже блідий пережиток колишнього шкільного театального мистецтва, але що він утримувався в полтавській бурсі ще в 1860—1863 роках, після всіх «реформ», це свідчить ще раз про те, які міцні були в українських школах традиції шкільного театру, і як улюбленим шкільний театр був на Україні.

Що до обстанови вистав, то вона не завжди і не скрізь була однаково проста або вибаглива. Коли товариство мандрувало в не-

ликому числі членів, роблячи вистави, співаючи канти або партеси, допомагаючи в церковних службах, то, розуміється, ні декорацій, ні обстанови з собою було не носити. В ліпшому разі можна було взяти з собою де-що з театральної гардероби. Простіші вистави робилося просто в хаті і без всякої обстанови, а вражіння на глядачів справлялося тільки текстами виконаних пьєс та майстерністю декламації і взагалі виконання. Але коли вистави робилося в самих школах, то вже до них пристосовувалися найпотрібніші декорації. Веселовський вважає, що ці декорації були більше ніж прості і примітивні. На його думку «шкільна містерія порядкувала певне тільки чисто шкільними-ж засобами постанови; класна кімната, простирало замість завіси, фантастичні вбрання біблійських та євангельських особ, перуки, та бороди, з льняного прядива, от чим, може бути, обмежовувалась вся вбога постанова. Як далеко йй до трьох-поверхової сцени західньої містерії, чи до цілих вулиць, обставлених риштуванням та помостами, наділеними багатьма причандалами, хоч і трохи грубоватими на вигляд, покритими блакитним полотном з зорями замість неба; як далеко від цих щелепів пекла, райських садків, сцен мордування та урочистих процесій! Як мало привабливої сили для глядача в сухій шкільній драмі! Одна лиш побожна зорливість, що поводі слабшала, могла підтримати її... внішність, ефект, наочність вражіння, весь почуттєвий бік справи, що так сильно вплива на масу, був у дитинячому становищі». Але цей погляд Веселовського, до речі висловлений не зовсім в категоричній формі, міг відповідати, та і то з певними застереженнями, хіба до шкільних постанов в менших провінціальних школах.

Проф. В. Резанов, виходячи із категоричного твердження що український шкільний театр виник під впливом театру в польських єзуїтських колегіумах, вважає можливим «про технічний бік нашого шкільного театру... скласти собі певне уявлення, основується на тих даних, що їх пощастило знайти в поезиї знаменитого М. К. Сербовського, який викладав у віленській єзуїтській академії». Правдоподібно проф. Резанов має слушність, але методологічно було-би правильніше, раніше з можливою докладністю зібрати вказівки про технічне урядження шкільної сцени, розсіпані іноді по ремарках пьєс, іноді в самих текстах пьєс, іноді в підручниках, іноді в адміністраційних або господарських чи інвентарних записах і т. д., і тоді зібраний матеріал перевірити, оскільки він відповідає скриптові поезики Сербовського. Бо перше, як сам В. Резанов зовсім слушно зауважує, що на пьєси шкільного театру здебільшого «впливали

не тії правила поезики, що їх виучували в класі, але тії зразки, що ними керувався автор, — впливала не стільки теорія, скільки практика, та її приклади», а вдруге, наколи навіть вважати доведеним вплив на наш шкільний театр театру польського та шкільного єзуїцького (це не все одно), то і тоді ще треба-б було довести, що український шкільний театр був копією з театру єзуїцьких колегіумів. Розуміється, докладна праця збирання дрібних вказівок про урядження шкільної сцени ще може не скоро дасть уявлення повної картини цього урядження, але де-які цінні причинки до того вже зібрав покійний К. Широцький, а тепер їх можна ще доповнити.

Уже містерія з першої половини XVII віку «Слово о збуреню пекла» вимагала, як видно із ремарок, не тільки декорації врат адових і кріпости пекельної, але і технічного знаряддя і світових ефектів. Бо на очах у глядачів Христос «биє корогвою, і бисть тако сокрушишася врата» і потім зразу все пекло представлене на кону освітлюється: «в той час ворота і ланцухи сокрушишася і входить Христос во пекло і освіщаєт ясним своїм промінем». — Самі врата адові і пекло в цій містерії мало бути представлене, як середньовічний, може, готицький замок, з підємними мостами, що видно із слів наказу Люципера до своїх жовнірів-бісів:

А ви ворота желізніє рихло зачиняйте
І зводи звівши ланцухами заволікайте,
І колодками моцними і твердими замикайте!

Готицьких замків в добу литовську було вибудовано скрізь по Україні чимало, а на сході, в Українських степах готицьке будівництво ще трималося, доживаючи свого віку, і в початку сімнадцятого століття. Одже немає нічого дивного, що укріплене пекло, що готується до оборони проти нападу Христа, представлялося автором Збурення, як готицький замок.

Із інтермедії також сімнадцятого віку довідуємось, що єзуїцька школа в Полоцьку мала театральні аксесуари, які справляли вражіння на простих людей; це дивування селянина на декорації, приготвлені для вистави, послужило змістом для діалогу між кушніром та селянином в інтермедії до «*Comunia duchowna s.s. Bogusa y Hleba*», виставлений в полоцькій єзуїцькій колегії в кінці сімнадцятого віку. Кушнір прийшов подивитися виставу, в якій мав лицедійствувати його син, що учився в колегії і, зустрівшись на сцені з селянином, що дивується на декорації, йому поясняє:

«Да, мужику, цина мой дорога то матерія

Chlop. Одну маю, ой пане, дорога мацьора,

Garbarz. Що тут седят, усюгди ідят оксамити.

Chlop. Так пане, і я знаю, од нас они сити.

Garbarz. В них на полумисках атлас готовани.

Chlop. Так пане, од нас пани завше виховани.

Garbarz. Єще ти, дурен, ходи ос обачиш органи

Chlop. Што, пане, да єще по пар не орани.

А що ж сето за скриня, коли-б як одомкнути,
Мог би што кольвек од туль грошей висунути

Garbarz. В середине, дурню, найдеш тільки міхи.

Chlop. Я казав, што гроши сут нетолке міхи.

Garbarz. От, дурни, он напхани міхи давни має.

Chlop. Держи, пане сусіде, он там той утікає —
Живіє гето гусли, держи, утікають.

Garbarz. Не руш, коли потягнеш, то уєі заграють.

Ей не руш, крикне, зараз познають панове.

Не упинеш, як скриня голосно зарове.

Chlop. А на що ж разложено дощечки маліє?

Гето ж якіє дуди панове лихіє». і т. д.

Комізм діалогу не глибокий, полягає в тому, що селянин не тільки дивується на костюльний орган та інші предмети обстанови, але навіть не розуміє пояснень, що дає йому кушнір, хоч в своїх найвних репліках не випадково висловлює тверезі соціальні думки про відносини панів та мужиків. Крім того вказівка на орган дає можливість гадати, що інтермедія відбувалася у костьолі. Взагалі в сімнадцятому столітті в західній Україні ще було в обичаї робити вистави по церквах. В 1630 році у Львові в свіжо викінченій брацькій церкві у велику п'ятницю і на великдень виконували учні брацької школи уривки із «Христос Пасхон», переробленої з трагедії приписуваній Григорію Богослову. Першу частину цієї трагедії виконували у п'ятницю при плащаниці, до якої Марія Магдалена по пьєсі звертається з словами:

Кгди ся нятя Магдалена позираю:

Учителю мой, з жалю ся уриваю.

На образ тилко фарбами виражений

І вгробі том на памятку положений.

З жалю ся тяжкого, ах мні, уриваю:

І щобим с собою чинила, незнаю.

Другу частину тої ж трагедії виконували «на пресвітлий день воскресенія Господа нашего Ісуса Христа» і в епілогу тої вистави, заповідали другу виставу на слідуючий великдень через рік.

Христос пан, котрий нині змертвих рачил встати:

І гойною радістю, нас обдаровати.

Нехже то вам, о цние слухачи дарует:

І серца ваші напрезрок зась, приготует.

Відомо, що через рік на великодні свята 1631 року виставлялося трагедію Іоанікія Волковича, на яку може і було зроблено натяк в наведеному місці епілогу. Одже правдоподібно що і п'єсу Волковича «през отрочат» брацької школи виставляли так само у велику п'ятницю і на великдень у брацькій церкві. Отже тоді церква і церковні аксесуари, як плащаниця, орган, то-що були природною обстановою і декорацією вистави.

Взагалі тексти тогочасних п'єс, здебільшого не мають ремарок та приміток з вказівками для постанови і для виконавців. До певного степеня відступає від цього правила текст «Царства натури людской», виставленої в 1706 році, в якій подано де які ремарки, як наприклад у другій сцені першого акту завважено, що всемогутня рука благословить з небес людську натуру; в п'ятій сцені тої ж п'єси сказано, що бог з неба посилає на землю громи і блискавиці, що свідчить про те, що користувалися в постанові світляними ефектами. Вказівку на переміну декорації зроблено в дев'ятій сцені, де натура людська сидить у темниці, а в третій сцені другого акту бог являється в огняній кушні. Також інтермедія з другої половини вісімнадцятого віку, написана почасти, — в ролі козака, по українськи, під назвою «*Bajki kozackie z kostyrem i zolnirzem*», в тексті дає ремарки, як повинні виглядати дієві особи; Франко наводить текст тих ремарок: Жид «коробку носить за плечима з крамом. Крам такий: одна онучка чорная, а другая зеленая. Шматків кожушаних або якогож кольвек футра повязаних, і дві купки піску, і шматок лисиці, зо три шматки сукняніє червоніє і иншіє, бардаки (?), люлька, цибух, пушка з табакою, тютюну шматок, коріня якіколькок нарізати шматками, посушити, і то чого кольвек на нитку повішати місто кожного коріня. Той крам весь будеть в коробці. На себе треба барміт (?) і сукні жидовськіє і посох в руках. Козак — велить зробити булаву солом'яную великую, хустами обшити і очорнити, і ріг за поясом. На себе надіват кожух або щокольвек. Дудці треба бороду остриженую з великими вусами і дуду, а сукню якую-

кольвек. Костири треба великий шабалтас, а кости хоч деревенние великіє і сермягу якуюкольвек». Очевидно, пояснає Франко, заняттям костири була гра в кості, а заняттям дудки гра на дудах.

Покійний дослідник художньої обстанови старого українського життя, Широцький, доводить, що театральна обстановка вистав Київської Академії не тільки не була такою примітивною і убогою, як гадає Веселовський, не тільки не була в дитинному становищу, але, навпаки, була дуже вибагливою, мала багато декорацій, світових ефектів, досить розвинену театральну техніку. Так в пьесі «Алексій чоловік Божий» на «плацу», т. є. «на сцені з одного боку був введений рай, певно на містках, над сценою, з другого боку пекло й в ньому змії. В раю ангели славили бога і бесідували між собою; потім «нисходили од ступеней висоти» до Олексія на землю, — значить на сцені була й земля. Олексій стояв на роздоріжжю: Юнона й Фортуна зманювали його до веселого життя й простеливали килим, широким шляхом «сбігаючий вниз до ада». Але Virtus застерегла Олексія й простелила йому килим, ідучий до неба — «ту змії рот роззявив і дим іспущав»... Усе це було на сцені показано з усіма подробицями... А ось друга пьеса «Дійство на страсті Христові» виставлена року 1685 в Київській Академії. Тут... показувалися старозавітні прообрази мук Христових з їх апотеозами: кожен образ, т. є. декорації страстей, 12 юнаків вінчали вінками з 12 зізд. Здається, що декорації до цієї пьеси переховувалися в трапезній брацького монастиря, бо там описує величезний образ страстей Павло Алепський... Ще складніша була постановка «Свобода от віков вожделенної натурі людської»... з 1701 року. Там були виведені: рай, золоте жниво, алєгорії й т. и. В четвертій сцені другого акту меркли сонце, місяць і зізди, мерці вставали з гробів; в останній сцені того ж акту і в третім акті на кону показувалось хвилююче море з потопаячим серед хвиль кораблем; щоби врятуватися мореходці кидають Іону в хвилі; там його лигає здоровенний кит і в пятій сцені викидає його на берег. Безумовно, що поставити таку пьесу можна було, тільки маючи під руками усякі прилади, декорації, машини, автомати, а що на це була здатна стара українська штука, доказом тому є цілий ряд відомостей... В прологу до діалогу «О страданіях спасителя» просто розказується глядачам: «ангел прийде, а потім ви побачите в садку Христа на молитві і після короткого співу з того-ж лівого боку з-за завіси покажеться ангел з чашою — буде її підносити Христові, а Христос буде відвертатися, але побачивши замкнених в безодні й почувши їх плач, візме

чашу й тим кінчиться друга сцена»... Далі дія показувала Голгофу, грішників з підійнятими до розп'ятого Христа руками й т. д.... Певне, що для зображення Христа, ангелів й других святих, або історичних особ, потрібувалися осібні маски (одна така маска чорта переходується в Кам'янці Подільському в був. музею церковно-археологічного товариства), або уміння покривати лице гримом. («Младенці аравійстії», або «Муринка» в трагікомедії Горки «Іосиф Патріарха»). Для декорацій же сцени доводилося робити усякі пристрої — «машини й літання» (наприклад в «Ужасной ізміні сластолюбивого життя» від грому розступається земля, ангели несуть на небо душу Лазаря й т. д.) певну глибину далі і картину, бо були потреби й в повітряній перспективі, — так в пьесі «Божіє уничижителів гордих уничиженіє» потрібувалося подати декорацію гаю «іде-же через умбри орел льва хрома со лъвятами ловит»... Декорації готовилися власними силами артистів... Таким чином, в старому українському шкільному театрі можна допустити свого архitekтора, сценаріуса, декоратора, кравця, а певне співців і танцюристів».

Таку високо розвинену техніку в виставах Київської Академії бачив Широцький. До певного степеня потвердженням його слів можуть служити ілюстрації та народні картинки, в яких іноді зарисовували сцени з театральних вистав, як наприклад, народня гравюра, що ілюструє одну із сцен з пьеси «Ужасная ізмѣна сластолюбивого життя»; де-хто має нахил в розповсюдженій картині «козака Мамая», під якою підписано монолог, подібний до монологу запорожця з вертепної драми, бачити теж нарисованою театральну сцену.

Особливо наочний образ театральних вистав дають ілюстрації, додані до пьеси Симеона Полоцького «Исторія или дѣйствіе Евангельской притчи о блудном синѣ, бывающее в лѣто от Р. Х. 1685». До цієї пьеси додано кілька десятків гравюр, які часом ілюструють пьесу і тоді служать вказівками для виконавців, як пьесу повинно обставити і як повинні виглядати актори, часом же доповнюють пьесу і ілюструють сцени, яких в пьесі бракує. Наприклад, гравюра 34, на якій представлено, як жінки виганяють блудного сина, одна коцюбою, а друга обливає водою, і під рисунком підписано «тогда ѣ прелюбодѣйци ругахуся ему, оная гнаше кочергою, оная же воду лияше на него, он же избежав, уви глаголет». Такої сцени в пьесі Полоцького немає, але ілюстрація влучно пьесу доповнює. Можливо, що певна невідповідність ілюстрацій до тексту пояснюється тим, що ці ілюстрації, як то вважає Ровинський, взято з голанського оригіналу. Можливо, що їх роблено для аналогічного видання голан-

ського, до тексту якого всі ілюстрації відповідали, а в п'єсі Симеона Полоцького вони не знаходять в тексті точної відповідності. Але їх перерисували всіх, додавши тексти із Полоцького, а де в п'єсі відповідного тексту не було, додавали від себе гравіровальщики. Позаяк рисунки роблено, щоб вони служили вказівками для виконавців, то одержу персонажів на кону, перерисовуючи, здебільшого українізовано, а глядачів перед сценою полишено в голандських клинчатих шапках, що на Україні теж були розповсюджені, але не так загально. На всіх цих ілюстраціях представлено те саме театральне помешкання з підійнятою завісою і на кону відбуваються поступово всі сцени притчі. Самий кін збудовано на високому помості, по боках кону дві колони, на яких вгорі лежить перекладаина, до котрої прикріплено завісу. На авансцені, в рампі стоїть ряд каганців, що освітлюють сцену. На кожному рисункові представлено лавку з перилом першого ряду глядачів, нарисованих зі спини, бо сидять лицем до сцени. Глядачі сидять в капелюхах. Обстановка на кону в різних сценах змінюється. Там, де дія відбувається в середині хати, то з усіх трьох боків поставлено по стіні і лише в залежності від дії хату обставлено: в сцені з любоводійницями в кутку стоїть ліжко, в сцені гри в зернь стоїть стіл, на якому грають, а посуд переставлено додолу, в сцені, де отець бенкетує, радіючи, що вернувся блудний син до отчого дому, на середині кону стоїть стіл з посудом і стравою, а за столом лава, на якій сидить старий батько. Коли ж сцена мусить відбуватися на дворі, то там ліву від глядача декорацію прийнято, натомість залишено одвертий прохід, і на кону зістається вражіння ніби відкритої надвірної галерійки, або лоджії, як наприклад, в тій самій сцені, де любоводійниці вигонять блудного сина. Одежки виконавців, особливо молодих панів, звичайні, як ходили на Україні школяри; на акторах, що виконують старших людей, трохи фантастичні, довгі яси киреями наверх, мабуть такі, якими уявляли собі тоді біблійські одяги. Також виконавці старих ролів мають причеплені бороди і перуки. Особливо фантастичний вигляд має актор, що з самого початку виконує «прилогу»: він задрапірований в широку альмавіву, на ногах має черевики, панчохи та тісні штани, на голові клинчатую шапку на три кінці; правда, в таких самих шапках представлено і глядачів. Із майстрів, що завідували театральними постановами в Київській Академії і придумували декорації та орудували всім знаряддям до вистави, відомий з 1675 року майстер Чижинський.

Що до контингенту глядачів, то він залежав від місця і уро-

чистоти вистави. Коли студенти складали передвижні оркестри, хори або трупи, то вони бродили від хати до хати, від села до села, і їх вистави були загальною доступні для всіх. Навіть в самому Києві після заходу сонця часто лунали бурсацькі співи, — то спудеї Академії заробляли собі від обивателів на шматок хліба. Так само вистави на ярмарках, хоч очевидно і справлялися з найбільшим респектом до вельможних гостей ярмарку, але були загальною доступні для всіх ярмарчан. Часто в панських оселях та багатих козацьких хуторах гречно гостили бурсацькі трупи і радо дивилися на їхні вистави, особливо на різдвяні та великодні свята. Але найбільше урочистими це були спеціальні вистави в школах і особливо в Київській Академії, коли до присутності на виставі запрошувалося митрополита і місцевих нотаблів, або виставу уряджувалося на честь якого-небудь місцевого достойника, або приїзжого вельможного чужосторонця. Горленко, а за ним Широцький так описують урочистий приїзд гостей до Академії: «В призначений день вельможні київські нотаблі і державці з околиці збиралися до Лаври, де вже з вечора був митрополита. Кожен вибирав найкращого ридвана і запрягав цугом стільки коней, скільки належало йому до ранги. Поїзд вирушував з Лаври у напрямі до Подолу і так розтягувався, що коли голова його вже показувалася на горі біля самого Подолу, кінець його ще доперва вирушував з Лаври. В цей час по всіх церквах на Подолі починався перезвон. Братцтво було удекоровано гіллям та цеховими знаками; лави люду товпилися навколо нього. Голосний гімн двох академічних хорів зустрічав митрополита, що під'їздив до брами; один із спудеїв виступав назустріч митрополитові з привітною орацією; в салі, куди вступав митрополита і закликані гості, грав оркестр і починалися привітання на різних мовах віршами та прозою, і тільки коли вітання кінчалося, гості починали розміщатися». Члени київського магістрату з війтом на чолі прибували святочно в супроводі Золотої Корогви. Так звалася муніципальна кавалерія, яку мали звичайно міста, що жили по Магдебурському праву. Це було почесне комонне військо магістрату, що збиралося найбільше для урочистих святочних відправ; воно складалося із значних горожан під проводом ратманив та лавників. Такі блискучі свята Київська Академія справляла з нагоди вистав або диспутів ще певне протягом майже цілого вісімнадцятого віку, а, можливо, навіть на початку дев'ятнадцятого, поки її не закрито 1817 року.

Переслідування українського культурного життя, а зокрема

українського театру від московського уряду, що так добре відомі в девятнадцятому столітті, почалися далеко давніше, власне з самого початку державного сполучення України з Московією. Особливої сили переслідування української мови, а разом письменства і українського театру розвинулися безпосереднє після нещасливого для України союзу зі Швецією і спільної війни проти Московії. Ці переслідування тяглися майже безперервно протягом всього вісімнадцятого віку, і тільки ніби де-які короткі полегкості були за часів короткого царювання Петра II і почасти Єлисавети. Вже згадувалося, що за час від полтавської баталії до царювання Петра II в українській драматичній творчості нам майже не відомо нових драматичних творів, за те відомо чимало указів і актів заборони на українське слово і українську літературу та театр. Так, переслідуючи «малоросійськія примрачния реченія», Петро I видав указ, яким заборонено було в Київській лаврській друкарні друкувати українські книжки: «вновь книг никаких, кроме церковных прежних изданий не печатають. А и оныя стария книги с такими же церковными книгами справляють прежде печатать с теми великоросійскими печатями, дабы никакой розни и особаго наречія не было». На театр утиски було направлено не менше, ніж на друковане слово, бо не тільки намагалися придушити драматичну творчість, але було просто заборонено вертепний театр. В цій політиці репресій проти українського слова дуже сумну роль грав сам український драматург і преобразователь української шкільної драми Феофан Прокопович. Будучи правою рукою Петра, він поспішав потурати його політиці і тоді, коли її було направлено проти України. Приклад, на жаль, уже з тих часів не рідкий між українськими діячами на полі мистецтва. Крім Прокоповича на ниві театру подібні зявища пізніше мали місце і на ниві малярства і музики. Щоб догодити царю, Прокопович настояв, щоб київський митрополита Іосиф Кроковський заборонив спудеям академії ходити з вертепом, «вимірюючи собі на харч» і тим ніби понижуючи своє духовне звання. На щастя не всі заборони удавалося доконати на ділі.

Після дуже короткої передишки в переслідуваннях за Петра II, утиски проти українського культурного життя збільшилися з новою силою і особливо за цариці Катерини II. В 1766 та 1772 роках вже рішуче було заборонено Київо-Печерській друкарні друкувати свої книжки, а дозволено було тільки передруковувати московські видання слово в слово. В 1754 році було наказано синодові настояляти на Україні архирейів та архимандритів тільки «з природних

великоросіян». В Київській Академії почали переслідувати не тільки українську мову, але навіть вимову. Митрополита Самуїл Миславський зовсім заборонив вистави в стінах Академії і вимагав, щоб в Київській Академії і професори і спудеї вживали тільки російської мови, щоб навчилися вимови московської, щоб науку провадили по підручниках Ломоносова. Цей митрополита навіть коштом Академії трьох вихованців післав до Московського університету, щоб там удосконалюватися в російській мові. Цілком зрозуміло, що ці заходи не могли не одбитися шкідливо на розвитку української шкільної драми.

Тим часом українська драма ще з кінця сімнадцятого віку виявляла нахил до розвою в свіцьку драму. Вже Данило Туптало (Дмитро Ростовський), замість щоб вставляти інтерлюдії, не зв'язані з пьесою, вводив до своїх драм побутові сцени свіцького характеру. Свою пьесу на «Роздество Христово» він назвав комедією, і поміж сценами біблійної дії вводив в ній живі деталі, як наприклад, розмова пастухів Бориса, Аврама та Афоні перед тим, як ангел їм благовістує про народження Христа. Аврам та Афоня «пошли в город хліба на ужину купити», а Борис їх чекає та стереже стада. Вертаються Аврам з Афонею і всі починають вечеряти, коли чують спів ангелів. Пастухи думають, що це птиці співають, і захоплений співом Аврам каже:

«Когда-б же так над стадом нашим всю ночь піли,
То-б ми їх слушаючи спати не хотіли».

Ще більше свіцького і комічно-сатиричного елементу в свою трагедокомедію завів Феофан Прокопович під виглядом дохристиянських волхвів Жеривола, Куріяда, Піяра, самі назви яких показують, що автор хотів сатирично виставити алегорії чревоугодія та пияцтва. Навіть основний сюжет трагедокомедії Прокоповича «Владимір» було взято не з святого письма і не з житій святих, а зі старої української історії. Кінчалася трагедокомедія прославленням гетьмана Мазепи, якому всю пьесу було присвячено, при чому фінальний хор співав в славу Академії, що цей «дом ученій» дав багато довершених мужів,

«Над всіми же сими
Храминами зіждитель славимій
Начертан зрится».

Свіцькість шкільної драми весь час поступала наперед. Михайло Козачинський вже писав свої трагикомедії на сюжети історичні, як

трагикомедія «О смерті послідняго царя сербскаго Уроша V» з 1733 року, або класичні, як «Благоутробіє Марка Аврелія» виставлена 5 вересня 1744 року. Так само драма «Гистория Кира», написана, очевидно, одним з професорів Київської Академії, мала основою оповідання Геродота. Получення пьєс з релігійним сюжетом чим далі ставало все слабшим, сцени, написані слов'яно-українською мовою, зходили до меншого об'єму, а сцени з народнього життя розросталися і, здавалося, що тільки урвати нитку, що лучила шкільну драму з духовним сюжетом, і ми мали-б народню комедію вільну від церковно-релігійних мотивів. Але репресії московського уряду проти українського театру не дали цього зробити українським письменникам половини вісімнадцятого віку. Самі заборони української мови і вистав в Академії справили таке вражіння, що в другій половині вісімнадцятого віку певне вже шкільних драм не писалось зовсім. Правда, вистави старих драм, ще продовжувалися, але це вже шкільний театр не розвивався, а доживав свого віку. Творилося ще нові діалоги та інтермедії і з ними бродили спудеї Академії по домах та по ярмарках, але в самій Академії українське слово переслідувалося. Навіть Іван Некрашевич, автор дотепних сатиричних діалогів в народній мові, коли виступав з офіційальною ораторією, а він був видатним оратором, то свої промови укладав по слов'яно-українські або по латині.

Таким чином силою традиції український шкільний театр ще доживав свого віку, але в поважній частині драматичну творчість було придавлено з половини вісімнадцятого віку, а з заборонаю вистав у Київській Академії було закрито і взірцевий український шкільний театр. Живучішою оказалась українська весела і сатирична комедія: ніякі заборони її убити не могли, і вона дожила до дев'ятнадцятого віку, коли в часі закриття Київської Академії, з українських комічних дій та діалогів нарешті повстав свіцький український театр.

Особливу роль в збереженні українського театру під час лихоліття другої половини вісімнадцятого віку відіграв вертеп, що оказався живучим і живим, не зважаючи ні на які заборони. Ходити на різдво з вертепом, аби «скудних подаянній нищетним образом вимірковувати» було в звичаю у спудеїв Київської Академії, і заборонити їм це було важко. Спудеї чекали різдва, готовилися до нього, і поруч зізвіди вертеп був головним засобом, яким вони могли подати художню розвагу і заробити на хліб та науку. Одна із сатиричних пародій, кондак на п'ятий глас, з вісімнадцятого віку має

такий текст: «Радуйтеся, пиворізи, і паки реку: радуйтеся! Се радости день приспівает, день, глаголю, праздника рождественскаго зближається! Востаните убо от ложей своїх і воспрійміте всяк по своєму художеству орудія, соділайте вертепи, склейте звізду, составте партеси, — вгда же станете по улицах со звуком бродить, іщуще сивухи, приймуть вас козаки во крови своя». Заборона Іосифом Кроковським ходження з вертепами на який час може перервала заняття цім родом театрального мистецтва в Академії, але вертеп був надто улюбленим твором театрального мистецтва, і йому не дали загинути міщане та ремісники. Митрополита Євгеній каже, що «в часі Різдвяних свят добірні студенти й ученики ходили по домах із звіздами, з вертепом або райком, виставляли ляльками Різдво або Воскресіння Христа, одначе опісля полишили ці вистави цеховим майстрам, а замість того виставляли діалоги, драми й говорили привітні промови». Але всі ці твори не могли заступити вертепу і, підлягаючи забороні в самому Києві, все ж по-за Києвом, в стороні від начальницького ока продовжували ходити з вертепом і зустрічали прихильність і ласку по селах та хуторах широкої України.

Григ. Галаган, в маєтку якого Сокиринцях, на Полтавщині, зберігся вертеп з текстом та нотами, оповідає, що в 1770-х роках до його прадіда «зайшли з вертепом київські бурсаки. Мабуть їх виставу прийнято було з великою прихильністю, бо мій (Гр. Галагана) прадід, затримавши у себе на де-який час мандрівних артистів, спорудив для себе вертеп, при чому бурсаки передали вертепний текст і нотний спів місцевому хору співаків, що існує безперервно до цього часу» (1882 рік). Почасти через спудів, а пізніше бурсаків, почасти через цехових майстрів вертеп утримувався до другої половини дев'ятнадцятого віку, а подекуди і до нашого часу. Який безпосередній вплив мав зробити вертеп на Котляревського, зовні видно хоч би з того, що в Наталці-Полтавці і назву одної з головних особ — Макогоненка, і пісню його Котляревський взяв із тексту вертепної вистави.

Вертеп — це оден із родів лялькового театру. Він складався із ящика, що має вигляд двохярусної хати. У Галагана розмір цієї вертепної будови мав біля півтора метра заввишки і трохи більше одного метру завширшки. По-за задньою стінкою вертепу сидить виконавець, що водить ляльками і говорить за них на різні голоси. В верхньому ярусі іде дія самого Різдва Христового; там свята діва Марія з Христом-дитятком на руках, Іосип, віл і осел, там з'являються ангели, там же приходять українські пастухи Грицько

та Прицько поклонитися Христу. Після того як вони заспівали колядки та потанцювали, починається дія в нижньому ярусі, де посередині стоїть трон Ірода, і проходять сцени з Рахилею, що представлялась, як українська молодиця, зі смертю, та чортом, що забірає Ірода до пекла. Друга частина вертепної вистави, вже наскрізь свіцька і вся проходить в нижнім ярусі вертепу. Вона складається із ряду сцен, не звязаних між собою, в яких виведено всякі народні типи: дід і баба, москаль (що балакає по кацапськи) і кацапка-міщанка, циган з циганкою та циганчуком (що вставляють до української мови циганської тарабарщини), маляр (гусарин) з маляркою (Дзюба), поляк з полькою, жид з жидівкою, чорт, уніяцький піп, дяк, школяр, шинкаря, Клим з козою і головна особа вистави, втілений народний герой, запорожець. Маріонетку, що представляє запорожця, Галаган описує так: «він далеко вищий від всіх інших фігурок вертепу, одягнений в широкі червоні шаровари та синю куртку обшиту позументом. В правій руці він тримає булаву; з підголою голови вісить оселедець». Ще раніше, ніж він показується на кону, чути його спів — «Та не буде лучче, та не буде краще, як у нас та на Україні», — і від одної пісні ляхи, налякані, розбігаються. Його шляхетні тенденції, іноді трохи безцеремонні подвиги та жартування з шинкаркою Хвеською та циганкою, сцена з жидами і чортом та уніятим збудовано так, щоб викликати задоволення та ентузіазм у глядачів. Запорожець самий дужий, покоряє усіх ворогів, укуси гадюк його не беруть, при тому він веселий, жартовливий, щедрий і не дбає про завтрашній день; він охочий до танців та музики; він є заступником за покривджених; в ряді сцен він являється олицетворенням боротьби козацтва за волю, за віру, проти визиску та ошуканства, боротьби, розуміється, побідної. В його монологах зустрічаються слова, добре відомі з підписів на картинах, що представляють козака Мамаю, і подають характеристики запорожця, як

«козак, душа правдивая, сорочки не має;
коли не пье так воши бье, таки не гуляє»,

або розмова козака з бандурою

Гей, бандуро моя золотая!
Коли-б до тебе жинка молодая
Скакала-б плясала-б до лиха,
Що не один-би чумак
Одцурався-б солі й міха.

До нас дійшло кілька текстів вертепної драми. Два варіанти київського походження дуже подібні між собою, надруковані один Маркевичом в 1860 році, другий Галаганом в 1882 році; останніми часами у 1916 році О. Кисіль у Петербурзі видав, а в 1918 році у Києві повторив видання цього тексту вертепної драми з вступною статтею, малюнками і нотами. Але крім цих київських, відома ще інша редакція вертепу, значно відмінна від двох попередніх, це північно-західна українська редакція, досліджена Франком в 1906 році. В цій редакції частину тексту уложено по польски. Можна бути певним, що редакцій вертепної вистави було далеко більше, і з певністю вона не зоставалася не змінною, а у спудеїв та бакалярів постійно змінялася вставками та перерібками. Правдоподібно, що і спеціальні утиски проти вертепу і заборона його за Петра I мали причиною вставки та дотепи з натяками на кривди Україні від московською сусіда та сатиричні висміювання москалів та їхньої політики. Можливо, що розвій змісту вертепної драми спинився, або і понизився коли уряджування вертепних вистав перейшло від учених бакалярів до менше освічених цехових майстрів та їхніх учеників.

Коли появился вертеп на Україні, раніше чи пізніше шкільної драми, сказати важко. Найстаріша і то зовсім не певна відомість про вертеп сягає 1591 року; Франко і В. Перетц гадають, що вертепні вистави на Україні з'явилися в першій половині XVII віку; але відомі нам редакції вертепних п'єс значно пізніші. Про вертеп знаходиться згадка в інтермедії з семидесятих років вісімнадцятого віку, в якій пастух говорить до свого сина Куби:

Хвала-ж богу, що ми ся до вертепу допитали!

Треба, сину Кубо, щоб ми що новородженому подарували.

Тут під вертепом, очевидно, підрозумівається та стайня в якій уродився Христос. Можливо, що як вертепна вистава починалася різдвом Христа, то в вісімнадцятому столітті вже і назву вертепну було перенесено на то місце де Христос родився у Вифліємі.

Як уже згадувалося, всякі заборони та адміністративні репресії не могли знищити на Україні вертепу і, як різдвяний ляльковий театр, він утримувався широко розповсюдженим до половини дев'янадцятого віку, а подекуди і до наших часів. Н. Петров мав відомості про вистави принаймні відривків вертепної комедії в семидесятих роках на бесарабській Буковині, в Оргієвському повіті, Олена Пчілка бачила вертепну виставу у Луцьку в 1881 році, а Селиванов в 1880 році на хуторі Благодатному у Розальона-Со-

шальського, в Купянському повіті на Слобожанщині. Сюди його було завезено із Боромлі Ахтирського повіту, і там він продовжував існувати в 80 роках. Хазяїн вертепа їздив по околиці з вертепними виставами що-року від різдва до посту і заробляв їми, як на ті часи, дуже добре, карбованців 150 на рік. З України, вертеп розійшовся і по інших землях, дуже привився на Сибіру, куди його занесли Українці-архирей, розвинувся також з України на Білій Русі. Тарнавський бачив ще вертепні вистави на початку шостидесятих років в Духовщині, повітовому місті Могилевської губернії. Там в половині шостидесятих років вертеп скінчив своє існування, бо до нього упало заінтересовання у міщанської та купецької людности Духовщини. В той самий час існував вертеп і в самому Могилеві.

Ще і нині вертеп розповсюджений далеко більше, ніж це здається, у Галичині і в Закарпатській Україні. Вже в двадцятому столітті записано чимало текстів вертепних вистав у східній Галичині. Тут тексти вертепної вистави іноді зовсім затрачають духовну частину, а розроблюють тільки свіцьку, значно її модифікуючи. Іноді тут лялькову вертепну виставу получують з грою живих людей, а подекуди і зовсім вся вертепна вистава зводиться до різдвяної гри живих осіб. Вертепні тексти в Галичині записував В. Гнатюк; В. Левинський записав в 1903 році текст вертепу в Дрогобичу і пізніше текст Доброгостівського вертепу, надрукований в 1908 році; гру живих осіб вертепного характеру в Дрогобичу записав в 1905 році В. Петрикевич, в околицях Львова п. Мандзій і інші. Дуже цікавий запис різдвяного «Бетлегему» зробив Гіядор Стрипський на Угорській Україні в селі Верхня Апша не далеко Марамарошу. Франко опублікував в 1908 році цей запис і знимку товариства дієвих осіб, що виконували цю виставу «Бетлегему». Товариство складається із семи дієвих осіб; кожна має бука з дзвінком; «прибрані відповідно свому стану. З межі них найвидніша особа, то дідо, що має вуста й бороду з клоччя, сам він чорний від сажи, цундравий, кривий, навмисно горбатий, спина йому повна сіном під сурдутom; на плечах має бунду з кізью шкури, шерстю виверненої, цундрава шапка на голові з «гітицею». Царь у білій одежі, вокруг коруни дорогі пацьорки, в руках шабля. Король так само виглядає». Крім цих трьох осіб у виставі беруть участь ще четверо — Ангел, Ватаг, Вучарь і «Черемуський» (або гуляш тоб-то чередарь). Царь, Король та Ангел в чоботях, решта в постолах. З виставою ходять від хати до хати і спочатку виставляють

текст пьєси, потім співають колядку, в кожній хаті іншу, потім діалог Ангела з Дідом і кінчають хором з поздоровленням господарів хати.

Таким чином із трьох типів українського шкільного театру сімнадцятого та вісімнадцятого віку поважна релігійна драма і трагикомедія ледве чи дожила до початку девятнадцятого віку, але в другій половині вісімнадцятого століття творчого процесу в ній уже не було, і переходу до світського театру вона не зробила. Навпаки весела інтермедія, сатиричні вірші та діалоги розвивалися безперестанно, творчість на цій ниві не вгавала ще і в часи Котляревського, і вона власне утворила міст до світської комедії, перехід, dokonаний основателем нового світського українського театру Іваном Котляревським. Нарешті, вертеп, доживши від початку XVII віку до наших часів, зі своєї сторони багато причинився до появи світського українського театру; як уже згадувалося, Котляревський позичав для своєї пьєси із вертепу; але вертеп і далі продовжував у девятнадцятому віці своє існування, як різдвяний ляльковий або народний театр, побіч світського українського мійського театру.

Зовсім незалежно і осторонь від українського шкільного театру, театру так сказати-б драматичного, хоч в ньому чимало було одведено місця і для співу, в семидесятих роках вісімнадцятого віку, далеко від України, під небом Італії великі українські композитори утворили перші опери. Те незвичайне піднесення на ниві всіх галузів мистецтва, яке переживала Україна починаючи з сімнадцятого віку, коли фактична незалежність стрепенула і покликала до життя всі творчі сили українського народу, проявилось незвичайно пишним розцвітом української мистецької творчости. Коли політична доля українського народу швидко і дуже суворо перемінилася, то вже розбуджена творчість на полі мистецтва ще продовжувала буйно кипіти і появляти нові художні сили. В вісімнадцятому столітті вже Україні довелося зазнати тяжких утисків в культурному і мистецькому життю, а розбурхані творчі сили, естетичне утворене ними оточення, продовжували появляти великих майстрів мистецтва у всіх його галузях. Власне всяке піднесення мистецького життя у кожного народу кінчиться тим, що народ появляє великих майстрів. Це природний і зрозумілий закон. Появленням таких великих майстрів в другій половині вісімнадцятого віку закінчився і процес піднесення українських творчих сил. Але сумна історична доля судила, що ці майстри здебільшого вже майже не могли віддати своїх сил і геніїв на служення Україні. Тяжке культурне

переслідування присилювало більшу частину цих майстрів служити чужій та далекій Московщині; так що використала ці генії для початку свого мистецького життя ворожа Україні Московщина. Крім безлічі талановитих літераторів на полі пластичного мистецтва цими великими українськими майстрами були архитекти Зарудний та Старченко, скульптори Козловський і Мартос, та маляри Левицький, Лосенко, Боровиковський. Всіх їх силою перевезено до Петербургу і там використовували їх геній і їхню творчість. Власне вони поклали початок московському мистецтву, яким тепер може похвалитися російська культура.

Коли таких великих майстрів появилася Україна на ниві пластичного мистецтва, то природно, що вона їх мала появити на полі музики і співу. Спів, музика були завжди улюбленими на Україні, були *rag excellence* українським мистецтвом. Невідомі українські співці, музиканти в той час творили український епос — козацькі думи. Хоровий «партесний» спів розвивався в народній пісні, народні мелодії часто бували основою для церковного співу і хор в церкві конкурував з католицьким органом. Наука співу була одним із головних предметів навчання в українських школах взагалі, а в Київській Академії особливо. Приїзді чужоземці в захопленню дивувалися мелодійності українського церковного співу і багатству його. Вони занотовували, що Київ з заходом сонця утопав в мелодіях школярського співу. Спудеї Академії в той спосіб заробляли собі шматок хліба, але, очевидно, у мешканців Києва була естетична потреба в тих співах, коли вони за те не одмовляли доброхотного давання. Так само мелодійними згуками пісень шкільної молоді вкривалося інші міста, села і хутори України.

Із всіх співів найбільше улюблений спів був хоровий, і той спів завжди, навіть інстинктивно, розкладався, навіть невченими співаками, на партії, і партесний хоровий спів органічно розвивався на Україні. В школах, в Академії, у монастирях спеціально плекали партесний спів, а невідомі композитори із лаврських ченців у Києві укладали і досі славні лаврські напиви. Що ж дивного, що творчість на ниві музики на Україні не відставала від творчості на ниві пластичного мистецтва, і поруч вище названих архитектів, скульпторів та малярів Україна в другій половині вісімнадцятого віку появилася трьох великих композиторів. Ці композитори були Максим Березовський (1745—1777), Дмитро Бортнянський (1751—1825) і Артем Ведель (1770—1806).

Із цих трьох композиторів останній, може найбільше геніяльний,

не творив для театру, а виключно для церковного співу. Твори його зібрано в Київській Духовній Академії. Сам він родом із Києва і горячий український патріот, не хотів служити, як багато інших його земляків, Московщині. Його силою були спровадили до Москви, але він там не засидівся, повернувся на Україну до Києва і, щоб мати спокій для своєї творчої праці, постригся у ченці в Київській Лаврі. Тут він працював над старими лаврськими напівами, обробляв їх, продовжуючи і творячи на підставі старих українських традицій в мелодіях. Але потрібного спокою він не знайшов і за мурами монастиря, а може і безпокійна натура художника та патріота його погнала звідтам. Він ще який час помандрував по старій Гетьманщині на лівому березі Дніпра, поки московському урядові не впав в око, як небезпечний український конспіратор. Його було арештовано, суджено у Києві і заточено. В заточенні тридцяти шести років від роду Ведель ніби сам наложив на себе руки. Але не він поклав початок мартирології українських майстрів мистецтва. На тридцять років його в цьому попередив перший великий український духовний і оперовий композитор Максим Березовський.

Березовський і Бортнянський спочатку мали однакову долю. Родилися вони обоє в Глухові. Обоє їх малими хлопцями силою забрали до Петербургу. Слава українського співу так високо стояла по за межами України, що з Петербургу постійно посилялося на Україну набірати дітей до царської капели. Так хлопцем забрали до Петербургу пізнішого основателя російської академічної школи в малярстві Антона Лосенка, так забрали і обох в будучому великих композиторів Березовського і Бортнянського. Хори в Петербурзі до такої степені увійшло в звичай складати з українських дітей і школярів, що навіть парадна одежа українських школярів стала уніформою в царській капелі, а потім і по всіх архирейських хорах. Ще до революції 1917 року уніформою церковних співаків по всій Росії була стара парадна одежа спудеїв київської Академії. До капели в Петербурзі взяли хлопцями і Березовського, а пізніше Бортнянського. Кожен з них виявив такі здібності, що кожного було післано до Італії для удосконалення в композиції. Ще раніше Березовський вертався з Петербургу до Києва і перші кроки своєї музичної освіти проходив у Київській Академії, де зазнайомився і з італійською музикою, що в Київській Академії була знана і люблена. У Італії Березовський учився в Болонській Академії у славновісного тоді професора Мартіні Старшого. Бортнянський удосконалювався в техніці композиції у Венеції у композитора

Галушці. Закінчивши музикальну освіту, Березовський і Бортнянський мусіли вернутися до Петербургу, але тут їх доля зложилася зовсім різно, і для більше талановитого і глибше обдарованого Березовського далеко трагічніше. Вже в Італії у Березовського розвивувався талант в повній мірі. Удосконаливши свої знання і техніку, — Березовський був незрівняним майстром гри на скрипці, — він зберігав свою українську індивідуальність в музиці і не пересякав італійщиною. І Італійці навіть його вельми шанували за оригінальний і дужий талант. Березовського було обрано почесним членом музичної академії у Болоньї, а ім'я його вирізано золотими літерами на мармуровій дошці. В розквіті своєї слави у Італії Березовський скомпонував музику до лібрето відомого автора Пьетро Метастазіо — «Демофон»; цю оперу було з незвичайним успіхом виставлено в 1772 році в Ліворно; успіх її був такий, що вона в короткому часі обійшла майже всі італійські оперові театри. Слава Березовського так виросла, що його в 1774 році зажадали до Петербургу. Але українець Березовський не міг ужитися на півночі, серед московського люду. Його тягнуло на Україну, вся його творчість, розроблення, як пізніше у Веделя, українських мелодій і українського партесного співу, вимагали повороту до рідної стихії. І спочатку Потьомкін вирішив задовольнити цій потребі композитора і обіщав призначити Березовського директором музичної академії, яку збирався заснувати у Кременчузі; але тої обіцянки не додержав і на чужині, в несприятливих обставинах, одірваний від безпосередніх джерел натхнення Березовський знеміг. Чутлива душа композитора захоріла і 22 марта 1777 року Максим Березовський, як кажуть, у приступі меланхолії, зарізався, проживши тільки 32 роки. Але і за цей короткий час життя його композиції для церковного співу, що творять ніби одну цілість з працею Веделя, і його опера «Демофон» ставлять його в перших рядах всесвітніх композиторів того часу.

Менше глибоко обдарований, але блискучий талант мав найбільше популярний із славної трійці українських композиторів Дмитро Бортнянський. Учившись у італійських музик у Петербурзі, закінчивши свою музичну освіту у італійців у Венеції, Бортнянський весь перенявся італійською музикою і значно віддалився від українського характеру в своїй творчості. В Італії Бортнянський написав дві чи три опери в італійському дусі: першу — «Креонт» було виставлено у Венеції в 1776 році, і другу, — «Квінт Фабій» виставлено у Модені в 1778 році. Крім того деякі історики назива-

ють ще три опери Бортнянського: ранню Алкид, написану ще перед Креонтом, і дві скомпоновані вже після повороту в Італію — Фенеон в 1786 року і Фільсеріваль 1787 року. Обидві опери, які було виставлено у Італії звернули на Бортнянського увагу, так що в знаменитому Миланському альманахові за 1783 рік — *Indice de Spettacoli teatrali* Бортнянського зазначено як оперового композитора. В своїх операх Бортнянський навіть удосконалив італійську музику і зробив де-які винаходи; першорядний талант його в Італії високо оцінили, обидві його опери мали великий успіх і у 1779 році, маючи двадцять шість років, Бортнянський вернувся до Петербургу вже як славний музикант. Перейнятий італійською школою Бортнянський не почував такої потреби до українського ґрунту і міг дуже добре устроїтися у Петербурзі і зробити найкращу музичну кар'єру. У Петербурзі Бортнянський вже здебільшого творив для церкви. Правда, почувавши джерело свого натхнення з української музики, Бортнянський весь час звертався до старого українського співу, він розробляв старі українські церковні напіви, та разом з тим вносив в своє розроблення багато італійського неприродного і чужого для української музики. Але його творчість припадала дуже до смаку, бо італійська музика взагалі за його часів і довго після скрізь панувала. Твори італійських композиторів були дуже люблені і у Київській Академії, де спудеї закладали оркестри і виконували італійські композиції з успіхом. Ще на переломі вісімнадцятого і дев'ятнадцятого віку заїзжі чужинці зі зворушенням слухали, «як чубаті студенти в кереях та кольорових сап'янцях виконували твори Палестріни та Скарлатті». Але мимо надмірного переняття італійщиною все ж великий композиторський талант Бортнянського зробив його самим популярним із церковних композиторів православної церкви. В другій половині своєї діяльності Бортнянський зробив чимало шкоди, ставши на шлях адміністративних репресій і здобув наказ, що забороняв співи в церкві инакше, ніж по друкованих нотах. Це відбилося зле на традиціях церковного співу, це завело у церковний спів чимало італійщини. Тут Бортнянський в музиці повторив приклад своїх земляків і попередників, Прокоповича в літературі і Антропова в малярстві, що самі, будучи добрими майстрами, адміністративними заборонами для свого мистецтва зробили багато шкоди.

Але як не лиха була адміністративна роля Прокоповича, всеж він залишається в історії української драматургії як реформатор шкільної драми і автор трагікомедії «Владимір»; Антропов заста-

ється в історії українського малярства визначним портретистом, автором малювання в Андріївській церкві і учителем Дмитра Левницького, а Бортнянський остається в історії української церковної музики, як найпопулярніший композитор, як талановитий і яскравий представник італійського напрямку в українській церковній музиці, а в історії українського театру, як автор опер написаних тоді, коли український театр стояв ще в періоді шкільної драми.

Про оперу Березовського Демофон і про опери Бортнянського доводиться говорити разом зі шкільною драмою, бо хронологічно вони повстали в семидесятих роках вісімнадцятого століття, коли на Україні ще доживав віку театр шкільної драми. Але характером своїм вони уже належать вповні до слідуючої стадії театрального розвою, до світського театру, який появився на українській сцені доперва на початку девятнадцятого віку. Навіть ті опери, що тоді повстали на українській сцені, мимо того що здебільшого не були оригінальними, уступали цим в вартості. Коли опери українських композиторів випередили драматичну творчість на пів століття, то можна було сподіватися, що це буде знаком для особливо пишного розцвіту оперової сцени на українському театрі. Але політичні і суспільні обставини тим надіям не дали справдитися. Заборони і неможливість мати окрему українську оперову сцену до остатнього часу мали той наслідок, що оперова творчість на українській сцені в слідуючому столітті протікала дуже тоненьким струмочком, музикальна культура української інтелігенції в девятнадцятому столітті понижалася, а через те композиторів, щоб дорівнювали таланом великим українським композиторам вісімнадцятого віку Україна вже не мала, а опери Березовського і Бортнянського на Україні і досі ще не побачили світу раппи.



ГЛАВА ДРУГА.

Свіцький театр

(1819—1881).

(Кріпацький театр на Україні. Постійні театри по українських містах. Репертуар. Виконавці. Обстановка. Глядачі. Український театр в Галичині. Театр аматорів. Українська опера. Заборона українського театру).

Коли-з кінцем вісімнадцятого віку, власне актом Катерини II з 1785 року, було закріплено і оформлено на Україні кріпацтво, в українському новоутвореному поміщицько-кріпацькому побутові почали розцвітати ті-ж квіти самодурства і сваволі, що на той час були звичайними в обстанові російського дворянства. Тої-ж самої доби почали на Україні забудовувати свої сільські резиденції бувші фаворити та державні мужі доби цариць Єлисавети та Катерини, що родом були з України. Завозивши на Україну звичай московського самодурства і тої своєрідної культури, що виросла на ґрунті володіння кріпаками, ці панове завезли на Україну і своєрідний витвір цієї культури, — кріпацький театр. Останніми часами багато студіювали кріпацький театр у Росії і, здебільшого, з нахилом це явище переоцінювати. В кожному разі на Україні надавати надто великого значіння для українського театру цьому театрові поміщицько-кріпацького обиходу немає підстав, але також не слід його і зовсім відкидати. Прийшов цей театр на Україну, коли на Україні ще доживав старий шкільний театр в ріжних проявах, про що була вже мова і, з більшою або меншою життєздатністю, вже назрівав перехід від шкільного театру до свіцького. Здається, кріпацький театр не вплинув на прискорення цього переходу в перше через те, що ці театри були на Україні явищем досить рідким, уявляли вони з себе тепличну рослину панського двору і зоставалися звичайною забавою замкненого кола людей, крім того культурно були для процесу розвою українського театру надто чужими. Пізніше, коли процес переходу до свіцького театру на українському театрові завер-

шився, то кріпацький театр використав і для себе цей перехід і зі свого боку де-що вніс в історію перших кроків українського свіцького театру.

Кріпацьких театрів на Україні ми знаємо дуже не багато. В полудневій, українській частині Курщини коло Суджі мав кріпацький театр граф Волкенштейн, на Чернігівщині мав, здається, свій театр в Ляличах граф Завадовський і пізніше в селі Спиридонова Буда поміщик Дмитро Ширай із малоросійського дворянства, потомок стародубського міщанського війта. На Полтавщині мали кріпацький театр Трошинський в селі Кибинцях і Кобеляцький маршалок Гавриленко. У Гавриленка в маєтку Озерки Кобеляцького повіту був навіть мурований будинок для театру з трьома ложами і партером. На цьому театрі грав і Щепкин, приїздивши до Озерок, уже буди артистом московського театру. На правому березі Дніпра мали свої кріпацькі театри де-хто з польських магнатів. Вже на білоруській етнографічно території, в Шклові мав французький театр бувший фаворит Катерини II генерал Зорич. Великого культурного значіння кріпацький театр не міг мати на Україні ще й тому, що пани, які верталися з Московщини привозили для театру репертуар московський, а ополечені магнати на Правобережжю головніше французький. Розуміється, виконавці з кріпаків українців не могли добре справлятися і творити в чужій мові, і художня вартість виконання цих чужоземних творів в чужій мові українськими селянами не могла бути високою. Тому, здається, щоб обійти труднощі вимови, а може просто рахуючись з духом часу, центр ваги кріпацького театру було перенесено на балет і получені з хореографією співи, для чого українські виконавці, розуміється, добре відповідали. У виконанню опер українські кріпацькі театри, завдяки тій музикальності, що є прирощеною українцям, швидко перевищили московські кріпацькі театри, так що де-які пани спроваджували для своїх сільських театрів кріпаків з України. Так славився театр у підмосковному маєтку графа Шереметьєва, де «хохли давали опери». Поруч зі звичаєм набирати дітей співаків для царського хору на Україні, також на Україні почали набирати і співаків акторів для виконання опер у Москві та в Петербурзі. Спів і танець міцно увійшли, як складова частина у виконання на українському театрі і довго ще потім, протягом всього дев'ятнадцятого віку, займали в українському театрі досить значне місце.

Який іноді аромат оточував кріпацький театр, крім всіх інших розкошів кріпацького ладу, коли виконавців муштровано нагаями,

а нагородою не рідко бували батоги на стайні, красномовно оповідає. Номис в кількох словах про театр Ширая. Він каже, що актриси цього театру мусіли служити не тільки Мельпомені, але також і Венері, і коли служба першій богині давала приємність глядачам і гостям пана Ширая, то служба другій богині давала тому-ж панові дохід. Очевидно, дворянській гонор не перешкоджав панові мати і такий заробіток; використовуючи кріпацькі обставини, пан Дмитро Ширай був попередником антрепренерів модерніших кафе-шантанів та інших притонів, що розвинулися в обстанові вже «вільної» купівлі та продажу праці... і тіла. А тим часом, такий спосіб Дмитра Ширая провадити і використовувати свій театр ні крихти не відражував тогочасного панства, а швидче навіть навпаки. Так князь Шаліков дуже був захоплений театром Ширая; особливо князеві подобався балет, в якому не було, очевидно, зовсім мужеського персоналу, а тільки «Терпсіхорини нимфи». Увійшовши вповні в смак тої забави, князь Шаліков про самого Ширая пише: «мушу зауважити, що поміщик Буди є справжній добродій: всі оці приваблюючі вас істоти, про яких він дбає як батько про дітей, витягнено їм з ничтожества це б то з селянського стану. — Судить же, яка різниця між теперішнюю їх долею, і тою, що їх чекала!» Згаданий вище театр у Шклові теж дає колоритну картинку тогочасних обичаїв і моралі. Генерал Зорич, в подарованному йому царицею маєткості заложив школу для дворянських синів, щось на взір пізніших кадетських корпусів. Директор цієї школи француз Сальморан представляв на втіху Зорича, його гостей та учеників школи комедії та опери, які сам сочиняв. А дружина пана Сальморана, що була колись французькою артисткою, грала на клавікордах, представляла комедії то-що. Ці втіхи перепинилися несподіваним скандалом. Виявилось, що генерал Зорич серед своїх забав разом з приятелями італійськими графами Анібалом та Марком Зановичами виробляли фальшиві гроші. І тільки з наказу цариці скандал замяли, діло спинили, але разом з тим спинився і славний театр у Шклові.

Отже, кріпацький театр, остаючися панською примхою, хоч і був театром свіцьким, але не він спонукав на Україні перехід від шкільного театру до свіцького. Правда, і в Московщині, де кріпацький театр був далеко більше розвинений, не він поклав початок постійному російському театрові, який заснували у Ярославлі вільні люди з духовної, купецької та міщанської верстви — Волков з братом, Дмитревскою та інші вихованці ярославської семінарії.

А як до семінарій на Московщині шкільний театр було занесено з України, то тим самим можна вважати, що на Московщині театр повстав і розвинувся під українським впливом з української шкільної драми. І перший репертуар театру Волкова в Ярославлі складався з українських п'єс, і то, здається, переважно з п'єс Дмитра Ростовського. Навпаки, кріпацький театр, занесений з Московщини на Україну, як річ чужа, не міг відіграти тут рішучої ролі. І на Україні свіцький український театр зародився не на селі, не в панському дворі, а у місті, де доживав віку старий шкільний театр і називала потреба переходу до театру свіцького.

По містах України перший постійний театр було збудовано у Харкові в 1789 році. Чотирнадцять років пізніше в 1803 році було вибудовано постійні театри у Києві і Одесі, ще кілька років пізніше театр у Полтаві. В двадцятих роках вже були театри в Чернігові, Бердичові і по інших містах України по обидва боки Дніпра. Київський театр збудований у 1803 році, в початку Крещатика, на тому місці, де пізніше стояла Європейська гостинниця, справляв враження розмірами і урядженням. «Що до акустики, то він був незвичайно добрим. Він мав два яруси лож, всього 32 ложі, крісла і партер за кріслами, де вже глядачі стояли; були амфітеатр і галерія; разом могло вміститися в театрі 470 чоловік». Перед збудованням цього театру у Києві власне вже був один театр, але про нього маємо дуже мало відомостей. То був придворний театр, містився у флігелю царської палати, але правдоподібно, під час відсутности з Києва членів царської родини, служив замість публичного театру. Принаймні в січні 1798 року в цьому театрі були вистави, з яких директор театру виручив 193 карбованці 60 копійок, не рахуючи витрат на музику і світло 80½ карбованців. Це були правдоподібно справжні театральні вистави, бо «концерти та інші штуки» в той час показувалося на Печерському, де була «редута» в міському будинкові. В тій редуті в січні 1797 року «италианец представлял на стене тень один раз, и концерт игран один так же раз». В редуті мабуть сцени не було, а тільки сая з естрадою і там містилось щось подібне до клубу, бо директор редуту також держав музику і за січень 1798 року мав доходу 486 карбованців, не рахуючи 305 карбованців, витрачених на музику та світло. Хоч в згаданому придворному театрі давала вистави трупа Ширая, коли в 1801 році приїздила до Києва, хоч для її вистав виводили умисно тимчасовий балаган. Перші часи у Києві постійної театральної трупи не було, а приїздили актори на час контрактів. Так само на час ярмарок

приїздили театральні трупи і до Харькова, Полтави, Кременчука, Чернігова, Бердичова і інших міст. Де які бродячі трупи так і їздили з ярмарку до ярмарку. Перший постійний театр заведено у Харкові у 1812 році при енергійній участі Квітки, що на той час покинув уже монастирь і з усім запалом віддався театрові і працював для нього як актор, драматург, а пізніше і як історик театру у Харкові. Коло того-ж часу постійний театр заведено і у Полтаві. У Катеринославі постійний театр було заведено тільки у 1847 році.

Трупи, що грали по театрах на Україні, були здебільшого польсько-московсько-українські. Бувало навіть, особливо на урочистих виставах, як одкриття сезону, що в один вечір грали пьеси польську, російську та українську. Українські пьеси спочатку брали переважно із репертуару діалогів, інтермедій і шкільної драми. Ми знаємо, що навіть в Московщині у московських акторів були популярними київські шкільні драми і трагікомедії, особливе Данила Туптала (Дмитра Ростовського). Ще в 1794 році Опанас Лобисевич, петербурський вельможа, українець родом і вихованець Київської Академії прохав Георгія Кониського, тоді архієпископа білоруського, прислати йому до Петербургу інтермедії до трагікомедії «О воскресенії мертвих», написані або «Вашим преосвященством, або славним Танським, природним віршописцем во вкусі площадном в вкусі Плавтовом». Саму трагікомедію Лобисевич в Петербурзі мав. Пьеси, написані в Київській Академії, особливо з вісімнадцятого віку слов'яно-українською мовою, актори московські переробляли на московську вимову і заводили у свій репертуар побіч псевдо-класичних російських трагедій. Російсько-українські трупи мусіли ці пьеси пристосовувати і до мійського свецького репертуару на Україні. В 1812 році російській письменник князь Шаховської написав перший на російській сцені водевіль зі співом, і цікаво, що це був водевіль із українського життя «Козак-стихотворец», в якому дієвих особ автор старався примусити балакати по українськи. Сам автор очевидно української мови не знав, але міг користуватися як творами українського письменства, наприклад Сковороди, так, можливо, і допомогою товаришів письменників українського роду, як Богданович, граф Капніст або Гнедич. Очевидно, що, зовсім не знаючи української мови, князь Шаховской цієї пьеси написати не міг. Але українська мова цієї пьеси вийшла все ж дуже покаліченою. Головний герой пьеси, козак-стихотворець Климовський говорить, що основним правилом його життя є українське прислів'я «Собі добро, нікому зло — от козацькоє життьо».

Такою «українською» мовою написану цілу пьєсу. В історії української літератури вона ніякого місця не займає, і згадується про неї хіба як про літературну чудасію, але для історії українського театру вона має більше і поважне значіння. В московсько-українських трупах на Україні вона довго стояла в репертуарі, не менше як пів століття. Написана в 1812 році, вона зразу обійшла всі сцени Московщини і України; до успіху «Козака-стихотворця» на сцені не мало прилучилось з одного боку патріотичне піднесення, що було на часі в виду наступу Наполеона на Москву. Цей показний патріотизм був на руку для тих українських елементів, що хотіли демонструвати свою лояльність до Москви і почасти для тих також, що хотіли ховати свої справжні аспірації що до Наполеона. З другого боку до успіху пьєси прилучилась досить мелодійна музика, скомпонована петербурзьким композитором Каттаріно Кавосом, автором і другої, тоді дуже популярної опери також з українського життя — «Дніпровская русалка»; цей італієць тоді разом з Шаховським, як лібретистом, працювали над утворенням московської народньої опери — Жар птиця, Іван Сусанін то-що. Той самий банальний поверховий московський патріотизм переймав і пьєсу «Козак Стихотворец». Ця пьєса, хоч, як сказано, написана плутаним, каліченим жаргоном, на Україні своєю мовою спочатку не так разила ухо, бо українські глядачі, звикши до неприродної мови українських трагікомедій, могли терпиміше відноситися і до неправильної мови пьєси Шаховського. Тільки невеликий тоді гурток українських літераторів і учених, що зосереджувався біля Харківського університету і мав свій періодичний орган — «Український вістник» виступив з різкою критикою проти водевіля «Козак-стихотворец», але харківський гурток, — це були люде, що в національній свідомості і літературних вимогах стояли багато вище звичайного загалу театральних глядачів. До гурта харківських письменників в погляді на пьєсу Шаховського приєднався і такий високо свідомий для своїх часів український патріот і письменник, як Іван Котляревський (1769—1838); він також обурився неестетичністю ломаної української мови твору Шаховського і своє обурення висловив устами своїх героїв в Наталці Полтавці. Але коли обурення пьєсою Шаховського спонукало Котляревського до написання нових українських пьєс, то і тоді це лише підіймає силу значіння пьєси Шаховського для українського театру, як-би воно було і тільки негативне. Але тільки таким воно не було; вже чимале значіння мало для українського театру те, що московсько-українські трупи мали свічку

українську пьєсу з українського життя і постійно її могли виставляти; хоч цю пьєсу і було позбавлено літературної вартости, але в ті часи сценичність для театру значила більше ніж літературність, і цією пьєсою все ж користувалися за пів десятка років перед появою перших видатних пьєс нового свіцького українського театру.

Перші пьєси «Наталка-Полтавка» і «Москаль-Чарівник» було написано Котляревським для полтавського театру одним з директорів, а власне фактичним проводарем котрого Котляревський був який час з призначення від князя Рєпніна. Князь Рєпнін (по батькові Волконський), бувший віце-король Саксонії, а з 1816 року малоросійській генерал-губернатор на всю гетьманщину, цєб-то пізніше Полтавщину і Чернігівщину, дуже дбав про театр у Полтаві і всіма засобами його підтримував. Відомий своєю шляхетною ролею з біографії Шевченка і Щепкина, князь Рєпнін очевидно високо цїнив літературний талан Котляревського, а можливо, і його актьорський хист, що виявився ще раніше в аматорських виставах у Полтаві і доручив Котляревському завідування полтавським театром. В складі акторів цього театру були Налєтова і Щєпкин. Розуміється, відсутність крім «Козака-стихотворця» свіцьких українських пьєс в репертуарі трупи і спонукала Котляревського написати і в 1819 р. виставити на кону полтавського театру свої обидві пьєси, і від цих пьєс починається нова ера українського свіцького театру. Раніше була мова про те, оскільки пьєси Котляревського було підготовлено українськими інтермедіями, діалогами і вертепними виставами. З другого боку пьєси Котляревського написано під безпосереднім впливом сучасних італійських та французьких пьєс, а у французькій літературі єсть навіть пьєса, з якої безпосереднє наслідувано зміст «Москаля-Чарівника». Російський і польський репертуари, що прийшли з кріпацьким театром на Україну, навпаки, на творчість Котляревського, мабуть, великого впливу не мали. За те, коли Котляревський в Полтавському театрі заложив своїми пьєсами солідні підвалини для свіцького українського театру, кріпацький театр підхопив ці твори і став їм наслідувати. Для кріпацького театру Трощинського другий талановитий полтавець письменник Василь Гоголь написав пьєсу «Простак» і ще ряд українських пьєс, що до нас не дійшли і з яких тільки зміст одної пьєси «Собака-вівця» більш-менш відомий. Пьєсу «Простак» написано в наслідування Москалю-чарівнику, хоч теоретики драми її ставлять навіть вище від цієї останньої; вже Куліш у 1862 році, друкуючи в Основів перше текст пьєси «Простак», зауважує, що коли «Гоголь-батько узяв

зміст Москаля-Чарівника і опрацював його по своєму, то він учинив так, як чинять рідко справжні талановиті письменники, які перероблюючи написані уже пьеси, видаляли помилки їхніх авторів і надавали творові нове життя... Словом «Простака» Гоголя-батька у всіх відношеннях вище Москаля-Чарівника і може бути названий першою українською комедією». Подібну оцінку Простака, як першої поважної української комедії, пів століття пізніше зробив Стещенко. Написано було Простака десь в короткому часі після пьес Котляревського, бо в 1825 році Василь Гоголь вже помер. Десь коло того ж часу, а може трохи пізніше на Чернігівщині появилася пьеса, написана в наслідування Наталки-Полтавки, правдоподібно для одного із кріпацьких театрів на Чернігівщині, може для театру того ж Ширая, це пьеса «Любка, або сватання в селі Рихмах».

Оскільки діло, якому Котляревський дав початок, було на часі, оскільки живою була потреба українського свіцького театру, найкраще свідчить те, що на перших же кроках твори Котляревського було підхоплено і зараз-же вони викликали наслідування. З другого боку наслідування, викликані по кріпацьких театрах, показують, що самостійного кроку до утворення свіцького українського театру, хоч яка в ньому була потреба, кріпацькі театри зробити не могли, змогли тільки появили зразу здібні наслідування і цим причинитися до розвою українського театру. Друга заслуга кріпацького театру полягає в тому, що вони появили певне число акторів-виконавців для українського театру, бо тогочасні трупи навіть по містах не рідко мали акторів із кріпаків, і самим талановитим між цими акторами кріпаками був, розуміється, Михайло Щепкин, що вийшов із кріпацького театру графа Волкенштейна. Тим, власне, і обмежується роля кріпацького театру в процесі розвою українського театру; хіба ще до цього додати, що трупа Ширая, яку цей пан використував як дохідне підприємство, була одною з перших українських труп, що їздила по Україні з виставами і приїздила до Київа, у 1801 році і пізніше. Як українська трупа, вона мусіла мати свій репертуар, обмежуватися самими трагикомедіями шкільного театру вона не могла. Але це був час, коли для вистав постійно актори, або особи, що завідували театром, самі укладали пьеси. Всі відомі нам перші свіцькі українські пьеси було уложено авторами для того театру, біля якого ці автори працювали. Шаховской був директором театру в Петербурзі, Котляревський у Полтаві, Василь Гоголь у театрі пана Трощинського, Квітка з 1812 року був безпосереднім учасником Харківського театру, а пізніше тримав власну бродячу

труп. Для цих театрів вони і писали. Напевне писали пьєси і для театру пана Ширая, а коли вони не дійшли до нас, то може тому, що це не були видатні пьєси, не мали визначної театральної вартості, тому не розходилися по других театрах, і до нас не зберіглося їхніх списків. Звичаю друкувати пьєси тоді не було; пьєси Котляревського видруковано через двадцять років після того, як їх було написано, і то тільки тому, що вони мали надзвичайний успіх, загальне розповсюдження в списках, а списки часто немилосердно калічили текст пьєси; тому І. Срезневський незадовго до смерти Котляревського видобув від нього авторський текст, який і видрукував. Пьєсу Василя Гоголя «Простак» Куліш видрукував у Основі тільки в 1862 році, а решту пьєс цього автора загублено, здається, безнадійно. На початку двадцятих років польсько-українська трупа у Києві ставила українські пьєси, як «Українка, або волшебний замок», про яку навіть в афішах зазначалося, що її буде виконано на «малоросійском наріччі», або драма на три дії «Олена або розбійники на Україні», між дієвими особами якої були Гонта, Залівняк і інші гайдамаки. — Авторів цих пьєс не названо, і можна тільки догадуватися, що друга пьєса була перерібною із Кернера, а пьєсу «Українка або волшебний замок наповнений духами» український актор і антрепренер Рекановський, галичанин родом, сам собі переробив для свого бенефієсу з німецької опери «Donauweibchen», або з перерібки цієї опери на польську мову. Ця пьєса, очевидно, довго залишалася репертуарною в польсько-українських трупах, бо після першої її вистави 2 березню 1823 року, ця пьєса знову виставлялася 26 жовтня того-ж року, а пізніше, перероблена з двох на три акти, виставлялася в 1827 році в бенефіє артистки Анастасії Шитлер і пізніше в тому-ж вигляді цю пьєсу виставляла трупа Йосипа Лютомського в 1840 році в Немирові. Коли така репертуарна на Україні пьєса не дійшла до нас, то тим зрозуміліше, що ми не знаємо текстів пьєс, що викроювалися для одної-двох вистав і потім зникали. Як густо і в якому числі виготовлялося пьєси в ті часи, видно бодай з того, що польсько-українська трупа Ленкавського, що грала в київському театрі протягом двадцятих років, майже ніколи не повторювала пьєс, а постійно ставила пьєси нові, при чому, як між українськими, так і між польськими виставами, майже не зустрічається відомих пьєс відомих авторів. Все це були пьєси написані для вистави самими акторами, або людьми, що працювали біля театру. В 1823 році цей директор Ленкавський подав до цензури зразу 172 нових пьєси. Скільки між цими пьєсами було україн-

ських, не відомо. Дозволено йому було із цих пьєс до виставити тільки 70. Все таки і з того числа видно, що репертуар, що до числа, обмеженням не був. До нас, як сказано, дуже мало дійшло цих пьєс тому, що друковано їх було тільки як виняток; і все таки Михайло Комаров (1844—1913) в своїх бібліографічних показчиках нараховує за час від 1812 до 1881 року коло 175 українських пьєс. Коли в 1864 році директор польсько-української трупи Бачинський приїхав до Львова, щоб давати «зрілища» в українській мові, то він, як писала львівська газета «Слово», привіз «зі собою багатий репертуар сценічний, складаючийся із около семидесяти українських драматичних діл, які на Україні від часів Котляревського з успіхом представляються». Не був український репертуар обмеженим і що до форми. Між пьєсами, що виставляла трупа Ленкавського, були драми, мелодрами, трагедії, трагикомедії, комедії, водевілі, опери, комічні опери, пантоміми, інтермедії і балети. Між цими пьєсами ставилося іноді пьєси класичного репертуару: із творів Шекспіра «Гамлет», «Граф Ессек», Шиллера «Карл Мор», Мольєра «Скареда», пьєси Расіна, Скріба. Але ці постанови були здебільшого рідкістю; частіше виставлялося переклади із Коцебу і інші твори сучасної драматургії. Між ними найбільше твори романтичні з тасмничістю, загадковістю, надлюдськістю, з чарами, а до того, в обстанові, що мала нагонити страх, у ночі, серед гір, або в лісі з розбійниками, тасмними, невідомими тінями з того світу, то-що. Такими пьєсами були і обидві вище згадані українські пьєси в репертуарі трупи Ленкавського.

Подібний репертуар в двадцятих роках провадився і в Чернігові, як це показують тамошні афіші трупи Клокоцького з квітня 1828 року; про подібний репертуар можемо догадуватися і в трупах Змієвського і Зелінського, що в двадцятих роках їздили по правобережній Україні. Менше «страшний і ужасний» репертуар провадився в Полтаві, де, здебільшого, панував репертуар співочий і комедійний. Це, очевидно, поясняється тим, що на чолі цього театру стояв Котляревський, а в складі трупи були такі актьори як Щепкин і артистка-співачка Налетова. Зрозуміло, що з такими силами полтавський театр стояв вище інших на Україні, і не дивно, що іменно з постановами цим театром Наталки-Полтавки і Москаля-Чарівника в 1819 році починається новий період свіцького театру на Україні. Пізніше після Котляревського і Щепкина театр у Полтаві опустився, і на ньому той самий репертуар пьєс з «жаками» загніздився і тримався ще в кінці шостидесятих років, як про це оповідає в своїх спогадах відомий актьор московської сцени Пальм (Арбенін), що

сам був родом із Полтави, син відомого московського драматурга, який написав навіть одну українську драму — «Панич жениться». Він розказує, як любимий у Полтаві актор і директор театру Виходцев ставив в бенефіс акторів Міодушевських, як сповіщала афіша: — «історичну драму в трьох діях дванадцяти картинах «Трийцять літ або життя ігрока» з пожежою, руйнуванням і бенгальськими вогнями; в кінці драми бенефіціанти танцюватимуть український танець «Козачок» з новими фігурами». Цей самий Виходцев, граючи в опереті «Орфей у пеклі» Юпітера, говорив до Геби такі тиради: «Геба, іди собі з неба, нам тебе не треба, шукай собі хлеба у інших антрепренерів, а Виходцев не такий дурень». А в пьесі Мольєра «Дон-Жуан», граючи Станареля, чи як він в перекладі називався Педрілло, Виходцев перед появою статуї командора вставляв такі тиради: «У Педрілло усе горло згоріло. Дайте, панку, стаканчик запеканки». Всі такі «комізми» Виходцева припадали до смаку глядачів. Це по театрах на Україні було звичайним явищем, і актори, готуючи собі пьеси, очевидно, пристосовувалися до густу широкої публічності.

Звичай, щоб актор сам здобував собі для бенефісу нову пьесу, тримався весь час в польсько-українських трупах і пізніше перейшов до галицько-української трупи. Тому в перших трьох чвертинах дев'ятнадцятого віку через сцену перейшло дуже багато перекладених та перероблених українських пьес, але майже всі вони зникли, а з невеликими винятками уціліли виключно пьеси видатнішої сценічної вартості. Як побивалися українські актори за новими пьесами видно з листа актора Т. Домбровського до історика М. Максимовича від 1853 року; в цьому листі Домбровський, довідавшись, що Максимович «отчасти» займається літературою і живе «в благословенній нашій країні Малоросії, де перед очима тисяча різних національних сюжетів, з яких можна було-б зложити пьесу», прохав Максимовича: — «Чи не удосужитеся і не напишете яку небуть комедію або оперетку, або жарт-водевіль з нашими національними піснями і танцями, де-б було виставлено народність малоросійську і типи їх».

На першому місці між пьесами першої половини дев'ятнадцятого віку, розуміється, стоять три пьеси трьох великих українських письменників того часу: Наталка Полтавка Котляревського 1819 р., Сватання на Гончарівці Квітки 1836 р. і Назар Стодоля Шевченка 1844 року. Ні Квітка (1778—1843), ні Шевченко (1814—1861), навіть ні Котляревський не були драматургами з покликання. Ні Квітці,

ні Шевченкові не випели драматичні твори видатних лаврів до їхньої слави. Але це тому, що пьеси Квітки не можна рівняти до його натхнених повістей і тим більше драма Шевченка не стоїть на рівні його геніяльної поезії. Але утримавшись від не вигідного для драм цих письменників порівняння з їхніми-ж творами, писаними не для театру, треба визнати, що коли Наталка Полтавка витримала на сцені більше як сто років і остається досі одною з улюблених пьес українського репертуару, а дві другі пьеси так само наближаються до столітнього ювілею і теж не зходять з репертуару, то це кращий для них присуд історії, який все є суворішим, але і об'єктивнішим, ніж літературна критика і теоретичний аналіз цих творів. Кожна з них знаменує собою ту чи іншу течію світової сучасної їм драматургії і показує, як та течія відбилася на українському театрові.

Романтична течія, що панувала по театрах на початку дев'ятого віку в кращих своїх літературних проявах, появила романтичну історичну мелодраму, якою являється пьеса Шевченка, що неперечно визначається всіма ознаками мелодраматичної творчості. Але все ж це на ті часи одинока пьеса, в якій геній Шевченка переміг ходульно-романтичну концепцію та мелодраматичну декламацію і крізь неї вирисував повні характеру історично-побутові козацькі постаті; Шевченко інстинктом генія зробив пьесу відповідною до вибагливих вимог театру. Коли двадцять років пізніше, після написання Назара Стодолі, цю пьесу виставляли в перший раз у Львові, рецензент газети «Слово» писав про неї: «Шевченко розкрив перед видцями живий образ українського козацького світа, а саме вищих станів шістнадцятого віку. Викінченими є тільки перші два акти, а третій лишився не вповні обробленим нарисом. В перших двох діях акція поступає природно... З великим замишуванням обробив Шевченко характер Гната Карого; се неначе з заліза кований багатир-запорожець, що лишається на віки ідеалом для того роду козацьких драм». І це зовсім вірно. Цей образ героя-запорожця Шевченко розвинув із постаті запорожця в старих інтермедіях і вертепній драмі, і він остався досі прототипом героїчних запорожських постатей лицарів-героїв в історичних українських драмах аж до наших часів. А В. Боцяновський, ще в 1912 році зауважав, «що українська драма від часів Шевченка не пішла вперед. В дійсности більшість українських пьес твориться до цієї пори по одному і тому самому шаблону». Завдяки своїй незвичайній сценічності і характерно змальованим типам Назар Стодола досі зостається репертуарною пьесою українського театру, в той час як трохи раніше напи-

сані історичні пьєси Костомарова «Сава Чалий» 1838 року і «Переяславська Ніч» 1840 року на сцені зовсім не прищепилися. Так само майже не удержалася в репертуарі пьєса Стороженька «Гаркуша» з 1863 року, хоч її теж, як історично-побутову пьєсу написано в ще різкіших мелодраматичних тонах. Не мала powodження на сцені і пьєса Кухаренка з 1836 року «Чорноморський побут», поки її не переробив сорок років пізніше Старицький згідно з вимогами театру.

Наталку-Полтавку Котляревський написав як комичну оперу, і оперою вона довго називалася. Це було даниною духові часу і тій французько-італійській школі, яка саме тоді пропагувала скрізь комичну оперу, як тип театрального твору. Тільки великий літературний талан Котляревського зробив те, що в цьому творі широко розвинено елемент народньої драми, хоч разом з тим заведено чимало сентиментальної закраски. Не можна відкинути того, що Котляревський, згідно з духом часу завів на українській сцені течію сентименталізму. Але певну сентиментальність заложено, як національну рису, в українському характері взагалі, а крім того талан Котляревського витримав цю сентиментальність в межах художнього, і вона не переходить в непереносну солодкувистість, як це було на українській сцені пізніше, протягом більше як пів століття у слабших письменників; власне, слабкі драматурги, що унаслідували від Котляревського нахил до цієї сентиментальності, але не мали хисту художнього, розвинули сентиментальність до смішного, але на свій час мали на сцені певний успіх. Такою сентиментальністю віддавали пьєси Кирила Тополі, «Чари» видруковані у Москві 1837 року і «Чурнісенітниця» у Казані 1844 року; навіть у такого письменника, як Квітка, було те саме зловживання в пьєсі «Щира любов» з 1848 року. До якої чудасії це доходило у непокликаних драматургів ще в шостидесятих роках, можна судити по пьєсі «Запропашена» Стафіївського. Цей Стафіївський був часний пристав у київській поліції; в його драмі мало не англійський лорд пізнає на Україні в дівчині під сільською стріхою свою рідну сестру, пестливо зрошену простими селянами. О. Русов, оповідаючи про цю пьєсу, каже, що «поява на кону серед свиток і плахт, одягненого в англійську одєжу пана, з плєдом на плечі, що цілував руку у своєї бувшої раби, викликало зворушення у емансипаційно настроєних глядачів».

Але літературний хист Котляревського утримав сучасний йому сентименталізм в межах художнього і так розвинув драматичний елемент, що як раз цєю рисою особливе приваблює Наталка Полтавка і тепер. Завдяки цим рисам вона стала джерелом, з якого

розвинулася пізніше українська народня драма, але сам Котляревський її писав як комичну оперу, і як така вона появила багато наслідувань аж до Запорозжя за Дунаєм, Різдвяної ночі і Чорноморців, в яких комична опера вже власне переходить в своєрідний тип «української оперети», що зрештою на завжди залишалася ближчою до комичної опери або водевілю зі співом, ніж до справжньої оперети.

В двадцятих роках улюблену комичну оперу почав витісняти водевіль зі співом, який панував на всіх європейських театрах протягом 30-х, 40х, і 50-х років дев'ятнадцятого віку. Перший український водевіль, як уже згадувалося, був разом і першим водевілем написаним у Московщині, це Козак-стихотворець. Мелодичність українського співу була такою популярною з вісімнадцятого віку в Московщині, що російський письменник, бажаючи прицепити московському театрові мелодичний водевіль, мусів його подати під українським солом. Для закріплення водевілю на українській сцені чимало причинився Котляревський своїм Москалем-Чарівником. Данину захопленню водевілями заплатив і Квітка, написавши досить слабенький водевіль «Бой-жинка», в якому номера співів здебільшого позичив із пьєс Котляревського, а скінчив цей водевіль фінальним ансамблем із Наталки-Полтавки — «Де згода в семействі»...

Також швидче як водевіль, ніж як комичну оперу, писав Квітка і своє «Сватання на Гончарівці». Тільки сценична та літературна її вартість підіймає пьєсу до значіння комедії зі співом; фінал цієї пьєси, дуже обширний, який пізніше на кону ніколи не виконували, так і названо було водевілем. З вісімнадцятого віку ще пішла мода закінчувати комедії серією комічних куплетів, з якими виконавці звертаються до слухачів, і які співають всі персонажі, що грають в пьєсі. Такі фінали називалися водевілями. З дією ці водевілі здебільшого нічого не мають спільного і швидче нагадують співочі інтермедії, а іноді пояснюють мораль пьєси. Подібні фінали мали і обидві пьєси Котляревського, але фінальні куплети з Москаля-Чарівника було загублено, і тільки в 1918 році їх надрукував П. Зайцев в першій книзі Нашого Минулого. Протягом доби розцвіту водевіля на українській сцені появилася багато водевілів, між якими найкращими являються «Бувальщина, або на чужий коровай очей не поривай» Велисовського і особливе «Кум-мірошник або сатана в бочці» водевіль українського артиста Дмитренка, виставлений в перший раз у Харькові 3 березня 1850 року в бенефіс Соленика. Під виглядом літературної критики залилось би не зрозумілим,

чому ці водевілі зостаються досі в репертуарі українського театру. Зміст їх дуже наївний, внутрішньої драматичної дії майже немає, представляють вони швидче інсценовані анекдоти ніж справді драматичні твори; а тим часом театр має свої незалежні від літератури закони, і іменно вони відзначили ці два водевілі між безліччю інших. Ні наївна концепція цих пьєс, ні наївний фінал з оберненням до глядачів, яким ці пьєси кінчаються, не гублять цих пьєс в очах сучасного глядача. Самі автори не дивилися на свої твори серйозно, що ясно сказано в їхніх фіналах. Бувальщина кінчається куплетом, що співають всі виконавці до глядачів:

«Коли цяя побрехенька
Вас повеселила,
То ми будемо раденькі,
Що вам догодили».

Так само Кум-мірошник кінчається тим, що всі виконавці з поклоном до глядачів співають:

«Наш мірошник підкрутив,
А ми докрутили, —
Тепер просим вас, панове,
Щоб нас не судили».

Але тим часом, коли навіть пізніші актьори, корифеї українського народнього театру виконували ці водевілі в натуральних тонах побутової пьєси, ці водевілі мали і мають в театрі великий успіх, хоч розуміється вони ще виграють, коли їх виконується в старому водевільному стилі, так як їх писалося, як водевіль з пейзажами, для виконання такими актьорами, як Соленик та Щешкин. Із таких же старих водевілів, ще по-декуди виставляють водевіль братів Карпенків «Сватання на вечорницях». Збірник пьєс цих остатніх авторів видруковано було в 1860 році. Але в шестидесятих роках ще мали велике powodження водевілі Янковського, як «Покійник Опанас», та «Чумак український», і водевілі Ваценка-Захарченка «Іди, жінко, в салдати» та «Один подарував, другий утішив». Збірник пьєс Ваценка-Захарченка було видруковано в 1857 році, але вік тих пьєс в українському репертуарі був не довгий. Заплатив данину загальному в ті часи замилюванню водевілем і відомий учений геолог, дослідник Волині, український поляк Їотффрид Оссовський (1835—1897). У 1867 році він переробив на українську мову французький водевіль «Michel et Christinne» під

назвою «Мотруня». Але в шостидесятих роках вік водевілів вже кінчався, і творчість в тому напрямі появляла все слабші і слабші пьєси. В тих саме часах і написав пару водевілів зі співами, що також називав їх оперетками, Янковський, і одна з них, як уже сказано — «Покійник Опанас» — навіть трималася якийсь час у репертуарі в семидесятих роках. В слідуючому десятилітті цей жанр зовсім опустився. Кращі драматурги вісімдесятих років, або вже зовсім не бралися до водевілю, як І. Тобілевич, або, як М. Старицький, замість водевілю давали хоч одноактову комедію — «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», хоч двоактові мелодрами — «Зімовий вечір», «Остання ніч», або, як М. Кропивницький — етюди мистецького спостереження, окремі сцени, як «По ревизії». Водевілі-ж в докладному розумінню цього слова, — це у Кропивницького найслабші сценічні твори. Остатній упадок українського водевілю знаменують водевілі Г. Бораковського, які у вісімдесятих роках друкував у Києві книгарь Гомолинський; ці водевілі до театру вже здебільшого навіть не дійшли, але придбали для автора сумне реноме лихого смаку; так що коли Г. Бораковський випустив у Галичині збірник своїх пьєс, між якими була драма «Маруся Чурай» дуже прихильно скритикована М. Комаровим у Зорі, а пізніше Франком, то і вона до театру не дійшла через сумну славу її автора. Взагалі чарівний і вельми поетичний легенді про українську дівчину поетесеу Марусею-Чураївну, згідно з легендою авторку пісень «Ой не ходи Грицю», «Котилися вози з гори» та інших, на українській сцені не пощастило. Пізніше цей сюжет, взявши його з оповідання кн. Шаховського, обробив в драму відомий поет Володимир Самійленко. Але зовсім пристойна драма Бораковського, і незвичайно поетична драма Самійленка, здається, ніколи на сцені не виставлялися, а примірник пристосований до вистави драми Самійленка і зовсім загубився. Натомість в українському театрі має велике поводження сурогат драматичної дії про Марусю Чураївну — інсценівка приписуваної їй ніби автобіографічної пісні — «Ой не ходи Грицю». Спочатку її виконувалося в інсценівці В. Александрова, а потім її опрацював як широку мелодраму і при тому дуже сценічну М. Старицький. В обробці Старицького ця пьєса стала одною з найбільш популярних українських пьєс від Закарпаття аж до Амура і берегів Великого океану і навіть по той бік океану в українських колоніях Америки.

Коли водевіль, що з тридцятих років витіснив комічну оперу, в шостидесятих роках сам був витіснений оперетою, то це не могло

не відбитися і на українському театрі. Оперета, що має музику далеко більше складну ніж водевіль і власне наближається до комічної опери, відрізняючися від неї передовсім пікантністю музики, сієллю в драматичній концепції і різних ситуаціях, часто їдкою сатирою і насмішкою над соціальними і політичними проявами життя, з цими всіма ознаками оперети на українській сцені майже не розвинулася. Та гостра сатира, яку ми знаходимо в творах кращого майстра оперети і великого композитора Офенбаха, як сатира на королівську владу в «Кралі-Олені», та «Синій Бороді», на бюрократичний режим в «Періколлі», і на те і на друге в «Орфею у Пеклі», майже не розвинулася на українській сцені. Українські оперети власне назавжди zostалися комедіями із співами і танцями без особливої пікантності в музиці, без підкресленої солі в сюжетах. Може бути, одиноким винятком із того правила є далеко пізніше написана оперета Старицького «Царь-Горох» з гострою сатирою на царя Олександра III і його першого міністра Победоносцева, але вона так і не побачила світу рамп. У всіх же оперетах українського репертуару панують і до сього часу комедійно побутова основа, зложена Котляревським в Наталці Полтавці, а Квіткою в Сватанню на Гончарівці, та музика етнографічного характеру.

Можна-би пьєсу Василя Гоголя Простак вважати початком серйозної комедії, в якій менше одведено місця співу і танцям; в тридцятих роках цю традицію думав продовжувати Квітка в своїх обох комедіях про Шельменка і в своїй пізнішій драмі «Щира любов»; але чиста драматична творчість без співу і танців не прививалася на українському театрі, і самі твори мали більше літературної ніж сценичної вартости, тому не могли появи́ти на українській сцені міцної течії. Тому ще в сімдесятих роках, коли письменники відходили від завдання оперети або комічної опери, а ставили завдання утворити комедію або драму, то все ж в великій мірі дію пересипали співами, хорами і танцями. Такі ціхи мають виставлені в 1875 році мелодрами, або інсценовані пісні Александрова «За Немань іду» та «Не ходи Грицю на вечорниці», мелодрама Кропивницького «Дай серцеві волю, заведе у неволю» і навіть серйозна, що трактує соціальні проблеми, пьєса Старицького «Не судилось», яка на сцену попала під назвою «Не так склалося, як жадалося» в покаліченому цензурою вигляді. До дев'яностих років дев'ятнадцятого віку українська пьєса майже не могла обходитися без співу, танців і хорів. Необхідність сценичної пьєси бути разом з тим і музикальною так відчувалася тогочасними драматургами, що вони часто писали

п'єси, які називали операми, хоч музики до тих п'єс написано не було, або і нікому було її написати. Правда укладати і підбирати музику до таких опер мусіли дірігенти оркестрів, що грали у театрах, але все ж багато тих опер так і зосталося без музики. Таким лібрето без музики зосталася опера Дмитра Старицького «Послідній кошовий запорожський» видрукована у Полтаві у 1865 році, або «Мотруня» оперета Готфрида Оссовського, перероблена з французького водевілю, до якої обіцяна музика С. Шаїровича здається так і зосталась не доданою, не кажучи вже про велике число таких опер, як «Наслідство і прокляття — Малороссійская опера в 4-х акт.» якогось Н. Д. Таганрога, видрукована в Одесі у 1846 році і т. и. Із співочим елементом прийшла до злуки і разом з ним закріпилася на українській сцені мелодрама; таким чином своєрідна оперета, що більше нагадує легку комедію із співом і танцями, а також мелодрама, що густо пересіяна музичними номерами, так само з хорами та танцями, закріпилися на українській сцені і протягом дев'ятнадцятого віку до останнього десятиліття безроздільно панували на українському театрі. Згадуючи про український репертуар шостидесятих років, Русов каже, що українські п'єси обов'язково повинні були бути зі співом; і коли не «Наталка-Полтавка», то цими п'єсами були такі твори як «Ятрівка» Цисса, «Не до любови», «Як-би не вовк та собака, то був-би Грицькові гарбузяка», вище згадана «Запропачена» мелодрама зі співами і танцями київського часного пристава Стафівського. Тоді-ж в шостидесятих роках аранжувати музику до співів у таких п'єсах часто мусів Лисенко, що разом з Русовим брав гарячу участь в українських виставах і це спонукало Лисенка взятися до поважної музичної творчості для театру. Правда з першою музикальною комедією Лисенко виступив в слідуючому десятилітті, а студентом в шостидесятих роках мусів аранжувати музику до водевілів та мелодрам. Афіша одної з таких вистав від 26 лютого 1864 року, для якої Лисенко підбирав музику і на якій провадив хором і оркестром, зберіглася, бо за неї молодий композитор мав неприємности з адміністрацією. Вистава складалася із Наталки-Полтавки, Простака і двох хорових дивертисментів — «Чумацький Табор» і «Вулиця». Публікуючи цю афішу, В. Міяковський висловлює здогад, що музику для Наталки-Полтавки Лисенко скомпонував вже тоді в 1864 році, як і музику до Простака, написану спеціально для цієї вистави. Що до Простака, то очевидно Лисенко справді для цієї вистави спеціально підбирав музику, а що до Наталки-Полтавки, то музика до неї на той час була вже відома: —

Драгоманов у споминах про свої гімназіяльні часи у Полтаві в пятидесятих роках (1853—1859) каже, що знав на память усю музику до Наталки-Полтавки, що «була в Полтаві немов офіційна пьеса, котру що року грали «любителі» з губернського beau-monde, на добродійні цілі, котрими звичайно адмініструвала губернаторша; грали її також іноді і самі гімназисти на своїх сценах». Коли Котляревський ставив Наталку-Полтавку вперше у Полтаві, то очевидно і музику до неї мусів хоч сам підібрати, хоч це мав зробити завідувачий музичною частиною полтавського театру. Наталка-Полтавка в двадцятих і тридцятих роках стала репертуарною пьесою як у аматорів, так і у професійних труп на Україні і увійшла до репертуару московського державного театру. Проф. В. Біднов находив у Катеринославських Губернських Відомостях з 1838 року рецензію про тодішню виставу Наталки-Полтавки у Катеринославському театрі. Очевидно, що вже тоді була потреба в постійній партитурі до цієї улюбленої репертуарної пьеси. В кінці пятидесятих років уже відомо про існування двох партитур до Наталки-Полтавки: старша Алоїза Єдлічки, загально розповсюджена, вже вибагливого смаку при кінці п'ятидесятих років не задовольняла своєю «романцовостію», і в 1857 році Опанас Маркович в Немирові скомпонував нову музику. Партитуру до цієї музики Марковича уложив Іоган Ляндвер, бувший капелмейстер у графа Болдслава Потоцького, розписав її для цілої оркестри на чотирнадцять інструментів, і він же скомпонував увертюру із музичного матеріалу пьеси. Цю роботу Ляндвер зробив, «мистецьки користуючися» вказівками Марковича, і ця музика мала великий успіх. З цією новою музикою виставляли Наталку-Полтавку у 1862 році в Чернигові і, можна думати, що іменно на підставі цієї музики вже пізніше Лисенко написав свою музику до Наталки-Полтавки. Ще пізніше появлялися і інші партитури, так що в дев'ядесятих роках більшість українських труп користувалося при постановці Наталки-Полтавки партитурою Василяева. Трудно сказати з якою музикою ставили Наталку-Полтавку у Києві в 1864 році, коли музичною частиною постанови завідував Лисенко, але два роки раніш у Києві Наталка-Полтавка йшла ще з музикою Єдлічки, і це не зашкодило великому успіхові вистави, бо її було повторено. Зрештою в ті часи кожна постійна трупа мусіла мати настільки вправного диригента оркестри, щоб він міг підібрати і аранжувати музику до кожної вистави, так само як аранжер-композитор був потрібен і майже для кожної аматорської вистави, бо вистава без співу не мала поводження у глядачів. Зрештою не

слід дуже дивуватися з того, що співу та танцям на українській сцені одведено було за багато місця, бо у першій половині дев'ятнадцятого віку такого роду співочий репертуар панував на драматичних сценах по всій Європі.

Перейти школу співу, і то досить основну, було обов'язком кожного солідного і викінченого драматичного актора. На жаль з школою театрального мистецтва на Україні в дев'ятнадцятому віці справа стояла досить кепсько. Київську Академію, де школяри проходили науку і мистецтво, а в тому числі мистецтво театральне як теоретично, так і практично, в 1817 році було закрито. Через два роки її було відкрито знову, але вже як спеціальну вищу духовну школу, яка вже не мала старих традицій, національно стала, як і світські університети на Україні, народові чужою, і для мистецтва, за винятком духовного співу, двері нової академії було закрито. Театр для учеників духовних шкіл було заборонено зовсім, із шкіл світських навчання театрального мистецтва також було усунено, і взагалі педагогічні тенденції в російській державі йшли шляхом висушування навчання і зближення школи до касарні. Навчання навіть таких галузів мистецтва, як спів або рисунок опустилося по світських школах до найнижчого степеня. Окремих театральних шкіл на Україні не було, і мистецтво актора стало значно понижуватися. Виучка почала зникати, вагу виконання було перенесено на безпосередню здібність виконавця, на його природне нутро, яким він міг зробити вражіння на глядачів. Мистецтво актора потроху переставало бути майстерством, почала стиратися різниця між майстром артистом і ділтантом аматором. Театральному мистецтву загрожувала тяжка катастрофа, від якої театр урятували окремі діячі, майстри актори, що обернули театр в практичну школу для починаючих товаришів. Ці актори самі доходили свого мистецтва тяжкою працею на практичній службі театрові і тільки вони своїм прикладом та працею з молодшими акторами, як старші товариші або режисери творили свого роду практичну школу. Разом з тим значіння для театру окремого талановитого актора очевидно дуже зросло. Найвидатнішими акторами українського театру того часу були Михайло Щепкин (1788—1863), Карпо Соленик (1811—1851) і нарешті Марко Кропивницький (1840—1910), що тільки першою частиною своєї діяльності належить до цієї доби, а з 1881 року сам поклав початок новій добі українського театру.

На жаль після перших років своєї діяльності на Україні Щепкин в 1823 році переїхав до Москви, але постійно весною і літом

приїздив на Україну і ніколи не переставав виконувати українських ролей. Навіть коли він довідався, що його друг Шевченко вертається з заслання і з наказу уряду мусить затриматися в Нижньому Новгороді, Щепкин взяв відпустку на кілька днів, поїхав до Нижнього відвідати поета і для втіхи Шевченка на тамошньому театрі виставив Москаля-Чарівника, в якому незрівняно грав ролю Михайла Чупруна. Одною із кращих ролей Щепкина була роля Виборного в Наталці Полтавці і, розуміється, він її виконував на першій виставі цієї пьеси у Полтаві в 1819 році.

До Полтави Щепкин переїхав з трупою Штейна із Харькова в 1818 році. Пізніше в тридцятих роках у Харкові в трупі того-ж Штейна виступив на сцену Соленик. В 1818 році Щепкин був ще кріпаком графині Волкенштейн, і тільки клопоти Котляревського перед князем Рєпніним, а цього остатнього перед графинею Волкенштейн, урятували Щепкина від кріпацької неволі. Вісім чи з інших відомостей десять тисяч карбованців, що треба було заплатити графині Волкенштейн за волю для Щепкина в частині зібрали виставою у Полтаві 26 червня 1818 року, «в нагороду таланта актора Щепкина і для оснований его участи», а чого не доставало додав від себе Рєпнін. Котляревський писав до Рєпніна, що Щепкин «прийняв таковос Вашого Сіятельства благодареніє зі сльїзми признання і вічної вдячности».

Правда матеріальна допомога Щепкину з боку кн. Рєпніна може і не була зовсім безкорисною, бо в 1818 році власне Щепкина було викуплено не на волю, а у власність князя Рєпніна, кріпаком якого Щепкин зостався до 1821 року, коли нарешті від князя Рєпніна здобув відпустку для себе, своїй дружини і двох старших дочок. За інших членів родини, це-б то за матір, двох молодших дочок і двох синів князь Рєпнін жадав чотирьох векселів по тисячі карбованців з порукою надійних фінансово поручителів. В той спосіб Рєпнін жадав повороту собі грошей заплачених графині Волкенштейн. На щастя Щепкин знайшов надійного поручителя в особі знаменитого українського історика Бантиш-Каменського і з кінцем 1821 року вже був вільним з усією своєю родиною. Гадають, що Рєпнін затримував Щепкина у себе в кріпацтві, щоб використовувати його для свого полтавського театру. Бо вийшовши на волю Щепкин зразу Полтаву залишив і, взявши на себе антрепризу, переїздив трупу до Київа.

Напевне в 1819 році Щепкин творив на сцені у Полтаві головні ролі в пьесах Котляревського; в тому-ж 1819 році трупу з Полтави

двічі возили до Харківка, де з доручення Рєпніна трупою опікувався Квітка і де, розуміється, виставлялися пьєси Котляревського. Навіть є відомість, що у Харкові в перший раз виставлено було «Наталку-Полтавку» старанням Квітки, і ця вистава йшла в бенефію Щепкина. Це все, розуміється, не могло остатися без впливу на Квітку і повинно було спонукати його до драматичної творчості. Таким чином роля Щепкина, хоч не довго він працював на Україні, але в близькому співробітництві з Котляревським, Квіткою, а пізніше в приязні з Шевченком, мала великий вплив на розвій українського свіцького театру. В 1821 році Щепкин взяв на себе антрепризу, заарендував театр у Києві і зібрав для того у Полтаві московсько-українську трупу. До складу цієї трупи увійшли Налетова, Медведіва, Барсов, Налетів, Ісаров. Особливий успіх мала Налетова, про яку Щепкин і пізніше оповідав, що вона «мала прекрасний голос і була знаменитою артисткою на Україні». Розуміється, з трупою привіз Щепкин до Києва і новини українського репертуару — як обидві пьєси Котляревського, а можливо і пьєси Василя Гоголя. Держав свою трупу Щепкин у Києві до 1822 року; тоді він переїхав до Тули, а звідти дістав запросини на московську сцену.

Не проходячи школи і не маючи традиції шкільної декламації, Щепкин ніколи не володів умінням декламувати в піднесених тонах і тому міг рано спостерігти смішні сторони псевдокласичної декламаційної інтерпретації ролей і міг рано від неї відмовитися. Але це йому коштувало не мало праці. В кожному разі він це завдання переміг і справедливо вважається основателем реальної школи виконання як на українській сцені, так і на московській. Для московської сцени Щепкин був не тільки першим і досі не перевисшеним актором виконавцем, але і справжнім реформатором московської школи виконання. Він є основоположником того реалізму, яким потім так хвалився московський театр. Не дурно знаменитий московський Малий театр, що вважається найкращим драматичним театром цілої Московщини, називається «домом Щепкина». Не дурно нові замітні почини в московському театрові, як наприклад засновання «московського художественного театру» є поворотом до Щепкина і стремлінням відновити його традиції. І таких наслідків Щепкин добився на чужій для нього московській сцені силою артистичного генія і невтомною працею. А сцена московська навіть мовою зоставалася для нього завжди чужою. Ніколи Щепкин не міг подужати московської вимови, і завжди в його вимові чувся українець. Остільки, що ні московське г, ні московське акання, ні особливе московське

ф у нього не вимовлялося, і в типових московських ролях Щепкин замість ф вимовляв по українськи щось подібне до хв. І при всьому тому Щепкин був актором, рівного якому досі не має московський театр.

Справжнім співробітником і майстром сценічного мистецтва, що поглибив принципи школи Щепкина на Україні, явився Карпо Соленик, що починав свою діяльність у Курську, як суфлер у того самого антрепренера Штейна, у якого працював і Щепкин. Маючи великий успіх на сцені, Соленик, як свідомий українець не згоджувався залишити український театр і переїхати до московських столиць, як це зробив Щепкин; а туди намагався Микола Гоголь перетягти і Соленика. В 1837 році вельможні персони, із царського почоту, що бачили Соленика під час військових маневрів у Вознесенському, також кликали його до Петербургу; тільки Соленик одному з них рішуче відповів: «Ні, ваша вельможність, я українець, люблю Україну, і мені шкода покинути її». Працюючи переважно в Харкові, Соленик природно був першим інтерпретатором ролей в п'єсах Квітки, як Щепкин у Полтаві в п'єсах Котляревського; хоч правда Квітка і сам де-який час тримав бродячу трупу і працював в ній як актор виконавець. Всі, хто пригадують виконання Соленика, свідчать, що найбільших артистичних осягнень він доходив в ролях українського репертуару. При чому одмічають «його дуже поважну освіту і багаті розумові здібності». Учився Соленик у Виленському університеті.

Щепкин, якому іноді доводилося грати разом з Солеником і ділити з ним лаври, завжди з великою повагою оповідав про Соленика і про його театральне мистецтво. Вже після передчасної смерті Соленика Щепкин, коли його згадував, то казав: «Це був чоловік обдарований колосальним таланом; йому почасти шкодив на російській сцені його польський акцент, що було чути в його вимові». В дійсності і Соленик так само як і Щепкин, змушені виступати на московській сцені, не могли ніколи вповні опанувати московською вимовою. Але в українських ролях Соленик був уповні в своїй атмосфері. Мізко вважав, що Соленик різко відрізнявся від інших акторів тим, що тип українця у нього виходив не наївним, аж дурним, а навпаки повним внутрішнього змісту, хоч іноді і ховаючи свій розум під зовнішньою маскою простоти. Соленик грав ті самі ролі, що і Щепкин; найкращими в його репертуарі були ролі: «Чупруна» в Москалю Чарівнику, «Макогоненка» в Наталці-Полтавці, «Стецька» в Сватанню на Гончарівці і «Шельменка». В той

час, як і у Щепкина одною з найкращих ролей була роль Чупруна, вважали, що Соленик в цій ролі вищий від Щепкина. Навіть друг Щепкина Шевченко, згадуючи, «що перший раз бачив «геніального» Соленика в ролі Чупруна у Ромні під час ярмарку на Іллі», додає — «він видався мені природнішим та ізяшнішим ніж незрівняний Щепкин». Так само тогочасний критик Баримов (Римов?) писав, що в ролі «Чупруна Соленик був краще Щепкина. Досконало володіючи українською мовою, як і Щепкин, Соленик надавав цій ролі не той характер, з яким вона являлась у Щепкина. У цього останнього Чупрун простецький чоловік, що всьому вірить, у Соленика ж він простацький тільки з вигляду, а добре все розуміє». Соленик в 1841 році одружився у Харкові з артисткою Протасовою, що разом з ним грала українські ролі. Вони разом грали водевіль «Кум-Мірошник» і з таким успіхом, що коли виставлялася інша п'єса, то Соленик з Протасовою мусіли в антрактах виконувати куплети з того водевілю: «Ой хто йде? Кум до куми».

В українських п'єсах Соленик грав здебільшого ті самі ролі, що і Щепкин, але його український репертуар був більший. Соленик міг грати молоді веселі ролі, як в Кумі-мірошнику, тоді як Щепкин мав більше нахилу до ролей коміків-резонерів. Це особливо виявлялося в московських п'єсах; правда в «Горі от ума» вони обидва грали Фамусова, але обидва тої ролі недолюбливали. Щепкин казав, що не почуває в собі для цієї ролі справжнього «барства», Соленик більше любив ролю Репетилова. В «Ревізорі» Гоголя Щепкин виконував ролю Городничого, тоді як Соленик Хлестакова, а на початку Бобчинського. Отже коли вони обидва виходили за межі так званого акторського амплуа, то Щепкин все ж мав більше нахилу до ролей коміка-резонера, характерного, а Соленик більше наближався до амплуа коміка-буффа і фата. Тому коли Соленика порівнювали із московськими столичними акторами, то найбільше спільного находили у нього з Мартиновим, але Соленик мав більше елегантності і шик. Грав Соленик майже завжди на Україні, у Києві, Полтаві, Одесі, неохоче виїздив до Кишинєва, Курська або Вороніжа, але найбільше любив Харків, у Харкові провів більшу частину своєї двадцятилітньої сценічної діяльності, і у Харкові передчасно умер, будучи режисером Харківського театру. Не завжди маючи змогу добре знати ролю, бо в обстанові провінціальної сцени п'єси постійно виставлялося нові, Соленик завжди міг так ролю імпровізувати, що часто вона у нього виходила живіше і дотепніше ніж у автора. Багато оповідань ходило між акторами, як Соленик не

міг грати з відомим московським коміком Живокіні і трагіком Самойловим які досконально трималися тексту п'єс. Оповідали, як Соленик цілий монолог експромтом міг сказати, щоб виручити товаришку по ролі, що замість «фетрова» сказала на шапку «фарфорова» і т. д. без кінця. Коли в вісімдесятих роках виступала на сцену нова плеяда українських акторів виконавців, що йшли в українському театрі шляхом Щепкина і Соленика, вони чули багато оповідаць про цих титанів української сцени першої половини дев'ятнадцятого віку, але безпосереднє їх не бачили.

Крім великих артистів Щепкина і Соленика було ще чимало артистів, що визначалися виконанням українського репертуару. Вже згадувалося про артиста трупи Ленкавського у Києві Рекановського, пізніше, в п'ятидесятих роках був у Києві актор Александров, що мав славу видатного актора на молоді і комічні ролі в українських п'єсах, особливо в ролі дяка Єлизара в п'єсі «Вечера на хуторі біля Диканьки». Так приблизно називався водевіль перероблений з повісті Гоголя — Різдвяна ніч, в яким було інсценовано сцену з лантухами у Солохи в хаті. Рівночасно з успіхом виступав у Харкові артист В. Дмитренко, автор популярного водевіля «Кум-Мірошник». Пізніше у Харкові також як український актор визначався Стрільський. В сорокових та п'ятидесятих роках був досить відомим українським актором Т. Домбровський. На лівобережній Україні славу видатного артиста на українські ролі мав Іван Дрейсх (1797—1888), який також написав водевіль «Два брата з Санжарівки, третій з Хорола». Музику до цього водевілю скомпонував сам Дрейсх, а оркестрував Шрікер. Артистична діяльність Дрейсха пройшла головним чином у Харкові, Полтаві, Катеринославі, Кременчуці та Ромні. Про Дрейсха Мізко в 1860 році пише, як про видатного українського актора у Харкові. Підкреслюючи широту творчості Соленика, Мізко зауважує: «Із сучасних акторів до цього ідеалу українського актора ближче всіх актор харківського театру п. Дрейсх». Амплуа Дрейсх мав те саме, що Щепкин: він грав у п'єсах Гоголя ролі «Городничого» і «Подколосьина», а в українському репертуарі виконував Виборного в Наталці-Полтавці, Чупруна в Москалю-Чарівнику, Шельменка в обох п'єсах Квітки і так далі. У Катеринославі в 1847 році Дрейсх мав такий успіх, що місцевий критик «Любитель театра», як він підписував свої рецензії, в місцевих «Губернських Вестях», не вагається порівнювати його із Щепкиним: — «Порівняння наше його з першорядним артистом, як М. С. Щепкин, чого ми собі ніколи не дозволяли раніше,

може довести п. Дрейсіху міру високого поняття нашого про його талант, бо з усіх, що ми бачили на цьому амплу артистів, ми не уважали ні у одного, тої нелегкої риси получувати елемент комічного з драматичним в такій мірі, як це удається вповні М. С. Щепкину і почасти п. Дрейсіху». Про виконання Дрейсіхом ролі Шельменка в обох пьесах Квітки, той самий рецензент під свіжим враженням писав: — «Ось нова нагода віддати належну справедливість на прочуд оригінальному талантові п. Дрейсіха, який з рівним удосконаленням виконав в обох пьесах ролю Шельменка, не легку, тому, що вона закладається з олицетворення одної з найтяжчих рис характеристики лукавого «хохла», який, то ховає свої справжні заміри під зовнішнім виглядом простоти та чистосердчної щирости перед вищими і розумнійшими від себе, то пускаючи, як кажуть, «шпиль в глаза», перед простаком. Обидві ці сторони ролі Шельменка передано п. Дрейсіхом рівномірно удатно. Але коли в першій пьесі «бойкий на мову» Шельменко-писарь дивував нас своєю дотепною «хохлацкою» балаканиною, то не менше того в другій пьесі моторний Шельменко-деньщик що хвилини приводив нас у захват на прочуд оригінальною і різноманітною мімікою свого обличча». В одній із слідуєчих рецензій, цей рецензент, «висловлюючи, — як каже В. Данилов, — загальний настрій», писав: — «Подяка, щира подяка п. Дрейсіхові за доставлену нам насолоду!»

Особливо в ті часи українськими постановами славилася трупа Зелінського, що їздила по українських містах, і сам Зелінський мав славу між артистами рідкого чоловіка і умілого керівника театральною справою. Ще в семидесятих роках було кращою рекомендацією для актора, коли він міг похвалитися, що змолodu пройшов практичну школу в трупі Зелінського. В сорокових роках у Києві держав власну трупу Рекановський, що мав велике powodження в українському репертуарі. Це був той самий Рекановський, що в трупі Ленкавського в 1823 році виставляв українську перерібку з комичної і фантастичної опери *Donauweibchen*. В Києві в цей час було кілька театрів. Перший київський театр, збудований в 1803 році, згорів в 1830 році, але натомість були вже нові театри на Подоли, на Печерському і у Липках. Здається рівночасно з Рекановським у Києві була трупа московська Каратєєва, який не мав доброї слави у акторів. В Одесі тримав трупу Іван Мочалов; там в 1847 році на домагання князя Воронцова, одкрито театр з казенною субвенцією. У тому-ж році вперше на постійний сезон привіз до Катеринославу українсько-руську трупу антрепреньор Пілоні.

В. Данилов подає навіть склад цієї трупи; персонал її складали: Буцький, Барсов, Васильєв, Дрейсх, Жбанов, Лавров і «дівіці» Волкова, Жбанова, Синіцина, Харламова. Ця трупа мала в своєму репертуарі пьєси Котляревського, Квітки, Гоголя, і всі ці пьєси на протязі першого-ж сезону у Катеринославі виставляла. Першим актором і окрасою трупи тут був Дрейсх, що мав особливе поводження в українських ролях. У Харькові окрім Штейна, трупа якого взагалі бродила по Україні, в сорокових роках тримав московсько-українську трупу Петровський, таку-ж трупу удержував в Севастополі Жураховський, а найбільше популярний між ними Зелінський мав трупу з якою переїздив від Кременчука до Ромен, а потім осів в Ставрополі і на Кубані. Все це, крім може Каратєєва, були совісні робітники і підтримували на відповідній височині мистецтво українського театру.

Були між діячами української сцени і люде, що приносили себе в жертву своєму улюбленому ділу. Особливо зворушуючу повість про українського антрепренера і драматурга в Сумах на Слобожанщині оповідає П. Чугуєвець в харьківських газетах. Це був простий крамарь, торгував залізним крамом, називався Михайло Бабич. Але «полюбив він український театр і душу свою положив за нього. Він збудував будинок для театру і держав там трупу. Писав він пьєси для свого театру, як трагедію «Гусар або интересная мысль», або такі комедії, як «Малоросійская комедія в пяти діях з епілогом і прологом» та «Набойщики або знайшов батька в сундуці». Нема мови про літературну вартість цих творів, але автор вкладав в них весь свій хист, всю свою душу. Так провадив він якийсь час український театр в Сумах, коли виявилось, що вибудований ним будинок театру стоїть на землі, що належить місту. Мійська управа заходилася той театр розібрати. Коли сказали Бабичеві, що його театр почали розкидати «побіг він що духу до свого театру, до життя свого, і побачив на власні очі як його руйнують. Схопився сердега за голову і закричав: — «Нема театру, не буде й мене!» Кров йому ринула з горла і справді через три дні не стало бідолашного крамаря-драматурга».

Після передчасної смерті Соленика в 1851 році і після від'їзду Щепкина із Києва до Москви, хоч він часто приїздив на Україну і ще в 1843 році мав у Києві незвичайний успіх в ролі Виборного в Наталці-Полтавці, але все-ж був на Україні тільки гастролером, після цих двох великих акторів не залишалося на Україні виконавців, які-б виходили за межі більшої або меншої здібности. Тяжко

тепер уяснити їх творчі сили, бо така вже слава театральних акторів скоро-минуча, як і сама їх творчість, що існує тільки в момент процесу творення. Тільки імена таких художників, як Щепкин або Соленик переживають у спадщині, імена ж просто талановитих діячів сцени здебільшого умірають разом з ними самими; а тільки такі імена оставалися на українській сцені протягом двадцяти років після смерті Соленика. Навіть імена далеко не всіх іноді і здібних українських артистів з тих часів дійшли до нас. Кропивницький, що вже не бачив ні Щепкина, ні Соленика, бачив слабших виконавців із яких згадає актора Нечая; в трупі графів Моркових і Чорнишова в Одесі на початку семидесятих років Кропивницький ще застав українську артистку Виноградову з трупи Зелінського, в трупі Александрова-Колупанова у Харкові Кропивницький застав українських артисток Стрільську, Мартинову, Тимаєву, Жукову, і акторів Лядова, Хащина і інших. Мали ще й раніше успіх такі українські актори, як Михайловський, Лашко, Кравченко, Дружинін, Петренко, але що це були за актори, якого характеру були їхні здібності, зараз сказати вже не легко.

Справжньою подією на українській сцені було, коли через двадцять років після смерті Соленика і сім років після смерті Щепкина, знову появилася на українській сцені актор, що дорівнював їм силою і характером свого талану, актор, що виконував ті самі ролі, але вже з нахилом до іншого стилю, і працював одушевлений надією на самостійний український театр, відрубний і від польського, і від московського, з якими до того часу український театр був механічно получений. Цей актор був Марко Кропивницький. Власне діяльність Кропивницького належить до слідуячого періоду українського театру, до періоду, якому він сам поклав початок, періоду того українського театру, якого батьком він по справедливості вважається; але початок тому театрові Кропивницький поклав через десять років після того, як він в перший раз виступив на сцені, як фаховий актор. Перші десять років своєї артистичної діяльності Кропивницький мусів грати в московсько-українських трупах, хоч від московської сцени завжди ухилявся і вважав себе завжди актором для українських вистав. В перший раз дебютував Кропивницький у Одесі 26 падолиста 1871 року в ролі Стецька в Сватанню на Гончарівці. Дебют випав так добре, що долю будочого реформатора українського театру зразу-ж було вирішено, і Кропивницький вже на все життя зостався служити українській сцені. Два роки пізніше Кропивницький з таким-же

успіхом дебютував у Харкові в ролі «Виборного» в Наталці-Полтавці, і від тоді слава Кропивницького як актора закріпилася вповні, а ролі Стецька і Виборного на довго залишалися найкращими в його репертуарі. Третьою улюбленою ролю Кропивницького протягом сорокалітньої артистичної діяльності, була роля «Івана Карася» в опері «Запорожець за Дунаєм». Перші десять років із своєї сорокалітньої артистичної діяльності Кропивницький провів ще по московсько-українських трупах і, як не уникав, але мусів чимало грати і російського репертуару. Працював за цей час Кропивницький у Одесі, Харкові, Херсоні, Єлисаветі, Катеринославі і інших містах України, служив у Криму, їздив на гостинні виступи до Галичини, а літом 1874 року возив у перший раз українську трупу до Петербургу.

Виконуючи той самий репертуар, що і покійні Щепкин та Соленик, але значно поширений, бо вже в 1874 році Кропивницький у Харкові ставив і свою нову тоді пьесу «Дай серцеві волю — заведе у неволю» і пьеси Володимира Александрова «За Немань іду» та «Не ходи Грицю на вечорниці» і інших авторів і взагалі дбаючи про поширення репертуару, Кропивницький вже разом з тим дбав і про інший стиль постанови, про більшу реальну правду постанови. Щепкин і Соленик, вони, як батьки реалізму на українській сцені, бачили реалізм головним чином у виконанні і до реалістичного виконання стреміли. Коли Щепкин з жахом старався визволитися від піднесеної псевдокласичної мелодраматичної і умовних неперсоніфікованих рухів на сцені, коли Соленик імпровізував ролі, не переносячи штучних пауз, і жадав, щоб його партнер по сцені перебував репліками, як це буває в житті, то це розуміється були дивні для того часу новини, це були свіжі реалістичні течії в театрі. Але ціла обстановка театральних вистав ще мала дуже умовний вигляд.

Власне декоративна справа на Українській сцені з початку дев'ятнадцятого віку стояла дуже не зле, розуміється в кращих театрах. Як раз великі удосконалення в декораційній справі було зроблено в західній Європі ще в вісімнадцятому столітті, і в кращих театрах на Україні їх було перейнято. Романтичний репертуар перших десятиліть українського свіського театру вимагав багато декораційних і бутафорських ефектів, часто переносив на них всю вагу пьеси, і декорації старалися відповідати фантастичності замислу пьеси, бути фантастичними і чаруючими, але це, розуміється, не сприяло їх реалізму. Коли пізніше опанував сценою водевіль, який виводив пейзажів замість справжніх селян, то і декорації

мусіли віддавати оселі і красиви відповідні до аркадійських па-
штушків, а не дійсних мужиків. Декорація українського села, чи
української хати мусіла бути відповідною до тих селянок, що в
шовкових суконьках та французьких черевичках грали Наталку-
Полтавку, чи Марусю. Більше реалістичні декорації, або одіння
виконавців не відповідали-б до пьєс, і більшість пьєс в реальній
обстанові видались-би повним абсурдом. Тому, коли змінився стиль
постанови, і нові виконавці внесли свіжу реалістичну течію в по-
станову. майже всі пьєси того репертуару відпали, і з новою поста-
нovoю утрималися в репертуарі тільки такі високої вартости пьєси,
як Наталка-Полтавка і ще не багато других, які не тратять своєї
принади, в якому-б стилі їх не інтерпретовано. В цілому-ж репер-
туар, чи комічних і фантастичних опер, чи водевілів, чи нарешті
оперет, що в кінці витіснили водевіль, як репертуар дуже умовних
і елеганськи вистилізованих пьєс, вимагав відповідної умовної
і вистилізованої обстанови, і ця обстановка перш за все мусіла від-
повідати стилі пьєс. Це розуміється не шкодило справжнім тала-
новитим акторам, як Щепкин і Соленик творити реалізм виконання.
Але в своїй творчості вони не виходили із меж стилю. Подібно як
талановиті виконавці часів Шекспіра, хоч грали іноді зовсім без
декорацій, і тільки написом на сцені доводилося до відома глядачів,
що сцена має уявити ліс, чи королівську палату, чи корчму, а тим
часом ті талановиті виконавці пьєс Шекспіра часто запалом ви-
конання робили потрясаюче враження і творили ілюзію дійсности,
так і великі артисти першої половини дев'ятнадцятого віку і в умов-
ній обстанові, і в водевільнім стилі своїм виконанням могли до-
ходити великих реалістичних досягнень. В кожному стилі театральної
постанови і виконання можна бути як неприродним і ходульним,
так і високо реалістичним, як своїм реалізмом може вражати статуя
чоловіка, вирізблена з білого мармору або відлита з темної бронзи.

Коли Кропивницький розширював український репертуар но-
вими пьєсами іншого складу, то він вимагав і іншої, більше реалі-
стичної обстанови, але це тому що змінився самий стиль пьєс
і разом з ним мусів змінитися і самий стиль постанови. Змагаючись
за новий народний репертуар і відповідний до того стилю обстанови
і виконання, Кропивницький мусів боротися проти надто солодкого
на його смак водевільного стилю виконання та обстанови і пере-
сліддував його, намагаючись викорінити на українській сцені. Бувши
в 1875 році на гастролях у Галичині, Кропивницький з обуренням
оповідав, як талановита артистка Бачинська в «Наталці, мати

якої «по убожеству продала дворик, купила хатину»... вся була уквітчана французькими квітками й широченими шовковими биндами і не в запасці або в плахті, а в купенькій до колін дамчистій спідничці, що спіднизу була підшита десятима біленькими спідничками, немов в кріноліні, у купенькому розмальованому фартушку, в панчішках та туфельках на високих закаблуках...» І обурення Кропивницького, як новатора і борця за новий стиль постанови, зовсім зрозуміле і оправдане. А тим часом сам-же Кропивницький оповідає, що на тій самій виставі у Львові Бачинську українська молодь і глядачі, коли вона «виступала на кін... засипали живими квітками... Як скінчився спектакль, академічна молодь винесла її з театру на руках і аж до помешкання йшла навколо неї, плещучи ввесь час в долоні». Очевидно талановитий артист і в умовній обстанові потрапить зворушити чутливого глядача. Хай може львівська академічна молодь того часу була не дуже вибагливою, але таких прикладів зворушення реальністю виконання в умовній водевільній обстанові тих часів можна привести із різних театральних спогадів дуже багато. В 1857 році, коли, вертаючися з заслання, Шевченко мусів затриматися у Нижньому Новгороді, він там захопився грою московської артистки Катерини Піунової, пізніше відомої артистки імператорських театрів Шмітгоф, і настояв на тому, щоб вона виступила з Щепкиним в Москалю-Чарівнику; водевільне виконання ролі української селянки московською артисткою Шевченка не тільки не вражало, а навпаки він сам був ініціатором самої вистави і дуже прихильно писав про неї в театральній рецензії, надрукованій у Нижегородських Губернських Відомостях незабаром після тої вистави. А в дневнику своєму Шевченко писав просто з захватом про виконання Піуною ролі Тетяни: «вона виросла, покращала, порозумнішала після Москаля-Чарівника, де вона грала ролю Тетяни, а грала так чаруюче, що зрітелі ревіли від захвату. А Михайло Семенович сказав мені, що вона перша артистка, з котрою він з такою утіхою грав Михайла Чупруна». І це враження було не тимчасове, бо пізніше Шевченко в дневнику знову вертається до тої ж теми і знову пише: «Від ролі Тетяни (Піунова) очевидячки видосконалюється і, если не перешкодить їй замужжє, то з неї виробиться самостійна велика артистка». Сама Піунова (Шмітгоф) на старості у своїх мемуарах хвалиться, що вона ролі Мірандоліни у пьесі Гольдоні і Тетяни у пьесі Котляревського студіювала під безпосереднім проводом самого Щепкина і очевидно вважала їх колись кращими в своєму минулому репертуарі.

Але через чверть віку такий експеримент виступу бодай і здібної московської артистки в українській пьесі до добра вже не доводив. І коли двадцять п'ять років пізніше у Києві також здібна водевільна артистка Літар попробувала виступити в ролі «Галі» в пьесі Гаркуша Стороженка, то виступ скінчився скандалом. Старицька-Черняхівська в своїх спогадах з обуренням оповідає, як Літар виступила в цій ролі по водевільному одягнена: «якась балетна зелена єдвабна спідничка була на ній, куценський корсажик, перекрещений на грудях шовковими шнурками, шовкові чулки, черевички на високих підборах... На білявій голівці, правда, маячило щось на зразок кораблика». До того-ж коли почалася дія, артистка стала збиватися в українській мові, і глядачів тим було розлютовано. Старицька-Черняхівська вповні поділяла обурення глядачів. Садовський самий інцидент описує так. «В публіці сталось щось неможливе... раптом вибух, страшений свист і погуки: «Геть з кону!» З Літар робиться істерика, вона падає зомліла і завіса спускається. Серед оплесків і свисту одні кличуть Кропивницького, інші бажаючи підтримати артистку, кличуть паню Літар, треті на слова Літар свистять, одно слово, якийсь Вавилон. Нерешті, свистки ушухли... завіса піднялась і Кропивницький з одного боку, а Казанцев з другого боку, підтримуючи зомлілу паню Літар, вивели її перед очі публіки». Так різно реагувала молодь київська і молодь львівська на аналогічне явище. Тим більше аналогічне, що Бачинська у Львові також, як польська артистка, збивалася з української мови. Але ріжниця, як на те саме явище молодь двох міст України різно реагувала, полягає в тому, що між першим виступом Бачинської у Львові і виступом Літар у Києві пройшло коло десяти років і за цей час змінилися і стиль виконання і вимоги глядачів, так само як між виступами Піунової і Літар пройшло двадцять п'ять років. Те що подобалось Шевченкові, від чого ентузіазм охоплював львівську молодь, те саме викликало обурення пізніше у київської молоді, що вже з одмінними вимогами приходила до театру. Те, на що не зважав Шевченко, те на що пізніше не звертала уваги молодь у Львові, ще пізніше викликало скандал у Києві. «Але скандал той виникнув, — пише Старицька-Черняхівська, — з найкращого, найсвятішого почуття. То була вогненна образа за знеповажливе відношення до українського слова; то була пекуча любов до пригнобленого свого рідного, яку розживрів до полум'я український театр. Стара рана, роз'ятрена сльозою образи». Такі різні були наслідки виступів Піунової в кінці п'ятидесятих

років і Літар на початку вісімдесятих. Художня вартість цих виступів була правдоподібно однакова. Хай Піунова (Шмітгоф) була більше обдарованою артисткою, але вона тоді ще тільки починала артистичну працю, а Літар була вже артисткою опитною і відомою на Україні. Хай Піунову вчив ролі Щепкин, але-ж і Літар проходила ролю з Кропивницьким. В українській мові нижгородська Піунова мусіла так само збиватися, як і пані Літар, одіння української жінки Піунова у Нижньому Новгороді не могла здобути кращого, ніж Літар у Києві. Очевидно, велика різниця у наслідках між виступом Піунової і Літар полягає виключно у тому, що за двадцять п'ять років український театр переріс умовності водевільних вистав, змінилися і вимоги глядачів від вистав і саме відношення глядачів до українського театру. Що в 1875 році у Галичині Кропивницький уже боровся проти условностей водевільного стилю, показує, що цей стиль постановки в семидесятих роках відживав свій час, і в українському театрі назрівала основна реформа.

Разом зі змінами в самому характері театру заходили зміни і у відношенні до театру у глядачів і в тих вимогах, з якими глядачі приходили до театру. Разом з закриттям Київської Академії і припиненням урочистих вистав шкільного театру як у Києві, так і по школах інших центрів України, не стало і тих глядачів, що урочисто збиралися на виставу, як на поважний акт, і з'їздилися привітати церковним дзвоном іноді на чолі з митрополитом, і в урочистому настрої, як глядачі та слухачі брали участь у виставі, що була разом іспитом і святом школи. На ті вистави діставали запросини найбільші достойники поміж громадянами і попасти на виставу вважалося честю. Коли театр стів світським, то вже разом з тим одпав той релігійний піетет з яким глядачі ставилися до вистави. Коли для театрів збудували окремі будинки, де кожен міг за гроші дістати місце і за свої гроші жадати розваги, якої бажав, це дуже змінило контингент глядачів і основно змінило відношення глядачів до театру. Нарешті те, що виконавцями на театрі стали, замість учених спудеїв і бакалярів, часто неучені актьори, іноді із кріпаків і слуг, іноді, як в трупі Ширая де артисток примушували продавати свої ласки тим, хто за це платив, — все це до купи різко звело становище актора до чоловіка, що займається мало гідним ремеслом. Залежність матеріяльна акторів від прихильності глядачів ще зміцняла таке не вигідне становище акторів серед суспільства і таке відношення до акторів у глядачів на довго закріпилося. Пересічно на акторів дивилися, як на комедіантів,

призначення яких є тішити і забавляти глядачів. Таке відношення до акторів перенеслося і на самий театр. Відомо, наприклад, що у київському театрі в перших десятиліттях дев'ятнадцятого віку глядачі сиділи в шапках, голосно гомоніли, тримали себе безцеремонно, а іноді підіймали скандали і дозволяли собі усякі непристойності. Це справляло таке вражіння, що іноді пристойні люди уникали відвідування театру. В 1810 році князь Долгоруков, що подорожував по Україні і трохи неприхильно взагалі оцінював українське життя, дуже негативно одзивався про київський театр. Він писав «Театр хоч і єсть у Києві, і з поверхні добрий та великий, але, за браком акторів, в йому не має вистав. Тільки під час контрактів наїздить якийсь чужоплемінний збір скоморохів та щось виставляє; більше роскіш та мотовство, ніж смак до театру, його наповнює». Розуміється, московський князь, що і у Києві хотів бачити московський театр, мусів неприхильно поставитися, до чужоплеменности; але те, що і цього багатого князя вразила «роскіш та мотовство» — це є характерним. Що контрактівці привносили несмашну рознузданість, яку давали відчувати і у театрі, про це свідчать офіційні донесення як з Києва, так і з Бердичова, коли там приїздив театр під час ярмарку. Де театр було обставлено поважніше, репертуар був добірніше, і дирекція театру менше потурала некультурним інстинктам натовпу, як це було у полтавському театрі за часів управління ім Котляревського, там глядачі мало ходили до театру. Так Котляревський в одному листі до князя Репніна пише, що людей ходить до театру зовсім мало: «Збори по театру тут так малі, що жалування за вересень не всім ще акторам видано. Одного вечора до театру прийшло тільки чотири глядачі, внеску до каси зробили 14 карбованців, і я змушеним опинився відмовити виставу. Тепер ще у нас година чудова, хоч з холодним вітром; що ж буде з нашим театром, коли почнеться осіння негода?» Правда театр не був у Полтаві дешевою розвагою. Ціни на місця, як на той час, були досить дорогими: так крісло коштувало 4 карбованці, партер 2 карбованці, галерія 1 карбованець, табурет 5 карбованців, ложі нижнього яруса по 16 карбованців, верхнього яруса по 12 карбованців. Місця не було номеровано. Вистави починалися о шостій годині вечора і кінчалися не пізно.

Боротьба з байдужістю глядачів, особливо по не дуже великих містах України, була хроничним явищем. Особливо коли театр хотів серйозніше поставитися до свого призначення служити мистецтву, а не догоджувати малокультурному смакові натовпу. Спогади всіх

провінціальних акторів до вісімдесятих років перепоვნено екарами на голодне життя. Тільки Київ та Харьків мали славу театральних міст, де театральні трупи рідше голодали. Але трудні часи бували і там. По інших же містах лихі матеріяльні обставини, в які попадали театральні діячі, бували дуже часто. Наприклад, у 1874 році Кропивницький був режисером в трупі Медведіва у Херсоні. І з цього города, оповідає Кропивницький «мені так не повелось, що хутко витрусилося з кишень усе, що було придбано «в Одесі і в Черкесі»... Антрепреньор утік, завинувативши трупі до п'яти тисяч, і нас двадцять сім чоловіка сіли «як рак на мілі»... і ми ставили спектаклі, перебиваючись «з хліба на квас»... В половині січня 1875 року, з недоїдання та через неспромогу жити в путящій квартирі, померла артистка Янковська, що співала пречудесним сопрано. Через тиждень поклали у лікарню і її старого батька, колись видатного польського артиста... В кінці січня, коли діла почали кращати, запив і актор Страхов... Актор Михайлов тричі з п'яних очей вішався... Втік актор Бочаров з жінкою, захопивши з каси більш як сто карбованців... Становище наше з кожним днем гіршало: доводилось витягати що-дня Страхова з шинку та по дві години підряд одмочувать йому голову, щоб хоч трохи — очумати... Михайлова витягли з петлі за годину перед спектаклем... Машиніста мало не що-вечора, після спектакля, доводилось відсилати в участок, бо під кінець спектакля він до неприємності напивався, вимагав уперед грошей і бив вікна в касі, ламав мебелі»...

Так спокійно, озираючися на давнє пережите, оповідає свої пригоди Кропивницький. Але життя актора на Україні, та ще на провінції, протягом девятнадцятого віку було постійно тяжким іспитом. Залежність актора від ласки глядачів стояла перед діячами театру як питання шматка хліба і тільки найсильніші і найвидатніші актори вибивалися із приниженого становища і здобували в громаді ширшу повагу і признання. Рятуючися від голоду і хапаючися за заробіток, мусіли часто трупи їздити по ярмарках і там терпіти поневірення багатих провінціалів, що часто в некультурний спосіб як «савраси» розкидали по ярмарку гроші. На правому березі Дніпра в тридцятих роках славилися ярмарки у Бердичові, і на вибрики та скандали польських панів у бердичівському театрі повно жалоб з того часу від тамошньої поліції. Той пан одяг в театрі шапку і ображав зібраних у театрі та зневажав поліцію, другий закликав до театру продавця мороженого і чинив галас і т. далі. З половини девятнадцятого віку було кращим засобом на

Україні притягти глядачів до театру, це виставляти українські пьєси. Тому становище українських акторів у трупах було ніби трохи краще. Всі автори спогадів однодушно свідчать, що «грали також українські пьєси і російські трупи, коли треба було підняти касу, завабити до театру більше української публіки». Байдужість до московських вистав і кращі збори у касі на виставах українських в 1881 році сталися тою безпосередньою причиною, тим ворушилом, що привело український театр до нового періоду в його розвитку.

Але мимо того, що сценічна праця була тяжкою і не давала ніякого забезпечення акторам, все-ж справа українського театру, хоч він існував поруч з польським або московським, розвивалася в перших трьох чвертях девятнадцятого віку постійним темпом і в сорокових та шестидесятих роках навіть зробила певний вплив на заснування українського театру по другий бік Збруча на Україні Галицькій. В шостидесятих роках взагалі оживилися взаємовідносини між обома частинами України з обох боків Збруча і між иншим це виявилось і в тому що здійснилася у Львові давня мрія, як каже історик галицького українського театру С. Чарнецький, «годована... вістками про розвій української сцени на російській... Україні». Без впливу з Великої України у Галичині розвинутий свіцький театр не міг. Польські культурні і денаціоналізуючі впливи на українському громадянстві Галичини в вісімнадцятому віці зробили колосальні успіхи. Польська мова витіснила українську мову з обиходу культурного товариства і зі школи; разом з тим із школи було витіснено і український театр. Правда, український театр в формі вертепа і живої гри було підхоплено народними галицькими верствами, які їх зберігли до нашого часу, але цей процес уже проходив мимо української інтелігенції. Традиція шкільних вистав у львівських школах удержалася, але це вже були вистави здебільшого в латинській або польській мові. Свіцькі театри у Львові були або німецькі, або польські. Німецький театр, прибувши до Львова у 1776 році, існував тут близько сотні років; польська перша трупа вперше заїхала до Львова у 1780 році, але не мала тут powodження. Коли у 1783 році було засновано у Львові український духовний семинар, то вихованці його, продовжуючи традицію шкільних вистав, почали з 1794 року уряджувати вистави, але здебільшого в польській мові. В тридцятих роках дев'ятнадцятого віку, коли виховувався в тому семинарі Рудольф Мох, то, мимо суворої заборони тогочасного ректора, вихованці по секрету виставляли діалоги, імпровізовані здебільшого Мохом, і ці діало-

ги, здається, дуже близько нагадували старі українські інтермедії. В кінці 30 років і на початку сорокових, коли ректор змінився і було дозволено знову в семінарі одкриті вистави, то, як зазначає М. Возняк, між тими виставами було дві українських. На одній виставлялося українське весілля, друга вистава з 1842 року, в значній частині в українській мові, складалася із трьох п'єс: в першій представлялося ярмарок, в другій знову українське весілля і в третій вибір рабина. Не виключено, що сцена ярмарку була наслідування інтермедії «Ярмарку», вперше виставленої сто років раніше у Київській Академії при драмі Митрофана Довгалецького «комическое дійствіє на Рождество Христово» (1736 року) або пізнішої сцени Некрашевича з 1790 року. Весілля виставляли правдоподібно по книжці Осипа Левицького «*Ruskoje Wesile*», виданій у 1835 році, і третя сцена — «Вибір рабина», зміст якої, записаний Франком зі слів присутнього на тій виставі Аполінарія Стоковського, зовсім нагадує старі українські інтермедії, інсценовані із народнього анекдоту, подібно як інтермедія «Жида з русином», що так само, як і ця, зберіглася не тільки як народній анекдот, але і в обробці Руданського. Чи ця сцена, як і сцена Ярмарку, були перерібками старих інтермедій вісімнадцятого віку, чи їх було у Львівському духовному семінарі *ad hoc* скомпоновано Мохом, чи ким іншим, інсценовано з народнього анекдоту, але по рецепту старих інтермедій, в кожному разі із вистав тої попередніх, з часів Моха, можна зробити висновок, що у новому Львівському українському духовному семінарі, заснованому у 1783 році, жевріла традиція старої української інтермедійної творчості. Але тільки жевріла, доживала віку, а не мала спосібності зробити перехід до світського українського театру. Правда, Рудольф Мох робив спроби компонувати українські світські п'єси, але це були швидше розширені на кілька дій інтермедійні діалоги, ніж справжні комедії, і розрішити завдання утворення світського українського театру у Галичині було не в силах його обмеженого драматичного талану, особливо в обставині надто стисненого провінціального життя і світогляду Галичини тих часів. Спроби утворення світського українського театру в Галичині походять з поза школи, навіть не зі Львова, а з Коломиї і під безпосереднім впливом українського театру Котляревського та Квітки. Правда ініціаторами тих спроб і головними виконавцями були знову таки колишні вихованці духовного семінару, що із школи винесли любов до театру.

Перші спроби заснувати в Галичині світський український те-

атр було зроблено у Коломиї. Ініціатива і головний провід в тій справі належали священикові Іванові Озаркевичу, дідові відомої письменниці Наталі Кобринської з Озаркевичів. У червні 1848 року Іван Озаркевич, що був тоді парохом у Коломиї з допомогою Миколи Верецинського і коломийського бургомистра Дрималика зложили з amatorів драматичне товариство; для першої вистави Озаркевич переробив Наталку-Полтавку Котляревського під заголовком «Комедіо-опера: Дівка на відданню або на милування нема силювання». Вистава мала незвичайно великий успіх. З приводу цієї вистави Йосафат Кобринський писав до Якова Головацького: «...С театру іду, і зо мною кілька сот Русинів самих веселих. Не набубисся на руском дивалі. Чудо не ігра. — То инше діло чудо рідне слово, видіти народное дійствіє. Дівчина на відданію или на милування нема силювання нині відограла на коломийськом театрі, єсть то перероблено із опери Української тобі відомой... В цій перерібці, — Озаркевич її видрукував тоді-ж у Чернівцях, — головну героїню пьєси Наталку переіменовано в «Аничку», тексти Котляревського «перелицьовано» на покуцький діалект, так само як і де-які пісні замінено місцевими покуцькими піснями; а пісня Наталки: «Видно шляхи полтавські і славу Полтаву, пошануйте-ж сиротину і не вводьте в славу» в перерібці Озаркевича виглядає: — «Видно шляхи коломийські, славу околицю, Пошинуйте сироточку бідную дівицю», і все в такому дусі. Крім «Дівки на відданню» в Коломиї в 1848—1850 роках ще виставлявано «Жовнір-Чарівник», перероблений з «Москаля-Чарівника», «Сватання або жених навіжений» перерібка із «Сватання на Гончарівці» Квітки і «Wesilie», перероблене Озаркевичем з опери «Купала на Івана» Писаревського (Стецька Шерепері) і видруковане у Чернівцях в 1849 році. Успіх ці вистави у Коломиї мали не звичайний. Народу на них набивалося «як в Зарваниці на празник Івана Хрестителя»; між виконавцями видавалися в тенорових партіях Залуцький і особливе в комічних ролях Ляйтнер, що провадив дирекцію всієї трупи. Він, по словам рецензентів, артистично виконував роль «навіженого Стефанка» (Стецька в Сватанні на Гончарівці). Коли цю пьєсу виставляли у Коломиї 1850 році, то зібрані в захваті почали викликати автора. На оплески хтось вийшов, кого прийняли за автора і зробили йому величаву овацію. З того пішла легенда про приїзд Квітки, а в другому варіянті — Котляревського до Галичини, коли обоє ці письменники уже були в могилі. Одушевлений успіхом вистав у Коломиї Ляйтнер хотів заснувати постійну мандрівну

українську трупу і звертався за допомогою до Головної Руської Ради, яка і ставилася прихильно до цієї думки, але здійснити її тоді не довелося.

В осени 1848 року Озаркевич переніс свою ініціативу урядження українських вистав до Львова і 26 жовтня виставив свою перерібку «Дівку на відданню» в салі Духовного Семинара де саме в той день кінчався перший у Львові з'їзд «руських учених». Вистава також мала добрий успіх, її було повторено у падолисті, потім виставляли, здається, пьєсу Моха «Справа в селі Клекотинні», в слідуячому році знов виставляли «Жовнір-Чарівник» і драму Коцебу «Загублена дитина» в перекладі Василя Ковальського. В цих виставах знову брав участь Мох і особливо визначався, як виконавець в комічних сільських ролях. Вистави уряджувано у Львові в Духовному Семинарі, і побіч того, що виставляли пьєси нового свідького репертуару, шкільна традиція старої шкільної драми та інтермедії давала себе в цих виставах відчувати як в тому, що вибірали для вистави «Клекотинську Справу» Моха, яка була власне не комедією, а віршованим діалогом-інтермедією, розвиненою до трьох частин, так і ще більше ця традиція відчувалася в тих живих образах, які додавали иноді в кінці вистав і в яких зовсім на взір шкільних трагікомедій виводилося алегоричні поста-ті, персоніфікації абстрактних понять і співалося обовязково канти. Особливо величаву українську виставу було уряджено у Львові в перші роковини знесення кріпацтва 15 травня 1849 року в Єзуїцькому Городі. Виставляли пьєсу Моха «Терпен-спасен», теж власти-во віршовані діалоги. На тій виставі був тиск народу і, з огляду на її офіційльний характер, були на ній присутні і намістник граф Голуховський, і російські генерали Чаадаєв та Сас, що саме тоді виступали на Угорщину. Ще в 1851 році, як відгомін інтермедій-них вистав в Духовному Семинарі, було без дозволу ректора виста-влено якийсь діалог, після чого ректор висловлював своє обурення вихованцям за «зганблений язик русекій і корчемное представле-ніє міщанства русского».

Поважніше ніж у Львові справу українських вистав провадили в тому-ж часі у Перемишлі. В кінці 1848 року тут також виставили туж саму «Дівку на відданню або На милування нема силування», а перед виставою виконали кант «Мир вам, браття, всім приносим» слова Івана Гушалевича, музика Любовича, що був тоді диригентом хору Перемиської Катедри. Цей дуже популярний у Галичині кант відтоді на довший час став майже національним гімном Галицької

України. В 1848 і 1849 роках в Перемишлі було уряджено кільконадцять українських вистав; тут підібрався дуже здібний аматорський гурток, на чолі якого станула пані Саарова, жінка губерніяльного радника і окружного старости у Перемишлі, сестра пізнішого президента Державної Ради Смольки. Режисером і автором де-яких п'єс-перерібок у Перемишлі був Іван Айталавич-Витошинський, композитором, що підбирав і укладав музику до більшої частини п'єс був Михайло Вербицький, що в той час служив у Перемишлі в консисторській канцелярії. У Перемишлі виставляли, крім перерібок з обох п'єс Котляревського, п'єсу «Муж заманений», яку Іван Наумович переробив із комедії Мольєра «Georges Dandin», пододавши між актами ліричні вставки. Цю п'єсу в 1850 році виставляли у Києві, і вона там мала успіх. Потім у Перемишлі виставляли перерібки із Коцебу «Козак і Охотник» Витошинського і «Старий перевізник Петра III» з музикою Вербицького, перерібку з Корженівського «Верховинці» і п'єсу «Проциха або Поплета часом придасться» в трьох діях з музикою Вербицького. М. Возняк гадає, що ця п'єса була перерібкою вище згаданої «Справа в селі Клекотинні» Моха.

В кінці сорокових років були також українські драматичні вистави у Тернополі. Цей загальний театральний рух українців-галичан передався також на село, так що в селі Угринові повіту Жовкви, селяне без допомоги мійської інтелігенції, у травні 1850 року виставили на площі біля пам'ятника знесення кріпацтва «Дійствіє в смислі уничтоженія панщини». Українські патріоти хотіли тоді-ж таки в кінці сорокових років закріпити цей рух піднесення українського театру в Галичині і довести справу до засновання постійного українського театру в Галичині. Відомий патріот і діяч тих часів Лев Трещаківський літом 1849 року вніс пропозицію в Головній Руській Раді збудувати у Львові «Народній Дім» з великою салею для театральних вистав. Потреба в театральних виставах була у Трещаківського головним аргументом на користь збудовання Народнього Дому. Трещаківський доводив, що «Тое зрілище ще тую ползу будет мало, що кромі доходу грошового причинится найбільше до обудженія народности, котра во Львові і в окрузі Львівським і других містах доси так дуже притлумлена була; бо скажіть, якій-же голоси тут во Львові ся відзивают? — Зрілище будит так же і художества, естетику і правність, розжене на Русинах тую п'ятьвікову тугу, котра му не позволяла доси слобідно навет і гадати. — Драматургія обудит писателєй, істориків, музику народну

і пр. з чого виходит, же зрілище до найперших потреб числити приналежит». Разом з тим Трецаківський підтримував пропозицію Ляйтнера з Коломиї zorganizувати постійну мандрівну трупу, яка давши «з десять представлень у Львові, могла-би переїхатися по українських містах і місточках Галичини... Об'їхавши протягом весни, літа й осени міста й місточка східної Галичини, могла-би трупа вернути на зиму назад до Львова, щоби з весною з побільшеним персоналом і репертуаром наново почати таку саму мандрівку. «До обох цих внесень Головна Руська Рада поставилася дуже прихильно, але тоді ні одному з них здійснитися не довелося. Москвофільський рух з початком пятидесятих років захопив українську інтелігенцію Галичини, і протягом цілого десятиліття такий живий, здавалося, театральний рух зовсім завмер.

Знову енергійно справу засновання в Галичині постійного українського театру було підійнято тільки з початком шестидесятих років. Тоді у Галичині ініціатива українського театру вийшла з громадської інституції, від товариства «Руська Бесіда» у Львові; а головним діячем, що найбільше з рамени Руської Бесіди попрацював над заснованням театру, був український патріот, посол до сойму і віцемаршалок Юліан Лаврівський. Повставали час від часу в Галичині крім цього театру ще і приватні польсько-українські, або українські трупи, але це були явища переходячі, основний розвій української сцени в Галичині получено з театром Руської Бесіди, що не без часових злигоднів проіснував більше як пів століття.

Засновано було стало український театр у Львові в 1864 році. В той час у всій Австрії було тільки 59 театрів, і з них двадцять у Відні, а позатим значне число театрів італійських було у Ломбардії та Венеційській провінції, що тоді ще належали до Австрії. Отже, в провінції австрійській театрів було дуже не багато. За технічними виконавцями для засновання театру на перших кроках Руська Бесіда мусіла звернутися на Україну російську і зробила контракт з антрепренером польсько-української трупи Омеляном Бачинським, що перед тим грав у Житомирі, а раніше в 1860—1861 р. р. у Кам'янці на Поділлі. Після повстання 1863 року на Україні російській польські вистави фактично було заборонено зовсім, і ця заборона на правому березі Дніпра тривала більше со-рока років; польські актьори мусіли на цей час переходити до московських та українських труп, і для Бачинського, що сам був також актором і режисером і мав жону Емілію Бачинську, талановиту артистку, пропозиція переїхати до Галичини на українську

сцену, репертуар якої йому був знайомий, розуміється, була дуже доречною. 9 січня 1864 року Бачинський уложив контракт з товариством Руська Бесіда, що до давання «руських зрілищ». Трупі з собою Бачинський не привозив, очевидно, через заборону польських вистав вона розійшлася раніше, а переїхав тільки вдвох зі своєю дружиною. У Львові Бачинський повинен був зложити трупу з дилтантів-академиків, так само як жіночий персонал з аматорок зобов'язувалася організувати Бачинська. Тільки де-які талановитіші із виконавців могли одержувати за свою працю гонорар. Після залагодження всіх формальностей, здобуття дозволу на сорок вистав від намісника Галичини Мейндорфа було призначено першу виставу на 29 березня 1864 року; цей день і вважається днем засновання українського театру в Галичині. Ця подія мала велике значіння для цілого культурно-національного життя Галичини, і пригтовлювалися до неї урочисто. Місцем вистави була велика саля Народнього Дому. Для першої вистави було вибрано мелодраму «Маруся», яку переробив із повісти Квітки під тою-ж назвою на пьєсу польський письменник Голембйовекі, а хто її переклав знову по українські — не відомо; правдоподібно, що український текст виготовив Павлин Свенціцький, що взагалі дуже багато потрудився в тих часах над українським репертуаром. Пізніше Свенціцький зробив власну перерібку повісти «Маруся» на пьєсу, яка довго держалася в галицькому репертуарі. В розумінню всієї ваги нової справи, якій що-йно давалося початок, день вистави було обставлено урочисто і святочно. Перед полуднем того дня було велике богослуження, з приводу засновання театру, в брацькій церкві. На вечірню виставу прибули намісник, всі вищі красві урядовці, і українська інтелігенція до країв виповнила салю. Для вистави Омелян Огоновський написав спеціальний пролог, яким виставу і було почато. Цей пролог деклямував академик Лонгин Бучацький. Потім при виставленім удекорованім портреті цісаря роботи Корнила Устияновича, також намальованим спеціально для цієї вистави, хор і всі виконавці проспівали австрійський гімн і тільки після цього почалася вистава пьєси. Одушевлення і піднесення у всіх зібраних українців було вище всякої міри. На першій же виставі Бачинська себе заявила як дуже талановита артистка, бо не тільки українські, але і польські газети Dziennik Literacki, Gazeta narodowa дали дуже похвальні відзиви про її виконання, а Przegląd в числі від 2 квітня 1864 року писав: «Пані Бачинська представила тип молоді, невинної, скромної і чесної української селянки з незвичайною

правдою; у її грі було вистудіювано усі подробиці, кожен рух, кожне слово; вона так вірно зрозуміла і відтворила характер, так поглибила душу тих дівчат з під сільської стріхи, що навіть в хвилях найбільшої радості мають на чолі тінь меланхолії і душевної тоски. Кожна сцена із завистю може дивитися на українську сцену, яка може величатися такою артисткою». Із новопокликаних акторів зразу визначилися на першій же виставі Юрчакевич і Ніжанківський. Для цієї ж вистави композитор Вербицький написав симфонію, яку виконав оркестр під проводом Лейбольда. Початок було зроблено, театр український було викликано до життя, а театр зі свого боку, як це завжди буває, оживив творчість драматургів і композиторів і покликав їх до праці. Одним словом почин зробив своє діло, і вся колективна праця біля театру драматургів, музиків, акторів, малярів, декораторів у Галичині зразу закипіла.

Як уже згадувалося, Бачинський привіз із собою з України репертуар коло семидесяти українських п'єс, але цей репертуар не був задовольняючим на галицькій сцені. Перше те, що між цим репертуаром було порівнюючи не багато п'єс, як Котляревського, Квітки, Шевченка, Стороженка, що представляли не переходячий хвилинний інтерес; здебільшого це були пусті водевілі або мелодрами, що представляли мало цікавості, крім як забава для одної вистави; вдруге те, що інтерес у Галичині звернувся до світового репертуару, бо вільніші ніж на Україні російській цензурні умови не забороняли перекладу і перерібок на українську мову творів закордонної драматургії і їхніх вистав. Отже, засновання власного театру зразу спонукало письменників до поширення драматичного репертуару. Особливо багато в перші роки потрудився над збагаченням українського репертуару, відомий патріот Павлин Свенціцький (1841—1876).

Чоловік польського походження з України російської він мусів після повстання 1863 року емігрувати до Львова і тут продовжував працю для українського народу, маючи головним завданням свого життя, служити ідеї зближення українського і польського народів. Свенціцький не порвав з польською народністю, як його університетські товарищі, Антонович, Рильський, Познанський, Михальчук, Баковецький і інші, що облишили, будучи студентами київського університету, польську гміну і zaloжили українську громаду та пізніше злилися з громадою лівобережних українців. Павлин Свенціцький остався в лоні польської гміни чи, як вона звалася, «Загалу», але стояв у ній на чолі партії «Поляків-русинів»,

або «Хлопоманів», в протилежність до «Короняжів», що вважали правобережну Україну частиною Польщі. Студентом київського університету з 1860 до 1863 року Свенціцький вже з запалом працював для українського народу; беручи участь в недільній школі, як учитель, і викладаючи по українські, працюючи над виданням українських книжок і над збагаченням української літератури. Правдоподібно в Києві ще почав Свенціцький складати свої байки і в Києві в 1862 році переробив для сцени поему Шевченка «Катерина». У Києві-ж Свенціцький брав живу участь в аматорських виставах, як польських, так правдоподібно і українських. Часто польські пьєси виставлялося з українськими разом; а що до українських вистав Свенціцький стояв близько, видно з того, що взявся за укладання української пьєси. В квітні 1863 року, як почалося польське повстання, Свенціцький в ньому взяв діяльну участь, став на чолі одного з легіонів інсургентів «в ім'я свободи сфедеризованих трьох земель» — Польщі, Литви і України. Але після неуспіху повстання Свенціцький мусів емігрувати за кордон, але не поїхав на захід, а, вірний своїй провідній ідеї, оселився у Львові і тут продовжував свою працю.

Цілком зрозуміло, що визначившись ще в Києві, як талановитий актор-виконавець, він мусів так само не зостатися байдужим до українського театру у Львові. Після заснування українського театру в Галичині, Свенціцький взяв в ньому участь, як актор виконавець, і з запалом заходився працювати над збагаченням репертуару і протягом двох років виготовував коло двадцяти пьєс, здебільшого перерібок, або перекладів з інших мов. Оригінальну він написав комедію «Міщанка», переробив для сцени «Катерину» Шевченка і «Марусю» Квітки. Пристосував для галицьких глядачів «Москаля-Чарівника» Котляревського, переклав з польської мови пьєси Корженівського — «Цигани», «Вікно на першому поверсі», «Qui pro quo» і Фредри — «Ночліг в Апенінах», із Мольєра переклав — «Видумана невірність» і переробив Жоржа Дандена під назвою «Габрило Бамбуля», переробив комедію з французької мови «Хліб за хліб» і московський водевіль Кулікова «Котра з них». Також переробив Свенціцький на український кшталт кілька оперет та водевілів зі співом як «Слаба струнка», «Галя», «Рожа». До оперети «Галя» музику зладив Вербицький, до водевілю «Рожа» музику дібрав Лаврівський. Із класичного репертуару Свенціцький переклав трагедії Шекспіра «Гамлет» і «Макбет». Основними ціхами пьєс Свенціцького була дуже добра, народня українська мова, мова правобережної України або

Поділля, що діалектично була ближчою для галицьких глядачів, ніж мова лівобережна, або слобожанщини, що вже мала у слабших письменників чимало русизмів. Навіть в пьесі Котляревського Москаль-Чарівник половина дієвих осіб говорить хоч по московськи, хоч макароничною мовою, мало зрозумілою для галичан, що не знали московської мови. Взагалі поки взаємини між обома частинами України були менші, в мові почувалась значна різниця, так що на Кропивницького в семидесятих роках вистави галицько-українського театру робили вражіння вистав в польській мові, а на галичан мова Кропивницького, як відомо бездоганно чиста народня і колоритна мова, справляла вражіння мови московської. Тому особливо потрібною і корисною під взглядом видосконалення театральної мови в Галичині була праця над репертуаром такого знатока народньої мови, яким був Павлин Свенціцький. На жаль ця діяльність Свенціцького в Галичині через несприятливі громадські умови досить швидко увірвалася. Ще років за десять перед тим, як передчасна смерть в 1876 році унесла його в могилу, Свенціцький перестав працювати для театру.

Потреба поширити репертуар українського театру спонукала тоді в шостидесятих—семидесятих роках пробувати своїх сил в драматургії і інших українських патріотів, що виявляли свій хист на ниві літературної і громадської праці. В захопленню патріотично-романтичним настроєм кілька письменників взялося за komponування патріотичних драм на теми з української історії. Між ними найбільш поведження мали поет і, ще більше відомий як артист-маляр, Корнило Устиянович (1836—1903) зі своїми трагедіями «Ярополк» і «Олег Святославович Овруцький», історик української літератури і професор львівського університету, Омелян Огоновський (1833—1894) з трагедією «Гальшка Острозька» і священик Осип Барвінський (1845—1889), третій брат відомих Олександра і Володимира Барвінських, із своєю історичною драмою «Павло Полуботок». Всі ці історичні пьеси довгий час трималися в репертуарі галицького українського театру. Про найвидатніші з них, власне про трагедії Корнила Устияновича О. Барвінський каже, що в них «бажав поет, за приводом королівських драм Шекспіра, звеличити історичну бувальщину княжої Руси. Одначе цими образами з прастарої минувшини, переплетеними згадками з давньої мітології, або холодними філософичними розумованнями, не вепів загіртіти українських сердець, жадних реальної і живої правди. Все-ж таки всі ті твори визначаються поетичною красою і великою силою слова».

Ще менше успіху, як драматурги, мали Василь Ільницький (1823—1895), перший голова призначеної галицьким соймом Артистичної Комісії з історично-побутовою драмою «Бондарівна» і Гнат Якимович (1831—1878) з такою-ж драмою «Роксоляна». Крім того Якимович писав пьєси і на сюжети світової історії, як «Буонаротті або завстиджена совість — комедіо-драма» в трьох діях з співами і «Одисей на острові Аета», драма в трьох діях. Музику до Буонаротті написав відомий і улюблений тоді галицький композитор Михайло Вербицький, але і те не забезпечило цій пьєсі поведження на театрі. Літературному рухові, що стремів до збільшення українського театрального репертуару, піддався і найбільший поет Буковини Осип Федькович (1834—1888). В 1869 році він видрукував перші дві дії своєї «дивоглядії» Довбуш, а пізніше закінчив під тою ж назвою і цілу трагедію на 5 дій. Крім того для театру Федькович написав «однодієву іграшку — Так вам треба!» і мелодраму на п'ять дій «Керманич або Стрілений хрест». В цій мелодрамі, каже О. Барвінський «живописує поет з мистецьким хистом життя Гуцулів з-над Черемоша, а виведені на видно дієві особи нагадують відомі з його повістей постати, але вони поставлені тут ще з більшим оживленням. Тим-то сему творови належить ся одно з кращих місць у драматичнім українським письменстві». Опріч цих оригінальних творів, Федькович переробив комедію Шекспіра, названу в перекладі Куліша «Приборкана гоструха», під назвою «Як козам роги правлять», та дводієвий жарт Раупаха «Запечатаний двірник», і зладив переклади з німецької мови трагедій Шекспіра «Гамлет» і «Макбет» і трагедії Готшала «Мазепа». З меншим успіхом пробував своїх сил в історичних драмах сучасник Федьковича, другий буковинський поет Ізидор Воробкевич (1836—1903), відомий під псевдонімом Данило Млака. Але більший слід в репертуарі галицького театру він лишив своїми мелодрамами з народного життя, в яких більше визначається як композитор, ніж драматург.

З протилежного кінця України, із Слобожанщини, також було зроблено спробу прийти до помочи репертуарові галицького театру. Із слобожанських письменників Цезарь Білиловський в 1870 році надрукував у Коломії свою мелодраму «Катерина», але ця пьєса також не мала успіху. Одною з головних сценічних вад більшости творів тогочасних галицьких драматургів була тяжка, надто провінціяльна мова їхніх пьєс. Між тогочасними пьєсами доброю мовою визначалися тільки пьєси Павлина Свенціцького. Тому під взглядом вироблення театральної мови, особлива шкода для галицького

українського театру, що діяльність Свенціцького, як драматурга, не дуже довго продовжувалася. Оскільки справа мови мала вагу, видно бодай з того, що коли з 1870 року галицький сойм почав видавати грошеву допомогу українському театрові, то разом з тим красвий Виділ покликав окрему Артистичну Комісію, щоб стежити, оскільки діяльність театру стоїть на висоті «так під взглядом естетичним, як і що до його впливу на розвиток руської мови».

Та Артистична Комісія існувала від 1870 року, аж до війни і революції, як урядова інституція, що мала давати справоздання про діяльність театру до красового Виділу. Першим головою тої комісії був Василь Ільницький, а одним з діяльніших членів її Наталь Вахнянин. В цілому комісія сприятливо відносилася до театру і підпирала його, але все ж під взглядом принципіальним товариство «Руська Бесіда» вважала, що контроль тої комісії є непотрібний, бо товариство зі свого боку, для завідування театром обрало театральний виділ, до складу якого так само входили Ільницький та Вахнянин, і крім того Омелян Огоновський і Юліян Лаврівський, один з ініціаторів і горячіших заступників інтересів українського театру.

Театральний виділ товариства «Руська Бесіда» справді дуже пильно ставився до прийнятого обов'язку дбати про український театр. Він не тільки доглядав загально за веденням справи, за репертуаром, але, як свідчить С. Чарнецький на підставі збережених відривків протоколів «театрального виділу», і за порядком вистав і взагалі входив навіть в деталі справи. Виділ з самого-ж початку звернув пильну увагу на збільшення репертуару і ще раніше перед відкриттям театру, вже в засіданню «дня 26 лютого 1864 року на внесення Лаврівського рішає одноголосно розписати конкурс на твори драматичні... Не ставлячи ніяких обмежень творчости авторів, застеріг виділ отсі услівя: 1) твори мали бути оригінально написані; 2) сюжет мав бути взятий із життя українського народу, 3) мова мала бути чиста народня. Реченець надсилання творів минав з днем посліднього жовтня 1864 року...» Розписаний виділом театральним конкурс був, — як писав Франко — «немов подувом свіжого вітру в душній атмосфері тодішньої літератури руської; порушив він багато пильних, більше або менше талановитих рук до драматичної продукції». На цей конкурс було прислано твори Ільницького, Свенціцького і багатьох інших. Критика особливо виділяла пьесу Гушалевича «Підгоряне» з музикою Вербицького, і театральний виділ вже в кінці 1865 року під проводом Лаврівського, згідно

з внесенням жюрі, вирішив «признати першу нагороду в сумі 100 гульденів авторові мелодрами «Підгоряне» з тим, що половина цієї премії припадає авторові І. Гушалевичові, а половина композиторові М. Вербицькому». Десять років пізніше Кропивницький також вважав, що «Підгоряне» найвидатніша пьеса репертуару галицького українського театру і переробив її для вистав на Україні російській. Відтоді розписування драматичних конкурсів увійшло в практику, але пізніше ці конкурси вже рідко вносили оживлення в драматичну продукцію. Але вже і перший конкурс скінчився не зовсім благополучно, бо скоро після початку вистав українського театру його схотіли взяти до своїх рук галицькі москвофіли «об'єдинителі», і в значній мірі мали в своєму замірові успіх, що на театрові взагалі відбилось дуже не корисно, а на розвоєві репертуару зосібна. Через десять років після цього конкурсу, коли в 1875 році Кропивницький приїхав до Галичини на гастролі, то репертуар зробив на нього таке сумне враження, що в своїх спогадах він каже: «Тодішній галицький репертуар був дуже не цікавий, і мені в йому не було чого робити. Найвидатніша пьеса була Підгоряне. Потім: Румпельмаєр, Гнат Приблуда, Карпацькі горці, Фальшієри банкноти, Дзвони з Корневіля». Драматургія в Галичині мало могла зискати з літературних сил, бо галицькі літератори здебільшого не мали хисту опанувати сами секретом сценічності, а також не мали свого Старицького, який-би їхні пьеси пристосував до сцени, і тому театральний репертуар збогачувався тим, що актьори писали, або власне переробляли з польської мови пьеси для своїх бенефісів. Появлення таких історичних пьес, як «Гальшка Острозька» Ґоговського, «Павло Полуботок» Осипа Барвінського та «Ярополк» Корнила Устияновича вже були видатними явищами на тлі галицько-української драматургії, а постановка «Ярополка» на сцені в 1880 році в Коломиї була цілою подією для українського театру. І пізніше на полі драматургії український галицький театр не досягнув великих здобутків, і кращі українські пьеси, написані для театру в Галичині, це пьеси Франка, як «Украдене щастя» та «Учитель» і комедії Цеглинського.

Актьори виконавці головні, як вже згадувалося, спочатку були перейшли з українсько-польської трупи з України російської, бо там після 1863 року польський театр зазнав тяжких утисків. На чолі першого складу трупи стояли директор Омелян Бачинський, актор досвідчений, але рутинований, провінційальний, не великої артистичної культури, і його дружина, артистка, що правда, дуже

талановита. Коли вона ще раніше, не будучи ще у подружжі з Бачинським, виступала у Києві, як Емілія Лютомоська, то мала дуже великий успіх. Студентська молодь була в захваті від неї. Історик Ролле оповідає, що коли він одного разу не дуже прихильно висловився про талант Лютомоської (пізніше Бачинської), то один з товаришів, обурений цим покликав його до поєдинку, і тільки інші присутні при тому товариші через силу ту свару розвели. Обоє Бачинські перейшли до галицько-українського театру з польсько-української сцени. Звідтам же прийшла і друга артистка Контецька. Крім них до першого складу трупи вступили Лукасевичівна, Ніжанківський, Бучацький, Сероїчковський, Коблянський, із яких найбільше здібним був Ніжанківський, що вже визначився на першій виставі. Дуже поважною силою, як виконавець на перших кроках в трупі, був Павлин Свенціцький; він виступав на українській сцені під псевдонімом Данило Лозовський. Хоч йому доводилося виконувати весь час «найневластивіші собі» ролі, але і в них він здобував дуже прихильну оцінку критики. По характеру своєї вдачі і темпераменту Свенціцький більше надавався до ролів молодих і героїчних, але директор Бачинський, оставляючи ці ролі для себе, спонукав Свенціцького виступати в ролях характеристично-комічних. Так Свенціцькому довелося виконувати ролі «Возного» в Наталці-Полтавці, «Чупруна» в Москалю-Чарівнику, п'яниці «Дратвенка» в Майстрі і челяднику, «Пятаковського» в Щирій любові. Але і в цих ролях Свенціцький так визначався, що викликав заздрість і незадоволення у директора Бачинського, що прискорило відхід Свенціцького від українського театру, викликаний головне, здається, тим що театром на який час опанували москвофільські «обєдинительні» тенденції. В кожному разі перша трупа продержалася в своєму складі недовго, і вже в 1868 році Бачинський, що і раніше кілька разів кидав театр Руської Бєсєди, облишив його зовсім і заснував власну трупу з якою подався на другий бік Збруча до Кам'янця на Поділля. Але вже на весну того-ж року з трупи Бачинського виділився Антін Моленцький і заснував власну трупу; весною слідуючого 1869 року він вернувся до Галичини, де з допомогою Юліяна Лаврівського дістав від сойму субвенцію і на власну руку став провадити театр тільки в «обєдинительному» москвофільському напрямі. Трохи згодом вернувся до Галичини і Бачинський зі своєю трупою, яку провадив в духові більше полонофільському. Але сили артистичні між двома трупами було розбито, і театр не розвивався, а нидів та підупадав. Через те в 1871 році ці дві трупи злучилися

в одну — український театр від того виграв, але ця злука тривала не довго. В слідуєчому 1872 році трупи знову розділилися, але справи матеріяльні в трупі Моленцого пішли так зле, що в кінці 1873 року його трупа розпалася; тоді з початком 1874 року товариство «Руська Бесіда» викупила із застави майно трупи Моленцого і доручила управу театру пані Теофілі Романович. Трупа Бачинського існувала з гріхом пополам довший час, в 1880 році Бачинський знову був директором театру «Руської Бесіди», але вже не довго, а в 1881 році Бачинський вже на завжди облишив театр Руської Бесіди.

В другій половині семидесятих років на чолі трупи вже стояла одна із видатніших сил, які появив український театр в Галичині, артистка Теофіля Романович (1842—1924). В цьому театрі під проводом Романович мав гостинні виступи літом 1875 року Кропивницький. Він оповідає, як головні актьори трупи того часу, Камінська, обоє Бачинських, Наторський та Гордовський, все бувші польські актьори, грали майже по польськи. «За лаштунками панувала польська мова; артисткам ролі переписували латинськими літерами, бо вони тоді гражданки ще не вміли. У перероблених творах з польського Наторський віз свої ролі цілком по польському». Взагалі Кропивницький не міг помиритися з веденням справи в галицьких обставах і швидко вернувся на Україну. Те саме було і з иншими українськими актьорами, що з України російської пробували переїздити до Галичини. Між ними і галицькими актьорами установлювалося взаємне нерозуміння, і актьори спішили вернутися на Україну. Так було після Кропивницького з Касиненком, пізніше, уже в двадцятому століттю з Садовським і Заньковецькою, ще пізніше з Вільшанським. Один Лазарь Шевченко, пізніше актьор державного українського театру, зробив собі артистичне ім'я власне в Галичині, і його праця там була корисною і для нього, і для галицького театру. Навпаки актьори з Галичини досить часто переїздили на Україну російську і zostавалися в тамошньому театрі, але це були здебільшого посередні сили, які на українській сцені дуже не визначалися. Такі актьори як Фіцнерівна, пізніше Захарчук, Костів, Стадник, помітними між українськими виконавцями не були. Більше поводження мав, вже пізніше, як артист державного театру, Северин Паньківський, мала визначний успіх в театрі Садовського Стаднікова і особливо Лесь Курбас, але то вже в самих остатніх часах. В початку дев'ястотих років ціла галицька трупа їздила на гостинні виступи по російській Волині та Поділля, але далі Житомира і Кам'янця в більших містах виступити не відважилася.

Коли в 1875 році галицька українська трупа справила на Кропивницького не добре враження, то це, здається, треба віднести на рахунок того, що Кропивницький зріс в інших обставинах, мав виплеканими інші смаки і був одушевлений новими реформаційними течіями в театрі. Зрозуміло, що до настроїв Кропивницького трупа під орудою Теофілі Романович далеко не відповідала, але в галицьких обставинах діяльність цієї директорки треба цінити інакше, і певне не буде перебільшенням визнати, що власне під її орудою український театр окріп настільки, що від тоді він уже міг пережити всякі злигодні і дожити до нинішнього часу. Взагалі діяльність Теофілі Романович іноді знаходила собі досить гостру оцінку, наприклад, в спогадах А. Чайківського, але це було, здається, наслідком часових вражень, бо як раз автор цих спогадів виступав активно в театральній справі у 1880 році, коли у Романович вийшли непорозуміння з «Руською Бесідою», іменем якої А. Чайківській власне і виступав, одже був в цілій справі стороною. Про спосіб ведення театральної справи панею Романович, Б. Лепкий каже: «Покійна Теофілія, хоч жінка, тримала театр сильною рукою. І грала, і співала, і танцювала (навіть дуже гарно) й адміністрацію вела, і при касі сиділа, і про репертуар дбала; не знаю, як вона з тим усім давала собі раду. Мусіла бути жінкою великої енергії». Стежучи за процесом розвою українського театру в Галичині, треба признати, що вже за той час, в другій половині семидесятих років склад трупи далеко покращав, вже хоч-би тому, що в складі трупи появилася такий визначний актор, як Іван Гриневецький. Крім Гриневецького в трупі були талановитий актор Лясковський, двоє Біберовичів, Людкевич, Стефурак, що був, здається, видатнішим в Галичині актором на комічні ролі, потім здібний актор спочатку на молоді, а пізніше на характерні ролі Андрій Стечинський (1849—1896), по сцені Мужик, Янович (Курбас-батько), Коралевич — по сцені Душинський, Тит Гембицький, Кічман і багато других. Найвидатнішою акторською силою галицького українського театру семидесятих — вісімдесятих років був все таки Іван Гриневецький (1850—1889). Він ще в 1869 році хотів вступити до української трупи Моленцького за суфлера. В той час Гриневецький служив суфлером в польській провінційальній трупі Возняковського, починаючи свою артистичну кар'єру, як і пів століття перед тим знаменитий Соленик, з суфлерської будки. Але Моленцький Гриневецького до трупи не прийняв, і Гриневецький перейшов на українську сцену із польської трупи Возняковського тільки в 1875 році, коли вже трупа була

під орудою Теофілі Романович. Гриневецький мав не тільки видатний талан актора виконавця особливо на так звані характерні ролі, але і справжній темперамент і разом з цим щирі сумлінність в праці. Він їздив на Україну студіювати у Кропивницького виконання побутово-характерних ролей і получував науку побутово-народного театрального мистецтва з західною театальною культурою. Але видатний талан Гриневецького підупадав в убогій обстанові і задушній атмосфері галицької трупи. А. Чайківський оповідає, як він з доручення театального віділу мав зліквідувати дирекцію Теофілі Романович, і які це робило йому труднощі, і потратив він на це більше пів року часу. Тим часом Гриневецького було змушено покинути українську трупу, він мусів поневірятися по польських трупах і вернувся на українську сцену вже майже зруйнований в своїй артистичній творчості. Після Гриневецького найбільшою артистичною силою в галицько-українському театрі був певне Володислав Плошовський (1853—1892) великого темпераменту трагик на сцені, що трагічну долю мав і в життю. Його найкращими ролями були ролі Франца Мора в Розбійниках і Гаспара в Дзвонах з Корневіля. Загораючися дійсним огнем на сцені, запалюючи своїми поривами глядачів, Плошовський сам передчасно перегорів. Своє діло зробили сухоти та акторські злидні, і цей талановитий трагик в розцвіті свого талану передчасно згинув безпосереднє після того, як одного разу скінчив свою роль в Розбійниках.

Із жінок артисток на галицько-українському театрі також визначилось кілька видатніших сил. Вже згадувано з самого початку про Емілію Бачинську, що на перших порах театру була окрасою сцени. Після неї під дирекцією Теофілі Романович, Бачинську заступала Марія Романович, молодша сестра Теофілі «ютра як молода панночка віддавала з особливою вірністю сільські наївні дівчата в народніх штуках, відтак в сальонових штуках любовниці-героїні, але і в оперетах і операх виступала она з великим успіхом і сукцесом, тож і не диво, що публіка приймала її з великим одушевленням, яко примадону театру». Так згадує про цю артистку М. Коралевич, чоловік Теофілі Романович, що сам виступав на сцені під іменем Душинського. Про саму Теофілію Романович він згадує, що вона «відзначувалась особливо в ролях комичних так в народніх як і в сальонових штуках, поважних матрон або сальонових дам. З особливою вірністю і прецизією віддавала она типи народні наших селянок і була незрівняна в характеристичних ролях». Знову Б. Лепкий свідчить, що «кращої молодиці, як покійна Тео-

філія, і кращої української дівчини, як її сестра Марійка, я на нашій сцені не бачив. Може тому, що сам я був кращий, ніж нині, а може, дійсно, були це такі знамениті артистки — не знаю. На всякий спосіб робили вони велике вражіння, і взагалі театр Романовички будив любов до рідної мови, літератури, до рідного мистецтва... Двома поворотами бачив я театр Романовички в Бережанах, і це вражіння осталося мені до нині». Марія Романович на сцені працювала не довгий час, але на ролях молодих героїнь скоро визначилася Іванна Віберович молоденька артистка під сценічно-артистичним іменем Ляновська, яка одушевляла публіку своєю грою».

Обстановка галицько-українського театру завжди була дуже не багатою, навіть убогою і служити на галицькій сцені це значило приносити себе в жертву ідеї і мистецтву. Починалося діло українського театру у Львові на доброхотні складки, яких за 1863 рік було зібрано 1345 гульденів 61 крейцер. Субвенцію від сейму український театр почав отримувати тільки з 1870 року в розмірі трьох тисяч гульденів річно, і тільки через двадцять років було ту субвенцію збільшено до восьми тисяч річно. Суми до ємішного все малі, і, розуміється, театр бився в тисках злиденного убожества. Кропивницький подивлявся, з якою самопожертвою галицька академічна молодь віддавалася на службу рідному театрові: «доволі сказати те, що межі тамтешніми артистами, зустрів я скількохсь академиків, які ради діла ладні були навіть сами поміст на кону замітати... Гродський, Королевич, Витушинський... Але убожество обстанови вразило навіть Кропивницького, який і на Україні не звик ні до пишности, ні до недостатків. «Костюми убогі, декорації неподібні, оркестр із шістьох музик, хор з чотирьох дівчат і п'ятих хлопців... В Тарнополі і в Чернівцях були путящі театральні зали; що ж до таких міст як Кицмань, Дорогобуж, Снятин, Заліщики і інші, то там робились вистави в станах... Перегородять половину стані, начеплять декорації, посиляють пісочком... З одного боку за загородкою коні иржуть, а з другого артисти співають... Либонь у Снятині і оркестра не було, і в антрактах якийсь місцевий аматор грав на скрипці, здебільшого все вальси, а я пригравав йому на фісгармонії... Дуже шкодили ділові ворожі відносини поляків. Як тільки де зіздились трупи українська й польська, то конкуренція мало не до бійки доходила». Після Кропивницького матеріальна сторона справи мало покращала. Коли в 1880 році в Коломії Гриневецкий виставив «Ярополка» Корнила Устияновича і потратився на поста-

нову, то це зовсім зруйнувало кошти театру. Правда, постанови дуже удалася і справила пишне вражіння, але театр довго не міг потім залагодити економічного боку своїх справ. Розуміється, коли серед таких обставин український театр в Галичині не згинув зовсім, то це тільки тому, що від самого заснування його галицьке українське суспільство дивилося на театр не як на просту втіху і розвагу, а як на серйозну і велику культурно-національну справу. Світло на те, як суспільство особливо на провінції ставилося до українського театру, з яким ентузіазмом його підтримувало, кидають спогади О. Барвінського, тоді ще учня тернопільської гімназії, з нагоди приїзду галицько-українського театру в 1865 році до Тернополя. «Хоч передо мною, — пише О. Барвінський — був іспит зрілості, ходив я і мої товариші на всі вистави і з кожного драматичного твору робив собі записки до змісту, укладу і драматичного виконання... Театральні вистави викликали велике одушевлення на цілім Поділлі, театральна садя... була все битком заповнена, а се ще більше розбуджувало нашу народню свідомість і народолюбивість. Руский народний театр з сго драматичними виставами в 1865 р. в Тернополі був для нас другою рідною школою укр. руского письменства і народописи. В «Наталці-Полтавці» Котляревського, в «Щирій Любови» і драматизованій «Марусі» Квітки, в «Гаркуші» Стороженка і інших творах виступала перед нашими очима живописна Україна з цілим єї народним побитом, мовою, звичаями і одягами, а у «Верховинцях» Корженевського, перероблених на наш лад, буйна Гуцульщина, зовсім тоді не відома нам, Подолякам... Знаменитою артисткою і справдешньою душею театральної дружини була пані Бачинська... визначним драматичним талантом вєлавився слухач університету Сєроїчковський, котрий по мистецьки грав ролю Антося Рєвізорчука у Верховинцях, в комічних ролях незрівняний був Юрчакевич, а опісля особливо в жидівських ролях Дєнис Гарасимович... В театрі являлося численно не тільки духовенство руске, вельми нечисленна тоді ще євєцька інтелігенція і гімназияльна молодіж, але й міщанство тернопільське і селянство. Поділлі пробудилося з довгого просоння до нового життя» Тому мусить бути зрозуміло, що галицька громада на доброхотні жертви український театр в Галичині заснувала і громадськими силами підтримувала більше як пів століття.

Такеж відношення до українського театру, як до першорядної культурно-національної справи і разом з тим як до найяскравішої демонстрації своєї національності, мови і культури устанувилось

в українському громадянстві і на Україні російській; особливо працю громадського характеру і українського напрямку шляхом театру почали проводити українські громадяне з шостидесятих років, коли взагал мистецтвом опанував громадський напрям. Виявилося це відношення до українського театру в частому урядженні аматорських вистав. Коли взагалі в девятнадцятому столітті значіння школи театрального мистецтва падало, і актори удосконалювалися в своєму мистецтві тільки власною працею, а зрозуміло, що працювали над собою тільки найвидатніші сили, то на сцені звело гніздо певне ділетанство і аматорство. Пересічно актори над собою працювали мало; таке відношення до своєї праці, як у Щепкина, Соленика, Кропивницького було винятком; більшість же акторів покладалось на свій хист і артистичне «нутро», то очевидно такі актори не багато відрізнялися від аматорів, особливо коли сі остатні також мали до сцени хист і «нутро». Тому різниця між акторськими професіональними виставами і аматорськими по trochu стиралася, навіть аматорські вистави иноді уважністю постанови і урочистим відношенням до справи корисно відрізнялися від буденних професіональних вистав. Аматорів, особливо здібніших, кликали часто до участі в виставах професіональних труп. В шостидесятих роках аматорські товариства були і працювали по всій Україні. У Полтаві, як згадує Драгоманов ще за своїх часів науки в полтавській гімназії, ще в пятидесятих роках, аматорські вистави були звичайною річчю; не рідко виставлялося українські пьеси, а вистава Наталки Полтавки з огляду на місцевий полтавський патріотизм обивателів, була мало не офіційно обовязковою. Зрештою перші відомості про аматорські вистави у Полтаві сягають аж до 1813 року в записках Катерини Налетової, що сама була примадоною на тих виставах, а також разом з нею брав участь в цих виставах і Котляревський. Тоді ще він не написав був своїх пьес, і аматори виставляли пьеси мовою московською. Вони виставляли «Немецькіє провінціали» Коцебу, «Новой Стерн» Шаховського, «Урок дочкам» Крилова і инше. Навіть про постанову «Козака-Стихотворца» Налетова не згадує. Відомо, що Котляревський особливо добре грав в п'єсах «Сбітєнщик» Княжніна і в пьесі «Кутерьма ілі Без обеду домой не еду». Коли-ж Котляревський пять років пізніше написав свою Наталку-Полтавку, то вона очевидно зразу в Полтаві стала улюбленою пьесою. Можна думати, що аматорські вистави у Полтаві не припинялись весь час до пятидесятих років і пізніше, а в шостидесятих роках там визначалися два гуртки аматорів;

до одного належали Абаза з жоною, Пальм з жоною, К. Башкирцев (батько знаменитої Марусі Башкирцевої), князь і княгиня Долгорукови, Дмитро Старицький, панночки Дейтрих, молодий Милорадович і інші. Це були шляхетні «малоросійські дворяне», що мали в ліпшому разі провінційальний *sui generis* «малоросійський» патріотизм, виставляли підряд московські і українські вистави; в другому гурті визначались О. Цис та співачка і здібна аматорка Жаркова, яка пізніше прийняла діяльну участь в українському театрі, як перша співробітниця Кропивницького, ще в трупі Ашкарєнка у Кременчуці. В Блисаветі в шостидесятих роках на чолі аматорських вистав стояв відомий аматор, заможний поміщик Тарнавський. Тут хоч вистави були не виключно українські, але український напрям панував. Чималу брав участь в цих виставах, ще як аматор, Кропивницький, що пізніше тут знайшов товаришів аматорів українського театру в родині Тобілевичів, тій знаменитій родині, що дала пізніше українському театрові чотирьох першорядних акторів виконавців, — три брати і одна сестра, — і визначного драматурга. Великий успіх мали аматорські українські вистави в Чернігові, Херсоні, та інших містах, навіть в Петербурзі. Академик Никитенко в своєму дневнику відзначає під датою 16 лютого 1864 року видатну виставу петербурзьких українців, на якій в один вечір було представлено дві пьєси Квітки: «Щира любовь» і «Сватання на Гончарівці»; особливо сподобалось Никитенкові виконання першої пьєси, де, як він каже, «особливо відзначилася пані Гудима-Левкович. Вона прекрасно відтворила українську закохану дівчину. Все у неї: маніри, вимова, гра її милого, розумного і одухотвореного обличчя — все було чисто народнє. І при всьому тому в її виконанню не бракувало художнього оброблення. Друга панночка Квітченко теж дуже не зле виконала роль її подруги. Шкода тільки що пьєса «Щира любовь» слабенька: в ній багато недоладностей і пересаджена сентиментальність як взагалі у Основяненка». З рядків досить зрештою сухого і офіційального дневника Никитенка наче віс якимсь душевним теплом, коли автор оповідає про українські аматорські вистави.

У Чернігові в часі від 1861 до 1866 року ставили вистави Опанас Маркович, Ілля Дорошенко і Дмитро Старицький. Вони 12 лютого 1862 року виставили Наталку-Полтавку, і це була, здається, перша вистава, афішу якої було надруковано в українській мові. В тій афіші гурток аматорів, що уряджував виставу назвав себе «Товариством кохаючим рідну мову». Через три дні цю виставу було

повторено. Тут Наталка-Полтавка йшла з музикою Марковича, написаною ще в 1857 році, а в той самий час у Києві теж аматорськими силами також двічі поставили Наталку-Полтавку із старою музикою Єдлічки. Режисером чернігівської вистави був Ілля Дорошенко, а музичною частиною завідував Маркович. Тут-же у Чернігові в 1866 році вперше було виставлено і п'єсу Кирила Тополи «Чари», до якої Маркович написав музику. Головні партії в чернігівських виставах співала Мел. Загорська (уроджена Ходот) з дуже великим успіхом. «Маркович як і Дмитро Старицький з великою шанобою і увагою ставили спектаклі і вже було доти не призначати спектакля, доки на репетиціях не запевнялися, що в спектаклі ніхто ні разу не сфальшить ні словом, ні голосом, ні рухом». Відомий знавець сценічного мистецтва тих часів О. Тицинський (1835—1896) каже про ці чернігівські вистави так: «Багацько бачив я спектаклів, бачив і трупу Кропивницького, але не бачив нічого подібного до тих спектаклів, які споружав Опанас Маркович. Тай сили-ж були добірні... Бував я на тих репетиціях і бачив як Опанас лютував за найменчу фальш; бачив і те, як щиро плакав він, коли Загорська співала на сцені—Видно шляхи полтавськії». Пані Загорська справді мала могутній народнього складу сопрано і виконувала народні пісні з темпераментом і в народньому характері. Репертуар народніх пісень у неї був дуже великий. Значно пізніше Загорська наспівувала народні українські пісні Лисенкові, і один із випусків народніх пісень Лисенка, здається, другий, майже весь уложено із пісень, наспіваних Загорською. В тому-ж часі Панаас Маркович працював як режисер аматорських гімназіяльних українських вистав у Новгородку-Сіверському, де він був акцизним чиновником. Там в цей час директором гімназії був Павло Науменко (батько пізнішого редактора Київської Старини), а учителем в гімназії Семен Метлинський (брат Амвросія). Вони сприяли українським виставам у гімназії, а із учнів під орудою Марковича визначалися здібним виконанням Ніс (брат українського письменника Ст. Носа), Залозний і Іван Дорошенко. Дмитро Старицький, що разом з Марковичом ставив аматорські вистави у Чернігові, був відомим у шотидесятих роках режисером і драматургом. Крім Чернигова він ставив вистави також і у Полтаві і в Полтаві ж надрукував у 1865 році свою п'єсу, власне лібрето до опери «Послідній кошевий запорозький». Його не треба змішувати зі знаменитим в історії українського театру режисером і драматургом Михайлом Старицьким, діяльність якого фактично почалася в слідуючому десятилітті.

Найвидатнішим все ж таки гуртком українських аматорів в шостидесятих роках уже був гурт київських громадян; тут зібралися визначні українські діячі з іменами, пізніше відомими на Україні на полі науки, літератури, мистецтва і громадської праці. Вони надавали також багато громадського значіння українським виставам, а де-хто з них, як О. Русов, Матвіїв, О. Левицький мали справжній хист до сцени, так що як би не покликання до науки, то український театр міг-би знайти в них першорядних і талановитих акторів. Зпочатку головою і душею українських вистав у Києві був чоловік, відомий як геніяльний організатор наукових і громадських справ, що мав незвичайний талант характерного актора. Це був знаменитий пізніше український етнограф Павло Чубинський. Він сам майстерно виконував ролю Виборного в Наталці-Полтавці і зумів своїм організаційним хистом об'єднати коло вистав громадян і віднайти між ними визначні артистичні сили. На жаль Чубинського в кінці 1862 року було арештовано і заслано до Архангельську, але за кілька років він вернувся назад. Тоді на ролях трагічних мала незвичайний успіх пані Л. Драгоманова, уроджена Кучинська, на старих ролях виступала пані В. Антонович, кузина Чубинського, добрим контральто співала пані Х. Вовк, уроджена Васневська, племінниця В. Антоновича; зі студентської молодіжці визначався добрим голосом і особливо артистичним хистом Русов, добре співав Науменко, не тільки аранжував музику, але виступав і як актор-виконавець Лисенко; до того-ж часу відносяться перші серйозні спроби драматургії Михайла Старицького. Пізніше в семидесятих роках визначалися, як талановита артистка і співачка, пані О. Лисенко, уроджена О'Коннор, як музикальна співачка пані С. Старицька, сестра Лисенка, як талановитий жвавий комик Матвіїв, добрий співак О. Левицький, ще пізніше тенором співав Д. Багалій, за етнографічною докладністю вистав пильнував, як реквізітор Ф. Вовк. Все імена добре відомі в українській громаді і заслужені в українській науці і історії громадського українського руху. Енергійна участь цих людей в аматорських українських виставах найкраще свідчить, яке значіння українському театрові надавали українські діячі в шостидесятих-семидесятих роках. Із цих діячів сполучили свою будущу діяльність з українським театром Михайло Старицький і Микола Лисенко. В семидесятих роках вони власне були головними силами аматорського гуртка, Старицький як драматург і режисер, Лисенко як композитор. Власне тоді вже намітився незвичайний талант Старицького, як режисера, і досі ще не оцінений по заслугам.

Старицький добре відомий в історії українського театру як драматург, і відомий як директор театру, котрий свої власні, не малі достатки пізніше безкорисно вложив в український театр і поставив його на широку скалю; крім того Старицький прекрасний декламатор з естради і незрівняний майстер читання в голос, але він був важким і позуючим актором виконавцем. Тому сам грати на сцені Старицький уникав, бо всі його здібності декламаційні і зовнішні картинні шкодили йому, як актору виконавцеві. Але завдяки цим здібностям він був в своєму стилі першим і незрівняним режисером української сцени протягом цілого дев'ятнадцятого віку. Старицький не був учителем акторів, як Кропивницький, він не образував талані виконавців, але він їх використовував як ні один режисер. Ні один режисер не був в такій мірі художником-малюком і скульптором-декоратором на сцені, як Старицький. Ніхто не умів для груп і масових сцен із виконавців видобути стільки мальовничості, привабливості для ока, і мелодійності в читанні ролів, як Старицький. Ця здібність Старицького як режисера відбилася і на діяльності Старицького, як драматурга. Ніколи історики літератури не будуть цінити пьєс Старицького так високо, як їх цінять діячі театру, актори і режисери. Ні пьєси Кропивницького, ні пьєси Тобілевича ніколи не давали такого вдячного матеріалу для режисера і виконавців як пьєси Старицького. Подібно до того, як вірші Старицького перевищували всіх сучасних йому українських поетів своєю мелодійністю і музикальністю, і найкращу інтерпретацію їх давав сам автор, що коли їх декламував, то це була справжня сімфонія, так і пьєси Старицького перевищували пьєси всіх сучасних йому драматургів своєю сценичністю і театральністю, і так само найкращим незрівняним їх режисером, що умів малювати живими людьми при світлі рампи сценичні картини, був знову таки сам автор. Безліч пьєс сучасних Старицькому драматургів — Мирного, Александро́ва, Глібова, Івана Левицького, Олени Пчілки, Шабельської, і старих, як Кухаренка, могли бути виставленими на кону тільки після того, як Старицький їх переробив, власне пристосував до сцени. Всі ці здібності Старицького, які він так розгорнув пізніше, вже в повній силі проявилися у Києві в праці аматорського театру в семидесятих роках.

Старицький як письменник і режисер не був надмірним реалістом і в кожному разі не жертвував реалізмові зовнішню красою. Старицький все життя любив мелодраму, любив красивий монолог, любив масові хоріві сцени. Тому в українській драматургії ніхто

так, як Старицький, не умів уложити лібрето для опери чи оперети, і тому іменно співробітництво Старицького з Лисенком дало такі багаті овочі для українського театру. Хист цих майстрів, Старицького як драматурга і режисера з одного боку і Лисенка, як композитора з другого, зразу в семидесятих роках в київських аматорських виставах дали блискучі наслідки. Старицький почав укладати пьеси з співами, а Лисенко аранжував до них музику і, навпаки, Лисенко писав музикальні пьеси, а Старицький робив до них лібрето. Спочатку домінував в цьому співробітництві неперечно Старицький, йому належала ініціатива, а Лисенко розвивався як композитор повільніше. Співробітництво Старицького і Лисенка почалося ще раніше, ще учнями середньої школи вони пробували укладати оперу «Гаркуша», ще в шостидесятих роках Старицький працював над мелодрамою «Панське болото», значно пізніше викінченою і надрукованою під назвою «Не судилось» і виставленою під назвою «Не так склалось як жадалось» і вже музику до тої мелодрами аранжував Лисенко; але їх юнацькі мрії спільної творчості прийняли реальну форму в семидесятих роках в аматорському гурті у Києві.

З 1872 року гурт київських аматорів зі Старицьким та Лисенком мав свій осідок в гостинній родині Ліндфорсів, в якій найбільшими ентузіястами українського театру були панни сестри Марія Ліндфорс і Нонна Ліндфорс, пізніше пані С. Русова. В тому ж році Старицький переробив для сцени водевіль Глібова «До мирового» під заголовком «Як ковбаса та чарка, то й минеться сварка». Можливо також, що обидва українські автори незалежно один від другого переробили свої пьеси з водевілю Шаховського «Сусіди». Після цього водевілю Старицький взявся за роботу над «поважнішою річчю, якою мала бути комедія зі співом в двох діях «Різдвяна ніч». Лисенко опрацював музику до цієї комедії, яка мала незвичайний успіх і спонукала композитора пізніше переробити цю комедію на більшу оперу. Але як опера вона вже не мала такого успіху як спочатку, коли виставлялася як комедія зі співом. З незвичайним ентузіазмом взялися київські громадяне до вистави Різдвяної ночі, і ця вистава в 1874 році була для українського театру справді історичним моментом. Старицька-Черняхівська каже, що «ця вистава — була рукавичка лицарська, що кидали молоді українці старому світові». Вражіння від вистави Різдвяної ночі було колосальне. У багатьох українських діячів і особливо діячок ця вистава осталася в пам'яті, як чарівний сон весни. Цій виставі не раз присвячує свої спогади Олена Пчілка, ця вистава один з кращих спогадів С. Русової, Л. Старицької-Чер-

няхівської, учасників вистави О. Русова, О. Левицького, Матвіїва, Л. Кобилянського. Олена Пчілка згадує цю виставу, як перше яскраве вражіння свого свідомого віку: «Ця вистава була якимсь національним торжеством. Привітано пьєсу глядачами з ентузіазмом — і пьєса того заслуговувала. Крім зовсім нових музичних номерів, що чарували нас красою мелодії, крім сценічно ти і різнобарвности текстового змісту, — сцен комічних, що чергувалися з поважними, із яких найбільше вражіння справила картина у запорожця Пацюка, котрого Старицький обернув у ідейного патріота, — крім всего цього, незвичайно гарним було і саме виконання цієї «музикальної комедії». Мені не раз доводилося бачити потім Різдвяну ніч уже як оперу у виконанні оперової трупи у Харькові в вісімдесятих роках і у Києві двадцять років пізніше, але я не бачила у оперовому виконанні і тіни того, що дали нам аматори, які вперше виконували «Різдвяну ніч» у київському театрі як «музикальну комедію». Наші виконавці були чудові, — починаючи від чарівної красуні, якою повинна була бути на думку Гоголя Оксана, і якою дійсно була Олена Олександрівна Лисенко, що виконувала цю роль. Оксана вабила своїм чарівним голосом і чарівною, — відповідно до ролі, то граційно-кокетливою, то ніжно сумною манірою. Такої Оксани більше не бачила!.. Вакула — Русов співав з великим натхненням і рідкою характерністю. Солоха (Липська) і особливо дяк (Матвій) були незрівняно типовими без найменшого надужиття. Навіть другорядні дієві особи, «найкращий парубок» Грицько (Орест Левицький), дівчата, — так багато внесли вони тої етнографічної вартости, тону, одіння, того запалу, змісту, що стільки додали краси до пьєси-комедії... Я уявляю собі, який слід лишили в душі виконавців і людей, що близько стояли до діла першої вистави «Різдвяної ночі», що примушували салю оперового театру, переповнену глядачами греміти в д оплесків! Так, оплески були ентузіастичні, бо пьєса була прекрасна, чудово виконана і будила наші найліпші мрії і надії!... Старицька-Черняхівська додає, що «три рази підряд виставляли в опернім театрі «Різдвяну ніч» і театр був не то що повнісінький, а ще задовго до вистави не можна було вже купити жадного білета». Звичайно, успіх постанови Різдвяної ночі зв'язують з музикою Лисенка. Здається, це не справедливо. Сама по собі музика Різдвяної ночі ні тепер, ні на ті часи, коли процвітала комічна опера, не уявляла із себе нічого надзвичайного. Коли Лисенко розвинув музикальну частину в повну оперу, то вона вже не мала такого успіху. Очевидно, успіх перших київських

постановок полягав з одного боку в режисурі Старицького, який умів використати одушевлення виконавців, так і в тому змістові пьєси, тих нових не звичайних в попередньому українському репертуарі постатях, як патріота запорожця, «остатнього орла» зруйнованої січі. При всій своїй любові до музикальності, до мелодрами, Старицький все ж рішучо в цій музикальній комедії переходив до історичної правди, до побутових характерів і етнографічно вірних народніх сцен. В цьому інстинктивно відчувалися зародки нового українського театру, передчуття близького перелому.

В слідуючому, 1875 році знову появився плід спільної праці Старицького і Лисенка. Старицький переробив для сцени і знову таки в побутових рисах пьєсу Кухаренка «Чорноморці», а Лисенко скомпонував до неї увертюру і всю музику. Чорноморців так само з великим успіхом було виставлено в биржовій залі. Більш менш рівночасно з Чорноморцями у Києві, Кропивницький у Харькові виставив свою першу мелодраму, написану в побутових тонах «Дай серцеві волю, — заведе у неволю». І в мелодрамі Кропивницького, і в обох постановках Старицького ще дуже багато полягало в музиці, співах, хорах і танцях, але побутові мотиви більше і більше входили на сцену, ніби в театрі чулися нові слова, вони одушевлювали виконавців, вони приваблювали до театру глядачів.

В той час московсько-українські трупи все більше сходили на московські, все рідше виставляли українські пьєси. В трупах меншало число українських артистів. Опускався і інтерес суспільства до театру. Карпенко-Карий і Садовський згадують, що московські трупи грали українські пьєси «коли треба було підняти касу, завабити до театру більше української публіки». А тим часом аматорські вистави Старицького і постановка Кропивницького публіку вабили, глядачі їми ентузіазмувалися. Очевидно, новий період українського театру назрівав і в діяльності безпосередніх діячів театру, і в широкій opinіi суспільства. Тим часом цей перелом тільки намічався, і підходили до нього обережно, не пориваючи з співочими традиціями всього попереднього українського репертуару. Обидві постановки Старицького було витримано ще в формах звиклої комичної опери.

Комична і романтична опера не входила з репертуару українського свіцького театру протягом всього часу його існування. Вона навіть випередила свіцьку драму, як це вже згадувалося, в творчості великих українських композиторів вісімнадцятого віку Березовського і Бортнянського. Що правда, в девятнадцятому столітті

в українській музиці не появилoся геніальних композиторів, щоб могли їм дорівнювати силою талану, але весь час появлялися скромні композитори, що переробляли для української сцени чужоземні опери, або укладали свої оригінальні. Власне, всі пьєси українського репертуару потребували бодай скромної, але все ж композиторської праці, чи то були мелодрами, чи водевілі, чи музикальні комедії. Наталка-Полтавка дуже довго називалася українською оперою. В двадцятих роках у Києві в трупі Ленкавського йшла опера двічі перероблена із німецької опери *Donauweibchen*. В перерібці називалася вона «Українка, або волшебний замок, наповнений духами». Виставлялася, як згадувалося, романтична опера Кавоса «Дніпровская русалка» з різними варіантами підзаголовків. Ця опера була дуже популярною ще в часи Пушкіна по всій Росії. Окремі арії із цієї опери панночки по селах в поміщицьких сім'ях виспівували під гітару. В Євгенії Онегині Пушкін описує, як побутове явище, що панночка, чаруючи гостя, співає з гітарою арію з цієї опери «Пріді в чертог ко мне златой». Зрештою ця опера мала в основі не більше українського характеру, як і пізніша опера Верстовського теж ніби на український сюжет «Аскольдова могила». Але на Україні при тодішньому вільному відношенню до авторської праці до «Дніпровської русалки», здається, справді вставляли українські номери. В тридцятих роках Квітка велику музикальну частину додав до Сватання на Гончарівці, і не менше місяця музиці було уділено в інших пьєсах як «Любка», або в пьєсі «Чари» Кирила Тополі. Всі водевілі сорокових років потребували композиторської праці. В п'ятидесятих роках виставлялося на сцені українську оперу «Українці». Невідомо, що це була за опера — виставляли її у Києві в 1856 році і, здається, в Галичині. В п'ятидесятих роках працював як український композитор В. Квятковский, директор оркестру Волинського дворянського театру. Він написав музику і до мелодрами «Маруся», переробленої із повісті Квітки. Але це все були скромні музикальні твори. Компонували їх правдоподібно дирижори театральних оркестрів, що з обов'язку мусіли підбірати музику до нових музичних пьєс, водевілів та мелодрам. Першим помітним явищем на ниві оперової української творчості був у п'ятидесятих роках композитор Петро Сокальський (1830—1887).

Дивна доля була цього композитора. Скінчив він Харківський університет по природничому відділу, був учений хемик, навіть дістав учену кваліфікацію, здобувши степінь магістра хемії, але облишив свою наукову працю, шукаючи иншого призвання. Висту-

пав в російській белетристиці, але без великого успіху і в 1857 році виїхав до Америки на посаду секретаря російського консула в Нью-Йорку. Власне, в Америці Сокальський знайшов своє музикальне покликання, там уложив перші свої українські сімфонії і в Нью-Йорку здобув видатне теоретичне знання музики і композиції. В Америці-ж він задумав і свої три українські опери: «Марія» — на сюжет Полтави Пушкіна, «Масва ніч» — на сюжет Гоголя і «Тарас Бульба» також на гоголівський сюжет. Цю останню оперу під заголовком «Осада Дубно», було видано з українським і московським текстом у Петербурзі в 1864 році. Кінчив свою діяльність Сокальський у Одесі як музикальний письменник і критик. Мас у фаховців повагу його книга про московські і українські народні пісні. Як музикальний критик, він надрукував в 1884 році докладну статтю з приводу постановки Різдвяної Ночи Лисенка, уже як опери, в Одесі.

Шістдесяті роки, крім першої поважної української опери. Сокальського, дали ще кілька замітних явищ на українській оперовій сцені. В 1863 році Семен Гулак-Артемовський виставив у Петербурзі на сцені Маріїнського Театру «Запорожця за Дунаєм». Власне Артемовський-Гулак, небіж знаменитого українського письменника, не був композитором з фаху. Він був дуже добрим співцем; і як оперовий співак визначався на Петербурзькій оперовій сцені. Шевченко в своєму дневнику не раз згадує про чудовий спів Семена. Він був першим виконавцем партії Руслана в опері Глинки, мав успіх в операх італійського репертуару і навіть із російської опери перейшов до італійської, але особливо гарно у Артемовського удавалися українські партії в Москалю Чарівнику «Чупруна», або в Наталці-Полтавці «Виборного». Мабуть бажання поширити свій український репертуар і спонукало Артемовського-Гулака переробити для української сцени одну із кращих опер світового оперового репертуару. Спинив свій вибір Артемовський-Гулак на прекрасній опері Моцарта — «Уведення із Серайлю». Текст до українського сюжету дуже влучно пристосував Костомаров; де-що переробили В. Сикевич і артистка Леонова, — знамените контральто, що виконувала головну жіночу партію. Артемовський додав до опери від себе кілька українських пісень. В такій перерібці опера мала успіх у Петербурзі на сцені Маріїнського театру головним чином завдяки виконанню Леонової та автора. На другий сезон оперу зняли у Маріїнському театрі з репертуару, бо критика вважала музику «надто компілятивною». Але ця опера стала скоро на Україні дуже популярною. Вона залишається одною з улюблених пьєс старого

репертуару і досі. Де-які мелодії часто співають українські аматори співу, не підозріваючи що вони виконують музику Моцарта. Опера Моцарта — Уведення із Серайлю на Україні ніколи не виконується, а «Запорожця за Дунаєм» добре знає кожен український театрал.

В слідуючому 1864 році в Галичині на драматичний конкурс було представлено оперу Підгоряне, яка була однодушно визнаною найкращим твором між всіми присланими до конкурсу і її було відзначено першою премією. В Підгорянах музична частина композитора Вербицького стоїть значно вище, ніж драматична. Під виглядом драматичним в Підгорянах тільки одна жива особа сатирично замальована, дає вдячний матеріял для праці актора, решта-ж все банальні оперові персонажі, але оживлені дуже дотепним мелодійним співом. Підгорян Кропивницький переробив для України російської, але на Великій Україні вони популярности не здобули, в репертуарі ж галицького українського театру вони вже півстоліття займають почесне місце. Використанням для театрального твору народніх мелодій Підгоряне для свого часу дуже знаменні і разом з Запорожцем за Дунаєм підготовляють оперну діяльність Миколи Лисенка. На жаль Михайло Вербицький (1815—1870), найздібніший із старшої генерації українських композиторів у Галичині і автор музики до гімну «Ще не вмерла Україна», унесений в могилу передчасною смертю, міг недовго працювати для українського театру. Довше працював ровесник Вербицького Іван Лаврівський, укладаючи хори і музику для театральних пьєс тодішнього народнього репертуару. Історик музики І. Левицький вважає що мелодика творів Лаврівського «проста і невибаглива, гармонізація примітивна, без рафінади, але повнозвучна і коректна». М. Грінченко вважає, що велика хорова композиція Лаврівського «Осінь» — «проста, мелодійна, написана не без теплоти й натхнення».

В семидесятих роках мав успіх в Галичині як композитор Сидір Воробкевич (1836—1903), автор музики до кількох оперет і мелодрам. Його оперета на слова Стечинського «Садагірський дяк», правда, в репертуарі не утрималася бо її було виставлено тільки кілька раз. За те оперета в двох діях «Весілля на Обжинках» з текстом також Андрія Стечинського була улюбленою в Галичині музикальною пьєсою і виставлялася, в кожному галицькім місті. Із власних пьєс Воробкевича, в яких він виступав разом як автор і композитор, на сцені мали powodження його так звані мелодрами, цеб то драми або частіше комедії із співами, як «Гнат Приблуда», «Бідна Марта», «Новий двірник» і «Молода з Босни». Також в семидесятих роках

почав свою композиторську діяльність Віктор Матюк (1852—1912). У 1876 році було виставлено мелодраму Матюка «Капраль Тимко» на текст пьєси Сидора Мидловського, а в 1878 році оперу «Нещасна Любов». В цій групі старших галицьких композиторів після Вербицького почесне місце займає Наталь Вахнянин (1844—1908), автор опери «Купало» і кількох мелодрам; музика Вахнянина до хору варягів в трагедії К. Устияновича «Ярополк», стала особливе популярною на всій Україні як революційний гимн з пізніше підставленими до неї словами О. Колеси «Шалійте, шалійте! скажені кати».

Ще в шостидесятих роках почав композиторську працю Микола Лисенко (1842—1912), але свої перші опери виставив на сцені тільки в семидесятих роках. Починав Лисенко оперетами та музикальними комедіями і в цьому роді творів для сцени він зостався більше визначним ніж в великих операх. Лисенко неперечно найбільший український композитор девятнадцятого віку, але не слід його рівняти ні з великими українськими композиторами вісімнадцятого віку, ні з кращими композиторами із сучасників його у сусідніх європейських народів. Взагалі не треба переоцінювати талану Лисенка, як композитора. Лисенко засвоїв і по своєму зрозумів характер української народної мелодії; мають велику вартість його збірники народних пісень, заведені у ноти, хоч Лисенко їх згідно приписам старої школи трохи чепував, а іноді, може, і італіанізував, в кожному разі простонародний характер їх трохи зглажував; але все ж заслуга Лисенка дуже велика перед українським театром, що і в такому, уступаючи духові часу, причепуреному вигляді, Лисенко вивів українську народню пісню на українській сцені. В цьому змислі Лисенко вповні зходить ся із Старицьким, протворюючи, в перших же своїх оперових композиціях, шлях для побутового репертуару, введенням в пьєси народної української мелодії. Як композитор великої опери Лисенко не мав ні запасу своїх оригінальних мелодій, ні, головним чином, не володів секретом інструментації. Бувши першорядним диригентом хору Лисенко не почував себе добре за пультом диригента оркестри. Він, відчуваючи цей недостаток, їздив учитися інструментації до такого майстра цієї штуки, яким був Римський-Корсаков, але все-ж мистецьки інструментацією не опанував. Оперові співи Лисенка краще випадають в супроводі фортеп'яна, ніж оркестру, а частина його опер так і зосталася не розписаними для оркестру.

Великий талан до композиції мав Петро Ніщинський (1832—

1896). Але ще більший талан літературний і поетичний потяг Ніщинського до праці на полі письменства, до перекладів славної старогрецької поезії на українську мову. Тими незрівняними перекладами Ніщинський особливо славний. Крім того Ніщинський, як композитор, не дістав солідної освіти. Тому, коли в семидесятих роках Ніщинський задумав написати оперу на текст «Назара Стодолі», то таке завдання оказалось для композитора непосильним. Ніщинський мусів звести свій замисел до скomпонування одної хорової дії, сцени Вечорниць. «Вечорниці» Ніщинський скінчив в самім кінці семидесятих, або 1880 році, і вони уявляють тепер неперечно найталановитішу хорову сцену, яку має український репертуар. Де які хори із Вечорниць, як «Зовуля» і інші, стали найпопулярнішими між народними українськими хорами і являються справжніми перлинами української композиторської творчости.

Багато спільного з Ніщинським в характері свого талану мав Володимир Александров (1825—1893). По освіті доктор медицини, по діяльності військовий лікар, Александров, як і Ніщинський мав хоч і більше скромну, але неперечну здібність до музики. Так само як Ніщинський, він мав більший талан до поезії і так само до поетичного перекладу із старих мов. Особливо відомий Александров своїми перекладами псалмів зі старої гебрійської мови, а також перекладами з ріжних поетів. Особливо любив перекладати романи для співу і в ці переклади вносив багато старосвітської елегантности. Слабенький композитор, але шалений аматор українського співу Александров перший прийшов до проби інценувати українську пісню. Власне, обидві пьеси Александрова «За Немань іду» з 1872 року і «Не ходи Грицю на вечорниці» з 1873 року, це не більше як інцензовані українські пісні. Не маючи також видатнішого хисту драматурга, Александров інценував ці пісні, як співочі мелодрами старого складу. Головний їх інтерес тільки в деяких побутових таки подробицях і деталях та в піснях здебільшого народніх; музикальною своєю частиною ці пьеси більше держалися на сцені і мали успіх, як музичні побутові картини. Трагедія-ж Александрова «Правдиве кохання» ніякого успіху не мала і на кону, здається, не виставлялася зовсім. А водевіль його-ж «Семинарист у вишнях» зовсім пропав у цензурі, а у автора не зосталося і чорнеток.

Ще в шстидесятих роках мали загальне признание композиції і записі народніх пісень Опанаса Марковича. Але музичні твори цього геніяльного і різно-стороннього неудачника спіткала ще

гірша доля, ніж його праці на полі красеного письменства і етнографії. Коли імя автора народніх оповідань Марка Вовчка вважається псевдонімом його дружини Марії Маркович, уродженої Велинської, то все ж твори ці до нас дійшли, і участь в них О. Марковича не підлягає сумнівові. Так само перший і найбагатший збірник українських приказок став загально відомим під іменем видавця цього збірника Номиса (Симонова), хоч більше як пятьдесят тисяч приказок зібрав і упорядкував О. Маркович. Правда імя його в збірнику видавцем зазначено. Так само і музичні записі народніх пісень Марковича відомі під іменем його співробітника в цій праці, знаного композитора Серова. Ці пісні Серов записував під проводом Опанаса Марковича перед знаменитим концертом у Петербурзі 27 квітня 1862 року, який споружували українські громадяне на запомогу Шевченковим братам. Один із упорядчиків цього концерту Петро Мокрицький оповідає: «Захожу я до Серова і бачу таку сцену: Серов і Маркович обнявшись сидять на дивані і цілуються, раюючи українською мелодією: Серов душею і хистом музичним був рідним братом Опанасові». Ці записі українських пісень відомі під іменем Серова, з такою силою віддають художньо-народній колорит української пісні, до якої не підіймався пізніше Лисенко, ні його школа. Красу і художню вартість цього характеру записів стали подекуди розуміти тільки в останніх часах, завдяки безпосереднім записам на грамофонні валки. Це розуміння краси народньої в музиці було характерним для Марковича; про нього казали, що «в кожному гуку, що давала струна з-під його пучок, чути було слова невримої народньої душі». Як оперовий композитор, Опанас Маркович зладив «дуже добру музику для Наталки-Полтавки» і в кінці свого життя в 1866 році написав музику до вище згадуваної оперети Кирила Тополі «Чари». Цю оперету, зі своєю музикою, Маркович вперше виставив на сцені у Чернигові в 1866 році. Але, як сказано, композиторську творчість Марковича спіткала ще гірша недоля, ніж та, що тяжила над всією його працею в інших галузях мистецтва і науки і ця оперета Марковича після вистави не зберіглась і до нас не дійшла.

Так само як Опанас Маркович, забутими українськими композиторами zostаються Владислав Заремба (1833—1892 (?) р.), Михайло Завадський (ум. 1888 р.) і Василь Пашенко (1822—1891). Заремба—автор музичних композицій на слова українських поетів і особливе Шевченка (музика до Кобзаря), лишив коштовні фортепіянові композиції на основі українських народніх пісень —

українські шумки та думки. Владислава Заремби не треба змішувати з його сином також композитором Жигимонтом Зарембою, і відомим композитором Миколою Зарембою, бувшим директором петербурзької консерваторії, учителем цілої школи московських композиторів, до числа яких належать Чайковский, Соловйов, Зіке та інші. Василь Пащенко, як і Владислав Заремба, найбільше працював над фортеп'яновими композиціями, за основу для яких брав українські народні мелодії. Свого часу, в шестидесятих та семидесятих роках мали успіх композиції Пащенка на тему пісні «За Немань іду» та «Дума об Україні». В 1861 році Пащенко скомпонував «Польонез на смерть Шевченка», який витримав три видання. Автор романтичного Запорожського Маршу і талановитих українських «шумок та думок» М. Завадський лишив не скінчену оперу «Марія».

Таким чином українська опера, що почалася творами великих майстрів у вісімнадцятому віці, пізніше, — в дев'ятнадцятому як самостійна галузь театрального мистецтва не розвинулася, а залишилася спомогаючим фактором в мелодрамі, музичній комедії і опереті. Це сталося з кількох причин. Перша, це брак видатних оперових композиторів, що могли б достойно продовжувати діяльність таких майстрів оперової композиції як Березовський і Бортнянський, а друга причина та, що ще Котляревський, даючи початок свіцькому театрові «оперою» Наталка-Полтавка, поставив музику на другорядне становище, більше розвинувши драматичну частину п'єси. Тим же шляхом пішли і всі продовжувателі Котляревського. А на кінці заснованого Котляревським свіцького періоду українського театру Старицький і Кропивницький закріпили в українському репертуарі другорядність музичного елемента, як необхідного аксесуару побутового театру, а Лисенко, найсильніший із українських композиторів дев'ятнадцятого віку, зі свого боку сприяв музичному етнографізму на сцені, зміцнив права музики і вокального елемента в українському репертуарі драматичному, але не мав і не міг, через обмеженість своїх композиторських сил, завоювати для опери самостійного становища.

Але заведення побутового елемента в українському театрові в семидесятих роках, як сказано, відповідало вповні смаку і напрямові українського громадянства. Діяльність в цьому напрямі Старицького і Лисенка викликала загальну прихильність. Незалежно від того боротьба Кропивницького зі старим водевільним і пізнішим оперетковим стилем обстанови, боротьба за побутовий укра-

їнський репертуар і побутовий тон виконання находила чимало adeptів. Повернувшись в другій половині 1875 року із Галичини до Близавету, Кропивницький весь зимній сезон грав в аматорських виставах з Тобілевичами, і вони також з свого боку явилися талановитими провідниками ідей правдивого побутового відображення на сцені життя українського народу. Олена Пчілка мала повне право писати, що вистава Різдвяної ночі, як і інші вистави будили найкращі надії. Мала право і Л. Старицька-Черняхівська писати що цими виставами лицарську рукавичку кидали молоді українці старому світові, бо справді вже почувалася нова ера українського театру, вона приходила, її всі бажали. Але в цей самий час над українським театром, як і над цілим культурним українським життям ударив грім. Появився знаменитий сумної слави, указ 1876 року в місяці травні.

Тим указом припинялась і без того не широка воля української літератури, а український театр і вистави на українській мові заборонялося зовсім. Невимовно тяжким тягарем наліг той указ на всі прояви культурного українського руху. Тридцять років під тим тягарем стоғнала многострадальна українська література. Але з українським театром цей указ спізнився. Вже пізно було убивати український театр, він надто глибоке коріння пустив, і не в силі царський указ був їх вирвати. Ніхто із діячів українського театру, із діячів новаторів не опустив рук, не спинив своєї праці. Старицький сів за оброблення соціально-побутової драми «Не судилось!», Кропивницький продовжував свою працю над аналогічною пьесою «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», Лисенко не спиняв своєї музичної праці, Ніщинський працював над «Вечорницями». І хоч Кропивницький мусів на який час служити по російських трупах, та поборювати труднощі канкану в тодішньому оперетковому московському репертуарові, але було очевидним, що це не на довго. Надії ніхто не трапив.

І справді минуло пять років, і указ, в частині що до театру, було фактично скасовано. Ефект викликаний тим указом відносно українського театру, зводився до того, що в історичному процесі розвою українського театру було зроблено короткий штучний антракт перед початком слідуєчої нової дії.



ГЛАВА ТРЕТЯ.

Побутовий театр

(1881 — 1917).

(Перші кроки побутового театру. Репертуар. Виконавці. Обстановка. Глядачі. Переслідування українського театру. Український театр в Галичині. Театр аматорів. Народний український театр. Українська опера. Застой у театрі.)

Заборона українських вистав указом 1876 року довго залишалася в силі не могла. Це всі розуміли. Українські громадяне, особливо у Києві, постійно підіймали цю справу, сенаторські ревізії, що були тоді в великій моді, під впливом українських діячів висловлювалися за скасування тої заборони. Фактично її навіть не було переведено в життя, бо то там, то там, на риск місцевої адміністрації, дозволялося окремі українські вистави здебільшого з благодійною метою. В Бендерах, наприклад, були місцеві аматорські вистави, в яких брали участь поміщики з під Ніжина—Адамовська і офіцер місцевого гарнізону М. Тобілевич. Це пізніше відомі на Україні і по за Україною Заньковецька і Садовський. Бували подекуди вистави аматорів в приватних помешканнях при закритих дверях, тільки для знайомих без продажу квіток, а значить не потребували дозволу. У Києві великі салі з приладом для домашніх вистав мали проф. О. Кістяковський і О. Кониський. У них в господах молодь грала, а збиралася на ті вечори вся українська громада Києва. Нарешті в 1880 році було уділено губернаторам права на свою відповідальність дозволяти українські вистави з благодійною метою. Тільки професійналі трупы не могли ставити українських вистав. Але почувалося, що скоро ця заборона мусить впасти, лише зоставалося почекати якогось претексту. І він скоро знайшовся. В осени 1881 року українські вистави було нарешті дозволено і

це мало наслідки, які перебільшили сподівання найрожевіших оптимістів.

Головний ініціатор тої події Кропивницький в своїх спогадах про це оповідає дуже скромно і коротко: «На сезон 1881—1882 рр. поступив я за режисьора в трупу Г. Ашкарєнка, в Кременчузі, і з цього сезону починається ніби нова ера за для українського театру. Злиденні заробітки на московським репертуарі примусили трупу прохати міністра внутрішніх справ графа Лорис-Мелікова дозволити заграти хоч скількох українських спектаклів, щоб зарятуватись від неминучого голодування. Граф прихилився до нашого благання, і ми почали нову еру Наталкою-Полтавкою». Це остільки важний момент в життю українського театру, справді нова ера, початок третього історичного для українського театру періоду, що варто послухати більш обширне і докладне оповідання про цю подію другого її учасника М. Садовського. Садовський, тоді ще офіцер російської армії, приїхав у гості до Кропивницького до Кременчука. Кропивницький, приятелюючи з Садовським ще з Блисавету, де вони разом брали участь в аматорських виставах, намовляв Садовського вступити на сцену. Садовський odmовився служити на московській сцені, і вони марили разом про те, коли можна буде знову почати українські вистави. «Так балакаючи, — оповідає Садовський, — ми в думках залітали вже далеко і високо, трохи ж не під самі хмари. На цю нашу розмову увіходить Ашкарєнко, дуже засмучений і стурбований, і розказує Кропивницькому, що сьогодні один актор, який був на ролях амантів, утік; учора взяв аванс, а сьогодні утік і тепер уже він не знає, що робить, як вести діло далі.

— Знаєш що, — каже йому Кропивницький, — ось мій приятель, офіцер, якого я отсе весь час підбиваю йти на сцену, а він згожується, тільки під умовою, коли-б можна було грати українські пьєси. Сідай ти зараз за стіл і пиши слезну прозьбу до міністра внутрішніх справ, щоб дозволити, і коли діло вигорить, ти убьєш двох зайців: будеш мати актора і полатаєшся так, що ще вискочив з баришом. Я б і сам написав, та у мене нема такої підстави як у тебе, бо я тільки актор, а ти ж, як антрепреньор та ще й полтавський дворянин, маєш підставу.

Ашкарєнка ці слова немов жигалом припекли! Він хапається за їх, як реп'ях за кожуха. Тут-же просить Кропивницького, щоб той написав телеграму. Порадившись, ми рішили від Ашкарєнка послати телеграму всесильному в той час міністру внутрішніх справ

графу Лорис-Меликову. Дословно її я тепер не пригадаю, але зміст її був досить жалібний. В її було пролито чимало кривавих сліз антрепреньора. Ашкаренко, який «будучи полтавським дворянином і російським патріотом», зібрав трупу в городі Кременчуці. Але не дивлячись на всю його невисипущу працю, турботу і благі бажання, діла трупи були такі погані, що він дійшов до розору і не може ніяк кінчити сезон з честю, яка належить йому, як російському дворянинові, — сиріч розплатитись зо всіма як слід. Тому він «просить його сіятельство дозволити йому виставить кілька українських спектаклів, які можуть зробити йому добру касу, маючи на увазі український контингент суспільства, який з охотою піде на ці вистави»... Сліз в телеграмі пролито досить. В той же таки день цю телеграму було одіслано до Петербургу і ми стали нетерпляче ждати відповіді, але пройшов уже тиждень, з того часу як телеграму послано, а відповіді нема... про дозвіл українських пьєс ні слуху, ні духу. Гострий період ждання уже пройшов, і ми з Кропивницьким з боєм у серці порішили, що думки наші були марні, що вже не за нашої пам'яті воскресне наше рідне слово. Пройшов ще тиждень, і я уже збирався їхати додому... Коли це одного дня в обідню добу вбігає Ашкаренко задихавшись, з лицем, яке сяло радістю, кидається до Кропивницького на шию, цілує його і об'являє: «дозволено». Ми спершу не розібрали, в чому діло, що дозволено, бо, як казав, на дозвіл українських пьєс надію давно вже втратили; через те з нашого боку було цілком натуральним питання:

— Що дозволено?

Дозволено ставити українські вистави, — об'явив радісно Ашкаренко, піднявши палець у гору. Тут невимовна радість опанувала уже й нами, і ми з Кропивницьким обнявшись міцно злились в довгий поцілунок.

— Став шампанського! — звернувся Кропивницький до Ашкаренка.

І пляшка шампанського з'явилась через хвилину на столі. За чаркою вина Ашкаренко розказав подробиці. Його сьогодні покликали до поліцмейстра і об'явили йому бумагу від міністра внутрішніх справ, в якій на його прохання було дозволено ставити рядом з російськими пьєсами — і українські. Тут же за столом Кропивницький накидав приблизно репертуар українських пьєс, який можна було зараз же виставити. Першою виставою назначив Наталку-Полтавку. Ашкаренко зараз-же побіг робити розпорядки — дати розписувати ролі, а ми з Кропивницьким почали розкидати

поміж актьорами, хто яку роль міг-би грати. Виборного, звичайно, Кропивницький, який її з давніх давен грав. На співачку треба було виписати з Полтави відому тоді аматорку Жаркову. Роль Возного Ашкарєнко, Петра я, а Миколу... Дружинін. Так розкинули ролі і через день почались репетиції»...

З першої-ж вистави успіх українського театру перебільшив всі надії. Як видно п'ятилітня заборона тільки збільшила інтерес широкого громадянства до українського театру. Кропивницький розказує, що «в тім самім грудні місяці, що 6-го на годовий празник, на п'єсу Островського ми мали не більш тридцяти карбованців, столітня бабуся «Наталка», в буденний день, зібрала людей повний театр. На дальші українські спектаклі білети розкуповувались на розхват, театральний підїзд не фаєтонами та колясами завїзнявся, а хургонами та возами, в яких наїздили на спектаклі хutorяне козаки». Про першу-ж виставу Садовський каже, що вона «була цілковитий, загальний тріумф! Я вже не кажу про Кропивницького, якого зустріла публіка бурею оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немов-би от-от розвалиться; але кожний номер пісні треба було співати по кілька разів. В кінці спектаклю, після танцю Петра й Наталки, вітання перейшло в овацію. Тоді третю дію кінчали чомусь танцями. Хустки в ложах маяли, гомін стояв невимовний; танець прийшлося бісувати тричі. В такім святковім настрої розійшлася публіка до дому, підпалюючи своїм впливом ту частину суспільства, яка не змогла попасти на першу виставу. Друга вистава пройшла з таким самим успіхом».

В тому-ж грудні 1881 року, коло 15 грудня, трупа переїхала у Харків, де успіх мала ще більший, ніж у Кременчуці. Останню виставу 23 грудня, перед різдвом, коли театр завжди бував порожнім, зійшлося дивитися стільки народу, що «в театрі не було де голці впасти». На після різдва в січні 1882 року трупа переїхала до Києва. У Київ трупа прибула вже як товариство акторів з Кропивницьким на чолі. Тут вперше мали виступити на кону перед київськими громадянами Кропивницький, Садовський, тут вперше мали стрінутися автори Старицький і Лисенко з виконавцями Кропивницьким і Садовським, тут у Києві особливо загострювалася національна боротьба між діячами українського відродження і гасителями українського руху. Тому з мистецтвом театру у Києві получувалися справи громадянської боротьби, і в цій боротьбі театр, бажав чи не бажав, мусів бути знаряддям, мусів підійняти національний стяг. З приїздом до Києва український театр особливо

зрозумів ту громадську роль, яку він мусів на себе підійняти в боротьбі за культурне існування українського народу. Кропивницький і Садовський були свідомі того кроку, який вони робили і, вповні зрозуміло, що не тільки молодий ще на сцені Садовський, а і пересвідчений, широко відомий на Україні, але не виступавший ще перед тим у Києві, Кропивницький чимало потерпали. Лаконичний звичайно в своїх спогадах Кропивницький, що не описує докладно ні перших вистав у Кременчуці, ні вистав у Харькові, докладно описує першу виставу у Києві, і його опис робить таке вражіння, ніби іменно тут, у столиці України, мусить вирішитися питання для українського театру: бути, чи не бути; від моральної перемоги у Києві мали залежати далші кроки українського театру. Ніби тільки тут у Києві Кропивницький бачив справжній початок нової ери українського театру. Завжди і найбільше опитні актори потерпають, коли мають вперше виступати в чужому місті перед аудиторією, якої ні вони не знають, ні яка їх не знає. Правда, слава Кропивницького, як великого актора, вже наперед гомоніла у Києві, енергійним агітатором за Кропивницького був Кониський, що знав Кропивницького добре ще з Бобринця, рідного міста Кропивницького; але з успіхом першої ж вистави стільки було звязано не тільки артистичного але і громадського, що відомий, досвідчений, завжди епічно спокійний Кропивницький сам оповідає, що тремтів, як ніколи. І тим більше тремтів, що хвилювався і за себе, і за свою нову трупу, в якій також кожен не був спокійним. Через двадцять п'ять років після тої першої вистави у Києві, Кропивницький її описує, ніби під свіжим від неї вражінням: «В Києві — оповідає Кропивницький, — виставили ми на перший спектакль «Назара Стодолю». Ашкаренко грав Сотника Кичатого, я — Назара, Садовський — Гната, Галю — Маркова, Стеху — Крамаренчиха. Крамаренчиха здригнула і почала балачку прихапком; не геть-то піддержала її й Маркова: цю наполохала артистка московської трупи Казанцова, що чергувалась з нами спектаклями. Я кипів за лаштунками і скреготав зубами... — Грицьку! — шепнув я Ашкаренкові, як той мав вийти на кін: «підійми тона.»... Ашкаренко тона не підняв і я, дивлячись крізь щілини декорації на публіку бачив, як де-хто з землячків ховався за колони лож, а інші присідали в ложах, або схиляли до долу голови й ніби прислухались, що ось-ось зірветься заверюха незадоволення. Хотів я підбадьорити сватів, але глянувши на Крамаренка, що грав першого свата, догадався, що він уже «підбадьорився» в уборній разом з Ашкаренком... Це був чоловік не без талану,

але великий запіяка. Груді мої ширились, серце так билось, що я це чув вухами, все в мені клекотіло й стогнало... Садовський, стоючи поруч зо мною, теж тремтів... Настала черга і нам виходити — і я вилетів на кін мов ураган, радісний, щасливий... Оплесків таких я не чув і в Харькові, але я не ворухнувся і стояв у здивованій позі хвилин зо дві, доки не змовкли оплески. Така занадто довга хвиля дала мені змогу здержати зайвий пал, і я почувся в самому собі, що вже вдруге ніколи не вимовлю так здивовано, так вразливо-гордо, так боляче-гірко: «Дай боже вечір добрий, помагай... біг... на все... до-об-ре!»... я звів всю цю фразу *decreasing*, до ридяючого шепотіння... Повисовувалися землячки з-за колон, попіднімали голови; очі їх заіскрилися вогнем задоволення, уста радісно й привітно усміхнулись, і акт закінчився громом оплесків. В другім акті, на вечорницях Крамаренчиха так протанцювала, що у публіки дріботіли ноги, а долоні попухли від оплесків. Тодішні танці до теперішніх рівнять не можна». Садовський на цій виставі зі своїм тремтінням не справився і не опанував, як видно, собою, бо, особливо спочатку, тримався боязко і шаржував рухами; це зауважила газета, що виступала весь час прихильно до української трупи і українського театру. Зрештою Кропивницького і Садовського київська преса зразу виділила між іншими членами трупи, яким навіть прихильники українського театру не могли уділити багато хвали.

Розуміння ваги моменту і схвилюваність перед ним поділяли з акторами і українські громадяне, що зібралися на цю першу виставу української трупи у Києві 10 січня 1882 року. Не одне серце «колотилося і солодко і не спокійно, коли звоник, цмокаючи та сіпаючи віжками, підїздив до старого театру Бергоньє... Всі хапаються... Стукають двері лож... По тілу пробігла якась електрична іскра... нерви напружені... Нетерпіння росте... То там, то сям маячать по ложах яскраві фарби українських жіночих костюмів. От ціла ложа — і діти і батьки в українськім вбранні. Чутно рідну мову і там і тут. І серце починає стискатись од якогось надзвичайного почуття. Завіса тьмяно хвилюється, публіка, знай, заливає театр, — аж чорніє партер». Так описує Л. Старицька-Черняхівська настрій, що переживала, розуміється, не вона одна, але і вся київська українська громада, настрої, з яким зібралися на першу виставу, і вражіння від самої вистави: — «Покої сотника Хоми Кичатого. Даймо, що вони цілком не відповідають історичній правді: якась рублена російська хоромина, мабуть з «Василиси

Мелентьової», або з «Каширської Старини». Дарма! Все те радує серце, — воно чека жадобно рідного, свого. Почалася дія. Стеха скінчила монолог і в хату впурхнула Галя... Дія розвивалася як слід, та не було ще електричної іскри, тої іскри, що оббігла-б весь театр і з'єднала-б всіх — і глядачів і артистів — в одно велике ціле. Але ось за лаштунками розляглися урочисті згуки колядки. На сцені счинилася заматня. Глядачі напружили увагу... Чиясь дужа рука владно шарпонула двері. «Вечір добрий!» вчувся могутній металічний голос... і на сцену вийшов велетень-козак. Злетіла іскра натхнення. Як тучна літня злива, сипнули з-усюди оплески. А козак стояв в своїй гордій обуреній і здивованій позі, немов не бачучи нічого крім перев'язаних сватів. Кілька хвилин в театрі чуто було тільки дощ оплесків. А коли скінчилася дія, завіса вже впала, — всі були захоплені, як один. Оплески не вгавали. Викликали всіх... Публіка затопила фов, коридори. Обличчя всім пашіли, очі блищали... стояв живий гамір... дзвеніла українська мова, — «од ізбитка серця глаголали уста»... не втіха од гарної гри, — святий захват, що сльози викликав на очі, а в серці збуджував найкращі людські почуття».

Тяжкий іспит у Києві український театр витримав, але разом з тим підняв на свої плечі громадську справу, якої вага була дуже велика. В той час заборони українського друкованого слова, української науки і преси, заборони всякого прояву культурного життя, український театр став самотнім вогнищем, біля якого могли збиратися українські сили, самотньою маніфестацією українського слова. Це завдання зразу дало українському театрові особливий зміст, особливе значіння. Відтоді українська сцена стала, висловлюючись словами редакції Літературно-Наукового Вістника, писаними 25 років пізніше, культурною «твердинею... в часи повного, як здавалось, розгрому українського життя, просвітою, яким вона була в кромішній тьмі минулих десятиліть».

Як не тяжке було становище всякого театру у царській Росії, становище театру українського стало в багато разів тяжчим. Чим краще виконував театр своє громадське призначення, тим більші скорпіони сипалися на нього. Цензурні нечувані утиски, заборона показуватися на правому березі Дніпра, обов'язок поруч з українськими виставами виставляти обов'язково і московські пьєси і безліч найнеймовірніших способів адміністративного знущання. Служити українському театрові стало громадським подвигом, і чимало сил підорвалося і зломалося під тягарем знущання, під уколами

тернів вінка, уділеного для діячів українського театру. З першої вистави у Києві громадське завдання нерозлучно стало зв'язаним зі справою українського театру і з цим завданням уже український театр не міг розлучитися. З боку українського громадянства він зустрічав гарячу підтримку і овацію, коли він ніс наперед громадський прапор, і діставав гострі і образливі докори, коли він в громадській праці відставав. Але не тільки художня, артистична робота віднині стала уділом діячів українського театру, але також виконання громадського обов'язку; свідомо чи ні, але відтоді громадські вимоги до театру опанували на довший час над артистичним його змістом, що для театру потягло і відповідні консеквенції. Іменно київські вистави вперше різко підкреслили громадське завдання українського театру, тут вперше з приводу театру закипіла полеміка в київській пресі між прихильниками українського руху і ворогами його, і у Києві вперше український театр почув себе, як ворушилом українського руху, так і об'єктом для нападу з боку ворогів всього українського. Два десятиліття боротьба коло українського театру кипіла, як боротьба двох таборів українського і єдино-неділимського, і тільки з двадцятим віком стала ця боротьба поволі уцухати, сходити на інший ґрунт, але зовсім не уцухла аж до великої революції.

Як війна родить героїв, так новий український театр покликав до праці і утворив героїв театрального мистецтва, артистів-виконавців і авторів-драматургів. Репертуар був особливе болючим місцем українського театру. Хоч указ 1876 року в частині відносно театру і було фактично скасовано заснованням української трупи, але той указ зберігав повну свою силу відносно літературної творчості, а тим указом було заборонено всякі твори в українській мові, крім побутово-етнографічних творів, цеб-то творів, що мали би змістом протонародне сільське життя. Змислом того указу українську літературу було засуджено на роль явища провінційального, другорядного, так і український театр, на думку авторів репресій із московського центру, мусів занідити в провінційальних формах і умерти. Так надіялась і Київська газета «Кієвлянин», що перша з першої-ж вистави у Києві виступила походом проти українського театру. «Кієвлянин» писав: «пройде тижнів два-три, і Наталка-Полтавка не окупить вечірового видатку, коли її почнуть частіше ставити, а про другі пьєси і балакати нічого!» Надії, здавалося, зовсім справедливі; в інших обставинах і в інші часи, розуміється, всякий національний театр, обмежений рамцями протонародности і побу-

тового репертуару, без права творчості в інших формах, розуміється, і занидів-би, і завмер. Але логичні пророкування «Кієвлянина» не справдилися; правда, в українській літературі багато кривавих сліз пролито з приводу цього обмеження, але якраз на українському театрі гніт цієї заборони справжньою гальмою до розвитку проявився тільки значно пізніше. На перших порах дозвіл лише простонародніх тем, обмеження сюжетів пьес рамками сільського життя не тільки в дійсності не стісняли українських акторів та драматургів, а навіть відповідали напряду їхньої творчості.

Вже згадувалося, як у Галичині Кропивницький, за рік до видання того, сумної слави указу, виступав в обороні побуту, етнографічно вірної обстанови, мови і виконання. Як актор-виконавець, продовжуючи реалістичні традиції Щепкина і Соленика, Кропивницький іменно робив крок далі, ставив точку над і, вимагаючи цільності стилю для реального виконання українських пьес з простонароднього репертуару. Коли Кропивницький з Садовським укладали перший репертуар української трупи, вони інстинктивно вибирали між сотнею пьес старого водевільно-романтичного репертуару ті пьеси, що не конче вимагали водевільно-наївного стилю виконання, але як раз ті, які не тратили, або менше тратили в реалістично-побутовій обстановці. Міцний реалізм і побутова правда, це було *profession de foi* Кропивницького і його ближчих співробітників-акторів, під цими гаслами підписувалися Старицький і Лисенко, хоч, як здавалося, любов до зовнішньої картинності у першого і умовно-музикальні форми театрального дійства у другого, і мали-би відтягувати їх у інший бік.

З одного боку українська громада, перемагаючи кризис національного існування, тоді тільки змагалася за право культурного життя в українських формах, в дійсності ж де-хто, як Костомаров, вже здавали позиції і згоджувалися зректися повноправності української культури. Багато свідомих українців не уміло говорити по-українськи, і навіть проводарі українського руху по-українськи лише жартували, а в серйозних громадських справах користувалися московською мовою. Фактично, перед 1876 роком, перед заборонаю інтелігентських сюжетів, українська література, за дуже невеликим процентом винятком, не виходила за межі простонародніх сюжетів, бо не почувала тої потреби. Українські письменники, беручися за сюжети не сільського життя, вживали московської мови. Зрештою, в ті часи і в тих обставинах виробився в громаді такий настрій, що і пьеса з інтелігентського життя в українській мові, і просто інте-

лігенти в європейському убранні, що забалакали-б на сцені по українськи викликали б сміх у глядачів і то не тільки у ворогів українського руху, а і у прихильників його, навіть іноді у людей, що вважали себе свідомими українцями. Сама не виробленість української мови стояла тоді на перешкоді до інтелігентського сюжету, а звичайна в наші часи літературна мова, навіть з боку інтелігентніших українських громадян викликала-б обурення своєю штучністю і кованістю. Досить пригадати, яким нападкам підпадав Старицький за кування «неприродних» слів, коли він вводив в українську літературу такі слова, як «чарівливий», «потужний», «бойовище», «бай-дужість» і т. и. Ці слова вважалося не українськими, викованими, неможливими і то у українських же патріотів і у самих письменників. Не дурно і Кропивницький, і Старицький в своїх пьесах дієвих осіб, одягнених не в свитки, а в європейські убрання, примушували балакати по московськи, це було даниною реалізму, інакше видавалося-б в ті часи не природно і не натурально. Тільки Тобілевич перестав робити цю уступку натуральності в своїх пьесах, і то значно пізніше, починаючи з кінця дев'ятих років. Цілий комплекс обставин, криза українського культурного життя може більше ніж указ 1876 року, примушували український театр триматися простонародних побутових сюжетів.

З другого боку, почасти в залежності від наведеної причини, почасти в залежності від літературно-артистичного напрямку того часу, українські актори і драматурги свідомо сходили на ґрунт побутового театру і широка громада вимагала від українського театру побуту, бажала на сцені бачити простий український народ не в водевільно умовному зображенні пейзажів в кисейних спідничках «à la мужик», але з побутовою правдою, в плахті і очіпкові. Інша річ, що це не був реалізм в сучасному розумінні того слова, це не був натуралізм двадцятого віку, але це був побут і реалізм, як його розуміли в вісімдесятих роках і якого від театру бажали. За цей побут на сцені, як новатор десять років перед заснованням нової української трупи, боровся Кропивницький, і засновання нарешті відповідної до ідей Кропивницького першої української трупи — це було торжеством театру побутово-правдивого, про що мріяв Кропивницький в обставині водевілів і оперет московсько-українських труп.

Таким чином указ, обмежуючи можливість розвитку українського театру в будучому, на перших кроках давав першим діячам театру порівнюючи вільну руку. І, урахувуючи напрям, мистецькі прин-

ціли, і найгорячіші бажання Кропивницького, як батька нового українського театру і його ближчих співробітників-акторів і драматургів, можна висловити певність, що український театр увійшов в період свого існування, який є періодом побутового театру, не через примус жоретого безглузлого указу, а через всю купність причин, що обусловлювали розвій українського театру. Оскільки побутовий театр підказувався всіма потребами життя, і оскільки він відповідав моментові, найкраще доводить той факт, що він знайшов зразу і робітників, відзначених печаттю не буденного талану. В Галичині не було указу 1876 року, галицькому театрові ніхто не клав меж для розвою, і галицький театр справді не став побутовим, і галицький театр не появив таких талантів ні на полі драматургії, ні на полі акторського діла, і не відіграв для Галичини такої ролі, як побутовий театр заснований Кропивницьким для України російської. Найкращі пьеси галицько-української драматургії, — пьеси Франка, являються також вкладом на вітвар побутового театру, і вони суть народно-побутовими драмами. Довший час українські письменники-драматурги не сміли виходити за межі побуту, не ризкуючи утворити дуже слабу річ. В ліпшому разі вони виходили із меж побуту сучасного і старалися відтворити побут минулого, побут історичний українського народу, але все ж від побутового репертуару довший час відступати не насмілювалися.

В старому українському репертуарові таке обмежене було число пьес, придатних для побутового театру, що гострий брак репертуару найболючіше відбивався на українському театрі. Три видатних українських драматурги, найближчі діячі театру, енергійною працею поборолі цю перешкоду і розрішили своє завдання протягом двох десятків років, утворивши український побутовий репертуар. Це були Марко Кропивницький (1840—1910), Михайло Старицький (1840—1904) і Іван Тобілевич (1845—1907). Багато інших письменників, старшої і молодшої генерації були помішними цим трьом драматургам в їх велетенській праці.

Найбільш характерно-побутовим драматургом по самій своїй суті, по всьому своєму артистичному складові являється Марко Кропивницький. Головний хист Кропивницького — це як раз незвичайно тонке уміння спостерегти побутову деталь, подробицю і віддати її в художнім обробленню. Розвій драми, драматичної дії, цільність дієвої акції часто роблять слабій бік творчости Кропивницького. Обрисовка драматичних характерів, теж не являються сильною стороною драматичної творчости Кропивницького. Але

в кожній пьесі Кропивницького стрічаються сцени, так влучно опостережені в гущі життя, так майстерно представлені, що змушують забути про цілу пьесу майстерним виконанням тої деталі. Тому найкраща пьеса Кропивницького неперечно «По ревізії», яка власне не єсть драматичною пьесою, а сам автор назвав її етюдом. Це власне одна сцена, може скомплікована сцена, але так дотепно вихвачена із справжнього життя, так удосконалено оброблена у всіх найтонших деталях, що кожне слово цієї сцени є перлом мініатюрної сценичної творчости, кожне речення варто монографії спеціаліста-етнографа. Один акт цього драматичного етуду розвертає цілу сторінку сільського життя на Україні. Весь побутовий колорит зібрано в одному етюдіві, як фокусі чарівного лихтаря. Уже в першій своїй пьесі «Дай серцеві волю — заведе у неволю» Кропивницький виступив як першорядний знавець сільського побуту і побутової мови. Трудно навести другу пьесу в українськім репертуарі, щоб так багато і так до речі була уквітчаною квітками народнього фольклору, приказками, прислів'ями і ядерністю, гостротою і образністю української селянської мови. Ці риси zostалися типовими для всієї пізнішої і дуже продуктивної праці Кропивницького як драматурга.

Старицький, як уже згадувалося, більше зберіг в собі і культурно виплекав впливів старої драматургії. Він назавжди зостався приклонником мелодрами, але зм'ягчав мелодраму побутовим характером своєї творчої уяви. Зовнішня красивість, принагідність сценичної постанови домінують в пьесах Старицького. Оскільки Кропивницький актор, і його пьеси дають вдячний матеріал для оброблення і втілення акторам-виконавцям, остільки Старицький є перш за все режисер, і його драматичні твори — це найбагатший матеріал для режисерської постанови. Масові сцени у Старицького часто домінують над діалогом, сцени, дуже иноді трудні для постанови і виконання, але завжди незвичайно красиві в постанові талановитого режисера. Старицький ніби завжди памятає, що сцена єсть жива картина, і він малює ці картини широкими мазками містецького квача. Старицький найбільше театральний із всіх українських драматичних письменників дев'ятнадцятого віку і може через це він найбільше почува впадху, замкненням в рямцях побутового репертуару. Відчуваючи зовнішню красу, картинність сцени, маючи нахил до мелодрами і романтизму, Старицький находив простір для своєї творчої уяви і сценичного її втілення в сфері історичної драми. Історичні пьеси Старицького — це найкраща частина його драматичної творчости, а між тими пьесами певне найкращою є

«Оборона Буші». Як історичний драматург, Старицький вже проявив себе в одному з перших своїх драматичних творів в «Різдвяній ночі» і там уже намітилися головні ціхи його історичних драм. Введення дужих, велетенськи надприродних історичних характерів широко і героїчно окреслених, з красивими монологами в дзвінких еластичних віршах, фантастична, або напружено-героїчна ситуація, це все робить пьєси Старицького найбільше цікавим матеріалом для театрального відтворювання, і на українській сцені вони мають таке-ж значіння, як класичні твори драматургів минулого на сценах у інших народів. Старицький сам може пізніше родився, але його поява сталася як раз вчасно для українського театру, і він був останнім звеном в ланцюгу історично-мелодраматичних письменників, зплетеному із імен Мюссе, Гюґо, Грільпарцер, Олексій Толстой. Веніаміном цієї родини ми з повним правом можемо уважати Старицького.

Івана Тобілевича найбільше високо цінили між сучасними українськими драматургами, і тепер його цінять історики літератури. Тобілевич найбільше майстерно умів обрисувати характер, представити життєві типи села в реальній обстанові. Правда, характери Тобілевича не завжди драматичні, його пьєси іноді мають за мало дії, але яскраві постаті, характерні типи в його пьєсах часто примушують не зважати на брак драматичної акції. Друга риса пьєс Тобілевича, що забезпечувала свого часу їм великий успіх у глядачів, це громадський напрям, що переходив іноді у тенденцію, ніби пьєсу було написано з метою щось довести, в чомусь переконати. Навіть історичні пьєси Тобілевича, що також не відходять від мелодрами, корисно відрізняються від історичних пьєс інших українських драматургів більшим реалізмом, близькістю до життя введених в історичній обстанові характерів; але і в історичних пьєсах Тобілевич іноді вкладає в уста своїх героїв сучасні сентенції, ніби знову таки хоче глядачів у чомусь переконати. Коли взяти на увагу, що погляди Тобілевича вже для свого часу не були дуже поступовими. тенденції його героїв і тези, які він ніби силкується довести, вже нікого не переконують, вже для свого часу віддають наївністю і відсталістю, то треба припустити, що переоцінка творчості Тобілевича наступить певне раніше, ніж інших українських побутових драматургів.

Ці три найвидатніші українські драматурги-корифеї винесли на своїх плечах завдання утворення українського побутового репертуару і розрішили своє завдання блискучо. Вони почали працю в те-

атрі коли побутових п'єс власне не було і тільки в побутовім стилі удавалося виконувати дуже невелике число старих українських п'єс, як Наталка-Полтавка, Сватання на Гончарівці, Назар Стодоля, — власне той невеликий запас п'єс, що пережив і переживе ще не одну зміну стилів на театрі, але завжди лишиться, як класичний український репертуар. По-за тими кількома п'єсами репертуар українського театру був для вісімдесятих років порожнім місцем; коли-ж згадані три драматурги сходили зі сцени в домовину, вони лишали великий побутовий український репертуар, яким український театр сміло може похвалитися. По-за цими трьома драматургами, всі інші сучасні їм письменники, що працювали для репертуару українського побутового театру, всі разом дали менше, ніж ті три, менше і що до кількості і що до вартості. Власне це були письменники двох поколінь. Або сучасники основателів побутового українського театру, як Олександр Кониський (1836—1900), Іван Левицький-Нечуй (1838—1917), Панас Рудченко-Мирний (1849—1920), Олена Пчілка (Ольга Косач), Олександра Шабельська (Толочінова), Дмитро Маркович (1848—1921) — все письменники повістярі та романисти, що, прийнявши близько до серця справу українського театру і зрозумівши її громадське значіння, хотіли допомогти народженню українського репертуару; але їх добрі бажання і видатний літературний хист в ліпшому разі допомогли їм дати добрий матеріал, який міг служити театрові, як сценічний репертуар, тільки після більше або менше значної перерібки і власне інцензовки, зробленої Старицьким з написаних цими письменниками п'єс. Сама по собі літературна вартість цих п'єс ще не забезпечувала їм права на вхід до театрального репертуару. Так український театр здоровим інстинктом з вісімдесятих років боронив свою незалежність від панування над ним літературності, і це особливо яскраво проявилось в двох слідуючих десятиліттях, коли по всій Європі театр вповні підчинився літературі, а український театр, на перекір лементові, правда, слабих ще тоді шарів українсько інтелігенції, оперся на демократичні верстви, хай мало свідомі і інтелігентні, на вулицю, що була байдужа до модерних літературних течій, але від театру вимагала не літератури, а театрального мистецтва. Тому ще з семидесятих років найбільший тоді майстер театральності Старицький мусів працювати над літературними творами українських письменників, починаючи з Кухаренка, щоби зробити з них репертуар українського театру. Літератори, далекі від театру, цього не розуміли і робили Старицькому за цю його велику працю багато

прикrostів. Але ті їх пьєси, яких не торкався Старицький, рідко коли могли бути представлені на театрі. Так обидві пьєси Кониського — «Ольга Носачівна» і «Порвалась нитка», здається, не бачили світу рамп, так само як і комедія Д. Марковича — «Не зрозуміли». Комедія Нечуя-Левицького «На кожумяках» стала популярною в перерібці Старицького під назвою «За двома зайцями». Із пьєс Мирного «Лимерівна» виставляється з режисерськими великими поправками, а «Перемудрив» ввійшла в репертуар, перероблена Старицьким як комедія «Крути та не перекручуй». Пьєсу Олени Пчілки «Світова річ» театральні трупи згожувалися виставляти тільки в перерібці Старицького, так само як і може найкращу між всіми поіменованими пьєсами драму Шабельської «Ніч під Івана Купала». Таким чином літературний талан згаданих письменників тільки разом з режисерським таланом і розумінням вимог сцени Старицького на спілку появили кілька популярних пьєс побутового українського репертуару, що не загубилися між творами трьох драматургів-корифеїв. Більше числом, а може і літературною вартістю, але менше актуально репертуарного дала молодша генерація українських драматургів. Між ними Іван Франко (1856—1916) дав кілька добрих пьєс з народнього галицького життя, з яких найбільше успіху мають драма «Украдене щастє» і комедія «Учитель». Розуміється, Франко не був драматургом, але у всеобсмлючій працездатності не поминув і театру без того, щоб не лишити і там дару від своїх безмежних здібностей і працевитости. Більше числом але далеко нижчої вартости наслідки драматичної творчости Бориса Грінченка (1863—1910), також письменника незвичайно працьовитого і працездатного, але не обдарованого великим таланом. Із його історичних пьєс, як «Степовий гість», «Серед бурі», написаної на сюжет, позичений від Олексія Толстого, і «Ясні зорі», корисно визначається остатня, нагорожена на конкурсі пьєс в Галичині в дев'ядесятих роках. Комедії ж Грінченка із сучасного життя, як «Нахмарило», «На громадській роботі» пересаджено наївною народницько-українофільською солодкавою тенденцією; Грінченко трохи в своїй творчості нагадує Тобілевича, але хисту драматурга має далеко менше, а неприємної тенденції далеко більше. Відомий поет Самійленко, пристрасний аматор українського театру, зробив незвичайно граційно написану пьєсу «Маруся Чурайвна», але її не пощастило виставити на сцені. Легкі комедії Самійленка «Дядькова хвороба» і «Химерний батько» теж успіху на сцені не мали, хоч перша з них і була репертуарною пьєсою по де-яких трупях; ця комедія є власне сатира в

духові Самійленка на пристрасть українців до віршування; так само не мали успіху на сцені і його пьєси-сатири «У Гайхан-бея» і «Драма без горілки». Краще поводження ніж оригінальні драми, пізніше мав прекрасний переклад Самійленка Мольєрового Тартюфа. Найбільше із цієї генерації драматургів увійшло в репертуар пьєс Любові Яновської, автора драм «Людське щастя», «Повернувся із Сибіру», комедій «Серденьку золотому від серденька щирого», «Дзвін до церкви скликає, а сам у ній не буває». Особливе широке розповсюдження в репертуарі дістала остання пьєса, під іншим заголовком — «Лісова квітка». Але по при згаданій літературно-побутовий репертуар, утворений трьома драматургами-корифеями і двома поколіннями українських пасьменників, а не драматургів з призначення, окреме місце в репертуарі займають твори акторів, особливо провінціальних, писаних для випадку, або для збільшення власного акторського репертуару. Старий звичай попередньої доби українського театру, звичай першої половини девятнадцятого віку, коли актор сам собі виготовував пьєси, не дбаючи ні про літературну їх вартість, ні про довговічність існування цих пьєс, не згинув і в добі українського побутового театру, тим більше, що на перших часах справді український репертуар в числі був дуже обмеженим. Цілий ряд акторів на Україні російській, як і в Галичині виготовляло і виготовляє для себе ролі і пьєси, які часто в провінції мають успіх у глядачів. Такі здібні актори, як Манько, Суходольський, Янчук, Сабінін, Захаренко, Ванченко, Стечинський, Лопатинський, Стадник і багато інших породили безліч пьєс, чисельно колосальний репертуар, який вони виставляють по своїх трупах; особливою популярністю в дев'ядесятих роках користувалися пьєси Тогобочного; але привести цей репертуар у відомість було-би не легше, ніж аналогічний репертуар акторської творчості з першої половини девятнадцятого віку. З цим репертуаром живе театр на провінції, знаходить свою аудиторію і можливо, що в загальному культурному процесі життя українського народу, і в розвоєві українського театру зокрема, цей репертуар знайде не тільки негативну оцінку. Подібно до того, як побіч академічного малярського мистецтва розвивається лубочна картинка і знаходить своїх цінителів, і грає свою культурно-історичну роллю, так і побіч серйозного театру розвивається лубочний театр, що також велику чи малу, але безперечно має якусь культурну вартість. Можливо там, де не проходить серйозний український театр, мусить робити своє діло театр-балаганчик, а розуміється і в балаганчику буде відкрито чималі

мистецькі вартості. В мистецтві постійно і невинно іде переоцінка цінностей і може не прийшов ще час, оцінювати друге видання українського ніби побутового репертуару, репертуару українських провінційальних труп по глухих українських закутках. Досі в українській літературі панує до того театру глузливе відношення, іноді обурення, але не спостерігається підходу до того театру з тими запитаннями, на які він може дати відповідь. Неперечно, що цей театр виробив свій окремий стиль, стиль лубка і балаганчика, але це значить, що до нього не треба підходити з вимогами великого театру. Лубок і балаганчик не нижче явище, ніж поважний театр, а просто інше явище, як кабаре, як варьете, але скрізь і у всьому може бути відповідна не тільки культурна, але і мистецька вартість. В кожному разі з певністю можна сказати, що за тридцять п'ять років свого існування український побутовий театр розвинув величезний побутовий драматичний репертуар, в якому можна знайти і мистецьке зображення сільського народнього українського життя, і повну характерних постатей галерею народніх українських типів, і поетично-малювниче відображення героїської минувшини України, і, з другого боку, карикатурно шаржоване, підроблене під простий вуличний смак, часто зовсім вільне від звиклих форм літературності народнє видовище.

Нове діло українського побутового театру, якого так жаждало все українське громадянство, яке було логичним етапом розвитку українського театру, потребувало нових сил. Надто парадоксальною видалась-би сентенція, що заборона українських вистав в 1876 році корисно прислужилася для утворення нового періоду українського театру. Вона, ця заборона, ніби відгородила новий побутовий театр від старого водевільно-опереткового і відгородила український театр від старих діячів української сцени, яка тепер мусіла до нового гнізда скликати нових птахів. Але така вже прикмета всякого живого діла, що всі перепони тільки зміцнюють силу його напору, всякі утиски зрештою ідуть йому майже на користь. Що безглуздо-суворий указ 1876 року дозволяв український репертуар тільки в межах побутово-етнографічних, український театр використав для пишного розцвіту періоду свого існування в стадії побутового театру. Чим більші утиски сипалися на голови діячів українського театру, тим завзятіше вони боронили свої позиції, тим більше талановитих видатних членів збиралося в їхньому колі. Із опитних і відомих вже акторів виконавців в українській трупі був власне один Кропивницький, десятилітня діяльність якого на

сцені власне пройшла в боротьбі за новий побутовий театр. Всі його найближчі співробітники і товариші були на сцені нові люди, що вже вступали членами і співробітниками до новозаснованого українського театру. Між ними першим був М. Садовський. Він уже брав участь разом з Кропивницьким в найперших кроках трупи, в найперших виставах. Коли трупа перший раз приїхала до Києва, то їх в трупі було тільки двоє: Кропивницький і Садовський. Решта все були члени випадкові. Скінчивши сезон у Києві, вони обоє виїхали на великий піст 1882 року додому до Єлисавету. Тоді російськими законами було заборонено у великий піст робити театральні вистави. Літом Кропивницький опрацював і вислав до цензури дві нові пьеси — «Глитай» і «Доки сонце зійде — роса очі виїсть». Літом того-ж року Кропивницький з Садовським їздили на гастролі до Полтави та до Харькова і закладали трупу на зиму. З осені 1882 р. до трупи вступили Заньковецька, Садовська-Барілотті, Вірина, Тимасва, Переверзева, Світлов-Стоян, болгарин, пізніше відомий оперовий співець, Іван Васильович Загорський, Позняченко і інші. Трупа грала місяць у Єлисаветі і переїхала до Полтави. Тут до трупи вступив Андрій Максимович, один із найвидатніших українських акторів побутового репертуару; він передчасно в 1893 році зійшов у могилу і, як це буває з акторами-художниками, його громада скоро забула; але його місце неперечно між першими корифеями українського театру. З Полтави трупа переїхала до Києва, потім до Чернигова і Харькова, де і скінчила сезон перед великим постом 1883 року. На зимній сезон з осені 1883 року на чолі трупи став Старицький. Трупа почала грати з осені в Одесі: тут до трупи вступила Г. Затиркевич-Карпинська (1856—1921), далі О. Саксаганський і Карпенко-Карий (Іван Тобілевич). Таким чином протягом двох років в українській трупі зібралися всі корифеї українського театру, всі, так мовити, діячі «першого призиву». Рано смерть унесла одного Максимовича, Кропивницький, Старицький, Карпенко-Карий зійшли в могилу в першому десятилітті двадцятого віку, попрацювавши для утвореного ними побутового українського театру більше як по два десятки років, Затиркевич пережила їх на десяток років, решта працюють на українській сцені і досі. Всі ці корифеї українського сценічного мистецтва відсвяткували свої чвертьвікові а то і сороклітні ювілеї служення українському театрові і почасти в ювілейних статтях, почасти в некрологах підведено підсумки їх славної праці, оцінено їх художню творчість, як акторів-виконавців. В тих оцінках часто зливається розбор їх мистецької творчої

акторської праці з громадським подвигом, який судився силою сумних обставин українському акторові, але громадянин не повинен в їхніх особах закривати художника.

Особливе це стосується до Кропивницького, історична заслуга якого, як батька українського театру, як організатора першої української трупи, учителя в ній перших славних акторів, основателя своєї школи виконання, школи артистичної культури, учнями якої являються всі інші українські актори корифеї і молодші генерації українських акторів, нарешті заслуга Кропивницького як драматурга, творця українського побутового репертуару, історична заслуга утворення цих довго тривалих цінностей, не повинна заступати Кропивницького як художника-артиста, як творця того високого але не тривалого мистецтва, що існує тільки в момент творення. Можливо, що ні одного із своїх історичних діл Кропивницький не звершив-би, як-би не мав натхнення геніяльної акторської творчості. Біограф Кропивницького і інших українських акторів, В. Уманов-Каплуновський, високо цінуючи всі заслуги Кропивницького, як основателя українського театру, як учителя славних акторів і як письменника драматурга, зовсім слушно зауважає, що як актор-виконавець Кропивницький стоїть далеко вище. «Він однаково недосяжно високий і в ролях трагічних, і в побутових-резонерських, і в комічних. Безконечна галерія на прощуд життєвих постатей, утворених ним на сцені, перейшла перед нами, оригінальних, не подібних один до одного, ніби зіплеваних мистецькою рукою геніяльного різьбяр. То яскраві штрихи, то ніжні півтони, то ледве спостережені найтонші риси... Чи-ж можливо порахувати всі його ролі? Поруч з тяжким залізним XVI віком — типи початку XIX століття і пізніших десятиліть. Ось завзятий полковник Бульба з упертою твердістю козацької вдачі, з могутнім характером щирого запорожця; ось мудрий гетьман Мазепа; ось повний комізму Іван Карась, козак Цибуля і примітивно бюрократичний самодур Старшина з «По ревизії», з блисками юмору, спорідненого з М. Гоголем; ось глибоко психологічна постать здирищика глитає Бичка, або Сотника із казкової пьєси «Вій», обвіяного елегійним серпанком; ось нарешті грізний, двуличний Хома Кичатий... Тільки найбільший талант може стати здібним до таких подивляюче різноманітних перевтілювань; ні одної риси, ні одного руху не повторює актор. Ви відчуваєте, як перед вами проходять події, розгортається життя з його блудами, захопленнями, стражданнями, високим захватом рідкого героїзму, зі зворушуючою поезією і про-

стором синіх степів... Кропивницький, маючи взагалі дуже соковитий голос з тонкими, вибагливими інтонаціями, — незвичайний майстер читати і оповідати. Грим він накладає з великою умілістю і кількома, чисто як у Рєпіна, мазками надає обличчю індивідуальні ознаки потрібного йому типу, так що на перший погляд і не пізнаєш Кропивницького. Фигура, маніри, вираз очей, голос — все преобразується до непізнання». Розуміється, праця з таким актором — це найкраща школа для починаючих обдарованих артистів, і цій школі повинні чимало завдячувати і всі брати Тобілевичи (Карпенко-Карий, Садовський, Саксаганський), і Максимович, і Заньковецька та Затиркевич. Але крім цих корифеїв української сцени Кропивницький через свою практичну школу перепустив кілька поколінь акторів. Ф. Левицький, Г. Борисоглібська, Л. Ліницька, (1866—1924), Е. Боярська (1862—1900), Козловська, Войцеховська, Ратмірова, Шевченко, Шевченко-Гамалій, У. Суслова, Науменко, Василенко, Манько, другий Іван Загорський (Онкієвич) (1858—1904), Петро Карпенко і інші складають здебільшого другу, молодшу школу Кропивницького, нарешті Шостаківська, Півінська, Зарницька, Калина, Дзбановська, Гайдамака, Глазуненко, Марьяненко, Рафальський, Глоба і інші, ніби третій випуск школи Кропивницького. Власне всі трупи і всі актори українського побутового театру — це актори школи Кропивницького. Чубатий, Варвалюк, Замічковський, Мирославський, Суходольський, Суслов, Ванченко, Ковалевський, Мironенко, Потапенко — це все або учні Кропивницького, або учні учнів Кропивницького, але всі одна його школа, і школу ту знати в найкращих моментах їхнього виконання.

Найбільше яскравою зіркою поруч з Кропивницьким, на українській сцені в вісімдесятих роках розгорілася зірка Марії Заньковецької. Підводячи характеристику її артистичної творчості з нагоди 25-літнього ювілею на українській сцені, С. Петлюра писав: «Театральна критика підкреслює характерну рису талану Заньковецької і її гри, а власне: глибоку вдумливість в психологію персонажу. І той, хто хоч раз в життя бачив Заньковецьку на сцені, справді не забуде цієї риси. Здається, що артистка — це жива істота, живий, конкретний персонаж з його радощами і горем, з його муками, з його гострими й болючими переживаннями, що ті гіркі слізи, якими плаче він, ті муки, які відбуваються в його серці і крають його — справжні, що їх переживає сама артистка, не як артистка, а як живий чоловік, що сам зазнав багато горя і мук в житті. Здається, що цими слізами артистка-чоловік скаржитися на безталання,

на життя, на мачуху-долю, що, мольба або прокляття цій долі — то мольба і прокляття артистки-чоловіка за ті шипи та терна колючі, які поранили її душу, пошматовали серце, розбили її ілюзії, понівечили її я. Заньковецька геніяльний талан і — як кожен геній — многогранний. Однакова вона і в ролях драматичних, комічних, *ingénue*. Але найкраще, найглибше, найбільш рельєфно і виразно виходять у неї ролі драматичного амплуа. І от, коли бачиш її в таких ролях, вона здається реальним втіленням ідеї страждання. Здається, останнє обібрало її жертвою своєю, обібрало її вражливу ніжну організацію психичну для того, щоб показати всю силу, яку воно поки що має ще в нашому житті, обібрало ніжну, як міміза, душу артистки, щоб понівечити її і в сценічній інтерпретації, на очі кожному виявити всю глибину того руйнуючого впливу, який воно має на людей. Ми сказали-б більше: ми провели-б певну аналогію між Заньковецькою і таким національним генієм-поетом, як Шевченко. Як цей останній був, є і на довгі часи залишиться поетичним виразником нашого національного страждання, співцем історичних мук нашого народу, то таким самим геніяльним виразником національного горя нашого і в його минулому, і в сьогочасному є Заньковецька на сцені. Вона артистичний символ цього горя, сценічне втілення тих мук, які доводиться зазнавати українській нації, в образі жінки. Її скарги на мачуху-долю, її мольба і прокляття, її сльози і часами розпач страшенний, і, нарешті, — надія на щастя, на те, що із сльоз повиростають квітки запашні, — вільного гармонічного життя нашої нації, — то все нагадує наші національні муки і наші надії. І як Шевченка, по Костомарову, український народ наче обібрав для того, щоб він опоетизував в своїй творчості поетичний страждання народні, так і Заньковецьку обібрала сама доля української нації для високої місії: стати самій за сценічне опоетизування страждань українського народу... Нам здається, що Заньковецька є одною із тих нечисленних сил світової сцени, які цілком відповідають своєю грою великій місії театру. Бо її гра — то справді «пламенне, зконцентроване зображення мук, трівог і перемог духа», бо глядач, разом з нею, переживає в своїй душі всі перепетії психичної боротьби персонажа, привчається дивитись страхам життя в очі і запасастись з гри великої артистки почуттям глибокої активної любови до людей». Заньковецьку мали звичай рівняти до італійської трагічної артистки Дузе, але Уманов-Каплуновський завждиє, що Заньковецьку «сміло можна поставити вище знаменитої італійки. Дузе — чарівно виконує драматичні ролі глибоко-

кохаючих, страждаючих із-за кохання жінок, а Заньковецька не тільки драматична артистка: вона має невичерпане джерело комізму... Розмаїтість артистичної натури належить тільки виїмковим, щедро наділеним таланам, осіяним сяйвом генія». Але коли Заньковецьку рівняють з найпершими між артистками світового театру, то це тому, що Заньковецька, це є геній, який століттями в ряди годи злітає в театрах в часах напруженого піднесення нації і її театру. Тому аналогії до Заньковецької треба шукати на Європейській сцені не в сучасному, а в минулому, коли театр того чи іншого народу переживав часи відповідного піднесення.

Навпаки талан Затиркевич, може не такий ріжносторонній, без такого глибокого трагічного заглиблення, але талан найбільше оригінальний між усіма корифеями української сцени, найбільше самобутній, національно український. Затиркевич — це може вища точка іменно побутового театру, найбільше артистично удосконалене осягнення українського побуту на сцені. Тільки в історичну добу зародження побутового театру може появитися такий геній побутової творчості, як Затиркевич. Про неї висловлюється Уманов-Каплуновський, що «Затиркевич — сама веселість здоров'я, бадьорість, яка захоплює своєю безпосередністю і кришталевою чистотою. Її незвичайно удаються ролі сварливих і бравих бабів, що часто люблять чарку, здебільшого нещасливих, безталанних, але ховаючих це під покривною зверхньою веселости. Затиркевич має дорогоцінний дар разом і смішити і порушувати глядачів до сліз; ніколи не доходячи до шаржування, вона виключно впливає на глядача іскрами уродженого юмору, виразною мімікою, багатством голосу, мистецтвом переображування і ріжнобарвистими настроями. Затиркевич — артистка в кращому розумінню цього слова, артистка від ніг до голови, що інакше не виходить на сцену, як основно заглибившись в душу людини, яку має відтворити, з усіма властивими цій людині і примхами, і звичками. Серед скарбів українського репертуару заховано чимало перлин і треба тільки уміти їх вишукати і показати, освітивши творчим промінням художника-артиста. Ось в цім умінні і полягає справжній талан. ...Лимериха, Риндичка, Хивря, Малашка, Секлета, Драбиниха, Хвена Степанівна — все це ряд класичних художніх образів, покликаних до життя все тою-ж чарівницею-артисткою. Небесна іскра, що розгорілася в жертвний огонь, чуття міри і уміння спостерігати — цими трьома дарами Затиркевич діє чудеса».

Поруч з цими артистками славну плеяду навколо Кропивниць-

кого складали і актори, між якими на першому місці, розуміється стояли брати Тобілевичі, що ще в 1875 році грали в Кропивницьким у Єлисаветі в аматорських виставах. Найстарший із них, разом з тим і драматург, (Іван Тобілевич) Карпенко-Карий, пізніше своїх братів вступив на сцену, але зразу зайняв на ній почесне місце. «Слава драматурга Тобілевича, — пише Л. Старицька-Черняхівська — затемрила славу Карпенка-Карого артиста. А артист Карпенко-Карий — був першорядний артист. Це був артист знавців театрального мистецтва, не артист юрби. Його талан не кидався в очі, но була тонка художня гра майстра-аристократа мистецтва. Як обробляв він кожен тип! Якою тихою лагодою віяло від Карпенка-Карого, коли він уявляв на сцені тихих, старих дідків! Яку страшну силу, жорстокість і сухість виявляв той самий лагідний Карий в типах калиток, скарעד, зажер! Його зеленкуваті очі аж прискали, аж палали, як у роздражненого кота. Карий-Барабаш. Ситий п'яний ласун, що розманіжився вже самою гадкою про варшавянок, та про їх «цяло біле»; посоловілі очі, п'яна усмішка і лиса голова, яка коливається на плечах, мов здоровий гарбуз... і що-ж? Все це справляв якесь надзвичайно добрушне вражіння. Скрізь рука майстра, майстра-знавця!»

Співробітником Кропивницького від першої-ж вистави Наталки-Полтавки у Кременчузі в 1881 році був, молодший брат Карпенка-Карого, Садовський. Його талан виконавця дуже відрізняється від талану його обох братів. Коли талан Карпенка-Карого найточніше характеризується терміном «характерний резонер», талан наймолодшого брата Саксаганського передовсім є таланом «коміка», Садовський на сцені перш за все був «герой». Другого такого актора на ампуа героїв не було на українській сцені ні до, ні після Садовського. Але інтернаціональне і шаблони на сценах у інших народів ампуа героїв Садовський потрапив на українській сцені одухотворити і утворити національно-оригінальним і самобутнім. Садовський як артист, говорить Л. Старицька-Черняхівська, «глибоко національний український талан. Краса його — його народність. Кожний художник-маляр має свій власний колорит і той колорит надає відому красу і оригінальність його творові. Такий колоритний артист і Садовський. По силі драматичної передачі психології людини, по колоритності гри, — він має мало рівних собі... Це чисто український національний талан». Д. Дорошенко, характеризуючи талан Садовського каже, що «в галерії типів утворених Садовським ми бачимо перш за все ряд історичних фігур, які оживають в ін-

терпретації великого артиста, і яким він надає риси, властиві, як ми знаємо з історії, тим фігурам: Мазепа, Богдан Хмельницький, Сава Чалий стоять як живі в уяві кожного, хто мав велике естетичне задоволення бачити Садовського в цих ролях. Героїчні ролі козаків у «Невольнику», у «Бондарівні» виходять у Садовського як найкраще, чарують глядача стихійною силою, яка так і б'є з кожного руху, з кожного слова цих фігур, що переносять нас у далекі часи безпосереднього виявлення могутньої духовної та фізичної сили типів, утворених тогочасним українським життям. Таке-ж глибоке враження робить Садовський і в побутових ролях, як драматичних, в «Не судилось» або в «Бурлаці», так і комічних.

Третій молодший із братів Тобілевичів — Саксаганський не уступав, коли не перевищував своїх братів силою артистичного талану. Йому, пише Л. Старицька-Черняхівська «більш за всіх доводиться виступати в комічних ролях і... бодай найкомічніший тип в його інтерпретації лишається живим, натуральним чоловіком, комізм його складається не з надзвичайних комічних рис, не з дурних, безглузвих слів, що так люблять додавати авторіві традиційні комики, аби викликати дешевий регіт; комізм Саксаганського — високо художній комізм: він виникає з ситуації, у які влучає дієва особа і на які вона реагує своєю вдачею. А реагування це буває, звичайно, нелогічне, не відповідне потребі, і це викликає здоровий розумний сміх. Саксаганський інстинктом талану зрозумів те, до чого глибоким досліджуванням дійшов великий філософ Кант. Кант каже, що смішне — це єсть напружене чекання, що раптом кінчається нічим. Хто уважно приглядався до гри Саксаганського, той постерігав, що весь ефект комізму Саксаганського складається саме з цих елементів. Проаналізуймо, наприклад, комізм Саксаганського в ролі Голохвастого. Голохвастий хоче з'ясувати батькам Проні ріжницю між чоловіком «образованим» і чоловіком простим. Як він починає говорити: його тон, його напружене чоло, його рухи, слова... все це доводить глядачам, що він дійсно з'ясує зараз цю ріжницю. Глядач чекає, глядач зацікавлений, ось ось зараз таки і цей дурноверхий парикмахер скаже розумне слово. І парикмахер дійсно збирається його сказати — він тільки не знаходить відповідного вираза. Він ще більше борсається на креслі, руки його вироблюють якісь комічні, ніби пояснюючі рухи, брови ще більше насуплюються, ось ось зараз скаже... Нерви глядачів напружені... Коли це раптом фізіономія Голохвастого одразу міняється; в очах майнує переляк, на вустах непевна всмішка. Йі же

богу він забув, що хтів казати... Але це єдина мить. Знов фізіономія його приймає той само важний, самозадоволений вираз, і артист виголошує з певністю: «і тому подобноє». Сердешні батьки Проні афропірувані таким панським виразом, з почуттям схиляють голови, ніби вони й справді зрозуміли різницю між чоловіком образованим і людиною простою. На фізіономії Голохвастого самозадоволена вемішка, він знайшов розумний вираз «і тому подобноє», він з'ясував різницю між «образованим і необразованим» чоловіком, — він пишається і сам тішиться з свого розумного пояснення. Глядачі-ж які з напруженням стежили за «потугами» парикмахера, що лагодився розповісти щось надзвичайно розумне, почувши нарешті це «і тому подобноє», звичайно починають сміятись: їх напружене чекання скінчилося раптом нічим. Але Саксаганський володіє не тільки таїною комічного, він і творець типів. Його «Пеньоньжка», в «Мартині Борулі», «Копач» в «Сто тисячах» і ціла низка його ролей — це галерія малюнків великого майстра... Крім того, Саксаганський визначається і як артист драматичний: можна щиро дивуватись діапазону його талану!.. Він схоплює одразу увесь цільний образ, тип, який дає йому роль, і разом з тим продумує її до найменших дрібниць.

Ці пространно виписані характеристики акторів виконавців першої української побутової трупи, показують, на який мистецьки високий рівень одразу стала перша-ж побутова українська трупа. Всі ці артистичні сили зібралися в трупі протягом двох років, але прибуття артистичних сил на тому не спинилося. Протягом вісімдесятих років видатні талановиті виконавці прибували і прибували. Очевидно і в народніх веретвах, і в громаді, і в театрі явище побутового українського театру так настигло, що із всіх веретв громадянства виходили талановиті побутові актори. Вже згадувалося про кілька серій молодших артистичних сил, що одна по одній вступали на українську сцену. Іноді ці молодші сили не уступали в сили талану першим корифеям українського побутового театру. В кінці вісімдесятих років вступили на українську сцену між іншими Ліницька, Борисоглібська, Левицький. Ідучи шляхом своїх попередників, вихованці також школи-трупи Кропивницького, вони скоро зайняли видатне місце в українському театрі і так само стали його окрасою.

Талан Ліницької (1866—1924) і її індивідуальність так описує М. Вороний: «Статурність постаті, експресія руху, дзвінкий, гнучкий з мелодійною вібрацією голос, прекрасна міміка, особливого

окрасою якої були очі — карі проміністі, повні життя, що в хвилини ліричного суму ніби покривались ніжно-вохкою хмаркою, а в хвили драматичного зворушення спалахували огнем і кидали стріли блискавок — все це, разом з бурхливою хвилею молодого, сильного «нутряного» чуття, утворювало ілюзію справжнього глибокого екстазу, який захоплював і зворушував публіку».

Борисоглібська, не наслідуючи Затиркевич, але вповні самостійною творчістю дійшла також найвищих досягнень в межах побутового репертуару. Виконуючи ті ж ролі, що і Затиркевич, Борисоглібська завжди уміла знайти свої індивідуальні, але разом з тим і суто народні і вельми типові ноти, такі характерні для сільської баби і такі разом з тим завжди оригінальні. Галерія старих баб, утворена Борисоглібською, незвичайно розмаїта, по народньому колоритна, по українськи оригінальна. Найменша роля у Борисоглібської завжди була витонченою з тонкістю сницерської техніки і справляла глибоке враження.

Так само рідкого натхнення, незвичайного багатства побутових тонів і глибоко викінченої творчості актором явився Федір Левицький. Вже Уманов-Каплуновський спостеріг, що Левицький прийшов, ніби щоб заступити покійного Андрія Максимовича, «що так не довго прикрашав собою українську сцену... а більшої похвали, як порівняння з Максимовичом для українського актора трудно і уявити. Умер Максимович — живе Левицький!.. Це типовий характерний комик, і утворені його ролі ніколи не мають ознак наслідування, а їх завжди задумано і виконано зовсім самобутньо і строго реально... Левицький, це саме українське життя з його юмором і наївною зворушливою поезією... В різнобарвному репертуарі Левицького немає невикінчених або шаблових типів. В кожному видно працю, натхнення і школу».

Яскравим актором комиком був також Іван Васильович Загорський (1858—1909), про якого Садовський каже, що він був «природжений комик як в життю, так і на сцені... коли по наказу уряду повинні були грати в один і той-же вечір рівне число актів як українських, так і російських, Загорському приходилось не менше, як по п'ять, по шість ролів у вечір. І... перегриміруючись з одної ролі в другу, розказував який небудь анекдот, або гострословлючи, смішив присутніх». Це був незвичайно талановитий актор старої школи, так званий комик-буф, який це амплуа переніс на українську побутову сцену. Взагалі течія до народнього

побутового репертуара в вісімдесятих роках була так велика, що можна уложити цілий словник талановитих українських акторів побутових, комічних і характерних. Навпаки, далеко менше було здібних акторів на героїчні молоді ролі.

Успіх майже триумфальний театру на початку, збір великого числа талановитих виконавців спонукали першу українську трупу розділитися. Значне число першорядних побутових акторів з тим самим амплуа не могли міститися в одній трупі і трупа без шкоди для ансамблю розмежувалася на кілька труп. В 1888 році вже було із першої трупи три трупи, а ще трохи згодом — чотири. Трупа Садовського з участю Заньковецької, Затиркевич, Ратмірової, Максимовича, І. В. Загорського, Позняченка, Василенка, Науменка, Глазуненка і інших, трупа Саксаганського з Карпенко-Карим, Ліницькою, Віриною, Дзбановською, Сусловою, Грицаєм і т. д. Трупа Старицького з Боярською, Орлик, Маньком, Касиненком та іншими, нарешті, трупа Кропивницького, у котрого завжди, як в школі проходили перші кроки молоді артистичні сили. І всі ці трупи мали добрий ансамбль.

Захват театром, в вісімдесятих роках був незвичайний. Бажання бачити український театр у мешканців найдальшого провінціального кутка викликало до життя безліч менших труп і вже в дев'ятих роках число труп стало так зростати, що рахувалося один час 72 українських трупи. Часто один здібний актор збирав коло себе артистичну молодь і їздив по невеликих містах України на гастролі. Не всі трупи ставили собі однакові завдання. В одних трупах переважав драматично-побутовий репертуар, в других співочий і музикальний, в третіх побутово-історичний і т. д. В провінції часто актори, пристосовуючися до смаку провінціальних глядачів, пристосовували побутовий український репертуар до театрального зрілища, викоханого в першій половині дев'ятнадцятого віку, і стали в оболочках побутової драми творити мелодраматичний репертуар страшного вражаючого дійства з душогубствами, смертями, биттям по нервах глядачів, це-б то з побутового театру вертатися до старого змісту романтично-побутового театру-зрілища. Згідно до характеру репертуару цей театр почав втрачати навіть ту побутовість, як її розуміли в вісімдесятих роках і натомість почав виробляти форми лубково-умовного театру зовнішніх експресій. В кожному разі у всіх своїх формах побутовий український театр ввійшов в українське життя і скрізь посилено являвся його осередком, зовнішнім маніфестуванням життя України, яке у всіх інших галу-

зях на Україні в сумної пам'яті, вісімдесятих та дев'яностох роках було здавлено. Значне число українських труп розішлося і по за Україною, на Білу Русь, Московщину, Сибір, Закаспійську країну, Закавказьє. В дев'яностох роках їздила українська трупа нещасливо і до Парижу. Ініціатором тої нещасливої і безславної подорожі був, сумної пам'яті, антрепренер Деркач (1846—1900), що потім до смерті антрепренерствував у Середній Азії і в Сибіру. З яким смаком і розумінням діла він збирав для Парижу трупу, знати вже бодай з того, що він не прийняв до хору, як не музикального співака, Федора Шаляпіна.

Осередком, містом, де збиралися українські актори, де формувалися українські трупи, де в театральному колі укладалося артистичне реноме актора, — це був Харків. Біля Харькова мав свій хутір Кропивницький і туди приїздив на великий піст відпочити. За Кропивницьким, як за батьком українського театру, тяглася до Харькова і вся акторська братія. Крім того Харків найбільше після Києва і найцентральніше місто, а у Києві і на правому березі Дніпра з 1883 до 1893 року українським трупам грати було заборонено. У вісімдесятих і дев'яностох роках по всій Росії не дозволялося театральних вистав протягом всього великого посту. Тому великий піст був часом змушених вакацій для акторів. Тому сезон акторської роботи кінчався на масниці, а у посту закладалися нові трупи, або поновлювалися старі. Всі ці комбінації і вершилися у Харкові, де українські актори мали свій свого роду клуб в ресторані «Ялта» на Катеринославській вулиці і який наповнювали що дня протягом великого посту. У українських труп виробилися свої звичаї: так кожна трупа мусіла мати свій хор, часто більше поважна трупа мала і власний оркестр. Артистки і хористки мусіли мати власне одіння як для побутового репертуару, так і для історичного. Навпаки актори і хористи мусіли мати власні тільки чоботи, решту одіння мав антрепренер. Жалування по українських трупах порівнюючи було не велике і далеко нижче, ніж по сучасних російських трупах. Ще в половині дев'яностох років, коли вже гажі акторів зростали, добрі українські актори задовольнялися платнею від 100 до 200 карбованців на місяць. Українські трупи майже ніколи подовго в одному місті не сиділи і власних декорацій з собою не возили. Тільки виїмково солідні театральні підприємства иноді мали власну обстанову і декорації, та і то в дуже обмеженому числі. Грали в тих декораціях, які на місці знаходили по театрах. Правда з кінцем вісімдесятих років вже майже всі театри на Україні мали

по парі декорацій, — вигляд села та середина хати, пристосованих умисне для українських труп.

Взагалі обстановка і декорації — це було найслабше місце українського побутового театру з самого початку. Не маючи коштів зразу по заснуванню трупи заводити власні декорації і обстанову, трупа Кропивницького мусіла грати в тій обстанові і при тих декораціях, які можна було знайти в кожному з театрів. А ці декорації було пораховано на водевільно оперетковий, або мелодраматичний репертуар з пейзажами і відповідно до того замість реально сільських краєвидів і селянських хат представляли пейзажську обстанову в стилі «русская ізбушка». Того характеру обстановка так призвичаїла очі і уяву глядачів, що на неї часто навіть не звертали уваги. Так і Л. Старицька-Черняхівська не дуже багато звертала уваги на першій виставі трупи Кропивницького у Києві на те, що дію у *Хоми Кичатого* показували «в рубленій хоромині з Василиси Мелентьєвої, або Каширської старини». Розуміється та декорація — хоромини однаково була далека і до дійсної історичної обстанови, в якій мала-б відбуватися пригода Василиси Мелентьєвої, як і *Хоми Кичатого*. Це були декорації бомбоньєрки і, коли вони були московські а не українські, то це виявлялося тільки в тому, що в основі, прототипом тієї бомбоньєрки була хата рублена, а не біла мазанка. Але вона такою була віддаленою від дійсної мужицької, хоч-би і московської хати, що в тій бомбоньєрці зрештою наївно виставляли водевілі і московські, і французькі і пьєси любимого тоді Коцебу. Самі водевілі московські на дев'яност відсотків було перероблено з французької чи іншої європейської мови і весь національний колорит її полягав лише в тому, що імена дівчих осіб, всяких Мішелів та Етьєнів перероблювано на Власів та Антипів. Весь-же зміст пейзажської розмови і дії оставався той самий, правда так само мало-французький як і мало-руський. Це був такий інтернаціональний сентиментально-романтичний склад писання, при якому і московська селянка могла зватися Світланою, або, як казав Пушкін, могло бути переіменовано Акульку в Селіну. Розуміється, українські твори, починаючи з Котляревського, хоч далеко відходили в напрямі реалізму від Карамзіна та Жуковського, але ще платили данину смакові часу, особливе у слабших наслідувачів Котляревського. Коли пьєса «Любка» інакше називалася «Сватанням в селі Рихмах», то, розуміється, вигляд села «Рихми» мусів значно відрізнятися від дійсного вигляду Лемешів або Броварів. А вигляд Рихмів на сцені наслідувала і Гончарівка, і сватання чи в Рихмах,

чи на Гончарівці з успіхом могло проходити в однаковій водевільно-феєричній обстанові. І коли панна Емілія Лютомська, пізніше Бачинська виконувала роллю Наталки-Полтавки і в вінку з французьких квітів, в черевичках на французьких каблучках, у кріноліні і оксамитовому корсажіку, то це робило тільки цільність враження з усією обстановою. Але коли у Києві в 1882 році Літар виступила в Гаркуші в тому самому стилі, то це вже викликало протест і обурення глядачів. Очевидно смак перемінився, вимагання побутового репертуару тягли за собою вимоги і побутового виконання і консеквентно відповідної постанови. Ще на перших кроках, коли українська побутова трупа з блискучими таланами Кропивницького і його першої плеяди виконавців була новиною, то звикле до водевільної декорації око могло дарувати ту обстанову, але далі вона починала лізти в очі, починала вражати дісонансом і питання про нову відповідну до стилю і напряду української трупи побутову обстанову ставало на порядку дня. Тому зразу вже в 1882 році, коли трупа була у Києві, в київській українській громаді знялася мова про необхідність дати трупі відповідну обстанову. Тим зрозуміліше, що це питання стало одним з головніших в українській громаді, бо старі громадяне зразу очевидно зрозуміли вагу національного театру для культурного українського руху. Садовський оповідає, що «коли трупа вперше грала в Києві, поміж київською громадою Українців була нарада, що треба комусь із грошовитих громадян стати в голові трупи і поставити діло як найкраще, бо, розуміється, актори всі біднота, не змогли зразу обставити блискуче всякий спектакль, на це потрібно було затратити зразу чимало грошей». На щастя серед київської громади знайшовся чоловік, що згодився на цю справу віддати весь свій, досить значний, отриманий у спадщину маєток. Цей чоловік був — Михайло Старицький. Сам режисер-художник, режисер з розумінням значіння картинності сценічної вистави і великий мистець в утворенні тої картинності, він, розуміється, був найвідповіднішим чоловіком для основної реформи української театральної обстанови. З одного боку він прийняв як основу сценічної вистави, принцип побутовості, з другого боку, маючи вибагливе до мальовничої краси око, він не жертвував побутові зовнішню красою. Навіть більше того: він не вагався відступити від реалістичних вимог аби не зашкодити мальовничості сценічної картини. Одним словом Старицький зі своєю любовію до мелодрами, до старого класичного театру умів зберегти, що там було найкращого, зовнішню його красивість і застосувати її до

побутових вимог, це-б то розвинути зовнішню театральну красу на побутовій основі. Тому він не відразив різким реалізмом глядачів вихованих на зовнішніє красивих, хоч не реальних формах старих феєрично-мелодраматичних постанов, але потрапив поєднати мелодраматичну красивість з етнографічно побутовим реалізмом. Крім того, взявши на себе антрепризу, Старицький вніс в діло властиву його натурі широту і розмах. Почавши працю трупи під своєю орудою в Одесі, в осени 1883 року, Старицький тут зразу-ж приєднав до трупи Затиркевич, Карпенка-Карого і Саксаганського (Заньковецька і Максимович вже були в трупі раніше) і поставив діло, по словам Садовського, зразу «як то кажуть, на широку ногу. Трупа мала свій власний оркестр, хор, який складався з тридцяти жіночих і мужеських голосів, свої декорації і гардероб. Під урядом Старицького трупа почала сезон 3-го серпня в Одесі, далі в Миколаєві, Єлисаветі, Києві. З Києва переїхала до Житомира, а звідциля знов вернулася на святки до Одеси, де і кінчила сезон... Спектаклі були гарно обставлені з боку декорації, чудесний хор робили на публику таке вражіння, що вона, набиваючи кождодневно театр, робила кожного дня овації артистам». Але тріумфи трупи і постійно повні збори все-ж не могли дати спроможности Старицькому провадити діло дуже довго. І на десяток років чималого маєтку Старицького не вистарчило, щоб так широко провадити справу, як це робив в житєвих відносинах не практичний і далекий від всякої меркантильности Старицький. Власні маєтки Старицького танули, в трупі зібралося надто багато сил виконавчих на ті самі ролі, видатніші актьори обзнайомилися краще з веденням театального діла, і трупа мусіла ділитися, щоб ставши на господарський комерційний ґрунт, від якого був далеким Старицький, діло закріпити і забезпечити матеріально на будуче. В 1888 році вже стало три трупи: крім Старицького, зклалися окремі трупи Кропивницького і Садовського та Саксаганського, яка пізніше, коли повернувся із заслання Карпенко-Карий, знову поділилася на дві, — в одній осталися Садовський з Заньковецькою і Затиркевич, а другу зорганізували Саксаганський та Карпенко-Карий. Особливе практичними господарями трупи виявилися Садовський і Саксаганський: їх трупи існували десятиліттями. В їх трупах не було таких великих окладів для актьорів як у Старицького, не було такої розкішної обстанови, нарешті, як режисери, вони не мали мальовничого хисту, який на першому плані стояв у Старицького, але вони провадили справу ошадно, свої зобовязання виконували

як відносно служачих, так і контрагентів, незвичайно добросовісно. У них не було в звичаю ніяких контрактів, писаних умов, все робилося на слово, але в артистичному світі знали, що слово Садовського або Саксаганського більше значить, ніж писана умова. Таж велика добросовісність відзначала і Старицького та Кропивницького, але як натура артистична, Кропивницький завжди почував відразу від господарського боку справи і у власній же трупі лишав за собою обов'язки актора і режисера, а господарство волів збути на когось іншого. Так само добросовісно провадив справу Старицький, але відзначаючися шляхетною щедрістю, він ніколи не відступав ні перед дорогими постановами, ні перед великими витратами, переслідуючи художню мету. Коло десятка років тільки міг Старицький продержати власну трупу, і не тільки не зробив на ній мастки, як інші, але, навпаки, поклав в неї свій чималий масток, та зате тільки завдяки його антрепризі могли окріпнути інші актори для засновання своїх труп. Старицький є справжнім і дійсним родоначальником солідних українських труп з власними хором, оркестром, декораціями і Старицький виробив ту реально побутову українську сценичну обстанову, що, зберігши картинність і мальовничість старих постановок, поставила їх на побутово етнографічний ґрунт. Пізніше, коли вже на початку двадцятого віку Садовський тримав у Києві постійно свою трупу, він, не впадаючи в розкіш, яку так любив Старицький, довів свої постанови до цікавих етнографічних деталей, так що по обстанові хати, або краєвидові села можна було бачити в якій з українських земель відбувається дія. Також чималий художній смак в декораціях і обстанові виказувала його трупа, особливо під короткий час, коли завідував всею мальовничою стороною справи художник Василь Кричевський, відомий будівничий земського дому у Полтаві і пізніше професор української академії мистецтва у Києві. Коли Кричевського в театрі Садовського у Києві заступив Іван Бурячок, зовнішня художність постанови значно понизилася.

Взагалі постанову в кращих українських трупах в кращі часи критика любила порівнювати з постановами знаменитої в Європі в вісімдесятих і дев'ядесятих роках трупи герцога Мейнінгенського. І справді принципи Мейнінгенського театру як раз відповідали принципам постанови кращих українських труп. Під взглядом напряму в мистецтві, під взглядом театрального стилю, театр Мейнінгенський і театр український переслідували однакові ідеали і можна сказати, що постанови українських труп — це єсть побутово розроблена

постанова Мейнінгенців. Розуміється, про вплив одних на других говорити не приходитьсь. Це просто в один час однакові ідеї опанували передовими театральними діячами в різних кутках Європи, вони зросли із комплексу аналогічних причин і появили багато спільного в наслідках. Ці театральні ідеали одушевляли в ті часи багато діячів сценічного мистецтва, але в Мейнінгені розквітнули найпишнішим цвітом, а на ґрунті спеціально побутовому найкращі овочі дали на українській сцені. Багатий побутовий український репертуар, хоч так і не відділився від мелодрами і романтизму, в купі з видатними талановитими виконавцями, з реальною, етнографічно правдивою і мальовничою постановою, поставили український побутовий театр так високо, що в часи його розквіту з ним не міг рівнятися не тільки ні один побутовий театр в славянських землях, але навіть і в Європі. Найсильніший і найяскравіший побутовий театр у Європі — Сіцилійський і взагалі італійський неперечно уступав побутовому українському театрові, в кращі часи існування цього останнього. Подорож трупи Старицького в 1884 році до Петербургу була справжнім тріумфом українського театального мистецтва і найсерйозніші критики російські критикували українське мистецтво, як взірцеве для російських акторів. І справді, московський чисто побутовий театр ніколи не підіймався до тої висоти, на якій стояв в кращі часи театр український. І особливо в українському театрі імпонувало, крім талановитости виконавців, та цільність постанови і та риса, яку вніс в театр Старицький, це побутовість, без натуралістичних крайностей, до яких мали нахил московські актори, і властиве також для Старицького поєднання побутової основи із зовнішньою мальовничістю.

Ця уміркованість реалізму, ця етнографічна мальовничість, як не можна краще, відповідали вимогам української сучасної громади. В українській громаді вісімдесятих років ще були надто живі пережитки народництва, що панувало над умами поступовішої інтелігенції з шостидесятих та семидесятих років. Народництво спеціально українське завжди мало нахил до етнографізму. Етнографічність грала тим більшу роллю в напрямі українського народництва, що саму українську націю українська інтелігенція тоді представляла тільки як народньо-етнографічну, в ліпшому разі культурну індивідуальність, а не як політичне тіло. Самий український рух, передовсім в ті часи рух чисто культурний, базувався на окремішності культурних потреб етнографічно української, національно несвідомої маси. Самий доказ окремішности українського народу

між іншими слов'янськими народами, зокрема окремішність його від народу московського потребувала доказів і ці докази свідомі українці шукали в демонстрації етнографічної окремішності українського побуту. Зрозуміло зовсім, що побутовий український театр як жива талановита, мальовнича демонстрація окремішності і культури української народної маси, її слова, поезії, музики, танцю, звичаїв, був як раз тим, чого так потребував український національний рух в тогочасній стадії, і тому зрозуміло і той священний трепіт, з яким у Києві виступали свідомі свого громадського призначення українські актори, і знову той страх, з яким київські громадяне йшли на першу виставу, і той ентузіязм, який обхопив українську громаду, коли вона інстинктивно відчула, яку нову і міцну зброю придбав український рух з заснованням нового українського театру. Розуміється, справа йшла не тільки про саме мистецтво театру, а ще про його громадський напрям, про його громадське значіння; але в ті часи громадський напрям панував і в малюванні і в поезії, взагалі в мистецтві. Театр мусів бути громадською школою, мусів учити, мусів доводити і переконувати. Очевидно і такі завдання, покладені на мистецтво, талановиті служителі мистецтва виконують досконаліше, ніж посередні, і тому легко зрозуміти ентузіязм української громади, коли вона зустріла в нових діячах українського театру людей, одмічених печаттю генія. До того ентузіязму, що завжди серед глядачів викликає натхненний майстер мистецтва, тут приєднався ентузіязм до високого громадського служення, підійняття театру до значіння головного огнища українського культурного руху, твердині української громади. Коли таким являвся український театр в очах свідомої частини українського громадянства, українська несвідома маса, яка ще не збулася зовсім національного почуття, знаходила в українському театрі відгомін на ті ноти, що ледве брехали в глибині душі; іскра що ледве тліла десь глибоко, розжирювалася до вогню, що бодай на мить зогрівав холодні душі. Згуки рідного слова, мотиви рідної пісні, огонь рідного танцю — то все будило в душі щось живе але забуте, зогрівало душу теплом. Таким чином між акторами і глядачами крім звичайної любови до мистецтва установилися ще інші, тісніші звязки: до акторів виробилися відносини, як до громадських діячів, що в перших лавах виносять національну українську справу, і другі інтимні відносини, як до майстрів, що своїм мистецтвом сягають до найбільше інтимних глибин душі. Тому рідко коли глядачі так ставилися до театру, як українські громадяне вісімдесятих років

до українського театру на перших його нових кроках. Через двадцять п'ять років, згадуючи відношення до театру, Старицька-Черняхівська оповідає: «Натхненна гра артистів і настроїв, що панував у театрі, зливалися в один спільний захват. Він передавався од публіки артистам, підносив їх виконання до найвищого ступня, а з сцени нісся знов у публіку і вогнем запалював серця глядачів. Артисти й глядачі зливалися в одну душу; од буйного захвату здригався театр. То була публіка! То були часи!»...

Актори тих часів згадують чи мало зворушливих сцен, які свідчили про ці спеціальні відносини українського громадянства до діячів українського театру. Привязуючи до дня другого лютого 1882 року, Садовський згадує інцидент на своєму бенефісі, як задню декорацію скинули, ніби випадком, а правдоподібніше злим заміром московських акторів, на голову Кропивницькому; удар по голові влучив з такою силою, що Кропивницький упав непритомний, і тільки м'який великий парик урятував йому життя. Поки Кропивницького приводили до пам'яті лікарі, «кон увесь запрудила молодь», яка гучно ганьбила адміністрацію театру. Голос чиєсь гарячої промови, який потребував кари за такий злочин, загальний гармидер в театрі і на кону робили вражіння шуму вітру або морської хвилі, яка от-от перейде в бурю і все потопить і залле. Невимовної напруги коштувало мені все се утихомирити і заставить розкипілу молодь залишити сю справу до завтра, а тепер дати мені змогу скінчити спектакль... Другого дня депутація від молоді ходила... і з того дня акторам сцени російської було навіть заборонено стояти за лаштунками... так гаряче боронила тодішня українська молодь своїх перших піонерів рідної штуки». В слідуючому році, також оповідає Садовський, у Києві «після послідньої вистави публіка дійшла до екстазу і почала розносить акторів по улицах з гучними криками і оплесками». Так театр став великою українською маніфестацією і московські гасителі всього українського мали зі своєї точки погляду дуже багато причин вважати український театр для себе небезпечним, і боятися його, і переслідувати, нищити і всіми можливими заходами спиняти розвій українського театру.

І справді, репресії на український театр посипалися щедрою рукою. Вже коли в кінці 1881 року у Кременчузі тільки почалися українські вистави, то найстарший представник поліційно-адміністраційної влади у місті, поліціймейстер з незапокоєнням пильнував коло каси рух простого українського люду біля театру і пророкував Кропивницькому, що українські вистави скоро забо-

ронять. Як тільки прибула трупа вперше до Києва, то зразу посипалися на неї доноси і з боку московських акторів, що із заздрости робили всякі каверзи проти українських акторів, аж до падіння декорацій на голову Кропивницькому. У київській щоденній пресі, власне в газеті «Кієвлянин» почали з'являтися натяки і доноси на українську трупу і глядачів, що збираються в театрі, роблять овації і всякі підозрілі та неблагонадійні натовпи народу. Далі пішло гірше. Адміністрація, не ризикуючи вдруге заборонити українські вистави, почала їх тиснути. Перший дозвіл було дано на представлення українських вистав поруч «з рускімі». Отже, трупа не сміла бути чисто українською, але повинна була називатися «русько-малорусская». Повинно було що-вечора, при кожній українській виставі додавати московську пьєсу, здебільшого водевіля в одному акті. Коли ці водевілі виконувалося але, і публіка свистіла на те виконання, адміністрація вимагала, щоб корифеї трупи сами грали в цих водевілях, як це було у 1883 році у Києві. Де-які адміністратори вимагали, що коли трупа є «русько-малорусская», то вона повинна «русских» пьєс ставити не менше, ніж українських і кожного вечора мусить бути московських дій не менше, ніж українських. Так що коли виставлялося українську драму на п'ять дій, то і московську пьєсу мусіли того-ж вечору ставити також не менше, ніж на п'ять дій і т. д. Нарешті в 1883 році київський генерал-губернатор Дрентельн заборонив наближатися українській трупі до Києва «на гарматний вистріл» і українські вистави заборонив в цілому генерал-губернаторстві, цеб-то на всій правобережній Україні. Ця заборона тривала десять років, десять років ніякі прохання нічого не помогали, навіть царське «благовоління» до українських акторів не допомогло, в свої «володіння» Дрентельн не дозволяв українським трупам наїздити аж до самої смерті. Тільки в 1893 році, вже при наступникові Дрентельна графі Ігнат'єві, цей останній зі страхом дозволив приїхати до Києва трупі Садовського з Заньковецькою і Затиркевич на де-кілька вистав. Таким чином лише в 1893 року у Києві та на правому березі Дніпра появилася знову український театр. Приїзд української трупи до кожного міста на лівобережній Україні та Херсонщині попереджався неймовірними труднощами. Ванченко, що був розпорядчиком трупи Старицького, оповідаючи про свої митарства по всяких адміністраторах, розказує, як, наприклад, градоначальник Одеси не дозволив приїхати до Одеси трупі Старицького, бо післанець прийшов до нього в українській одежі. Ще гірше ніж адміністраційні репресії, тяжко було переносити гніт і

знуцання цензури, що спиняла розвій і збільшення українського репертуару.

Літописи московського театру оповідають багато сумного про знущання цензорів, але там це здебільшого стосувалося часів царя Миколи Першого. В вісімдесятих роках такого безглуздового переслідування московський репертуар уже не терпів. Український-же репертуар рождався в неймовірно тяжких цензурних умовах. Заборонялося всякі пьеси перекладені, заборонялося пьеси з не селянського життя, заборонялося нарешті пьеси просто літературно-оброблені. Пьеси, що проходили через тіщини цензури для надрукування, потім все-ж заборонялося для вистави на сцені. Іноді цензор забороняв пьесу тільки за те, що її написано було українською мовою і цинично пропонував авторові написати те саме по московськи і зразу буде дозволено. Рідко яку пьесу не верталось по кілька разів авторові забороненою до вистави і безліч разів доводилося кожну пьесу переробляти, міняти їх назви, поки якимсь випадком пьеса не проскакувала. Так у Старицького пьесу «Не судилось» вже надруковану було заборонено до вистави і тільки в зіпсованій редакції під назвою «Не так склалося як жадалося» на превелику силу було дозволено. Трагедію «Богдан Хмельницький» було дозволено під умовою, що на кінці буде додано апофеоз — «Переяславська рада». Історичну драму «Оборона Буні» сім років не дозволяла цензура до вистиви аж до 1906 року, до «днів свобод». У Тобілевича рідко яка пьеса дійшла до кону без перерібок для цензури і не змінивши іноді по кілька разів назви. Пьеса його «Чабан» прийшла на сцену як «Бурлака», пьеса «Гроші», як «Сто тисяч». Пьесу «Хто винен» було заборонено; Тобілевич переписав її під назвою «Чарівниця», — заборонено знову; тоді Тобілевич післав її до цензури під назвою «Безталанна» — було дозволено. Пьеса «Не так пани, як підпанки», змінила п'ять назв, поки досталася на сцену. Називано її і «Перед світом», і «Сельська честь», і «Що було, то мохом поросло», аж нарешті сподобилась дозволу до вистави під назвою «Прислужники». Так само мусів постійно міняти назви своїх пьес Грінченко і після цензурної заборони переробляти і знову посилати до цензури під іншою назвою: так комедія «Дядькові примхи» обернулася в «Нахмарило», історичні драми «За батька» в «Степовий гість», а «Зламана квітка» в «Серед бурі», пьеса «Арсен Яворенко» в «На громадській роботі». Крім змін заголовків, назв дієвих осіб, ще на безліч інших хитрощів доводилося пускатися українським драматургам, щоб провести свої пьеси через цензуру.

Пьєси при цьому блідли, часто тратили свої найкращі сцени, виходили зіпсованими, анемічними. Спостерігши, що цензура дозволяє пьєси, що не мають літературної вартості, і навпаки забороняє пьєси, написані літературно, Старицький вживав такого засобу: написавши пьєсу, він вписував до неї, особливе спочатку безліч сцен умисне безглузких, в характері макулатури, а іноді то й благонамірено патріотичних ламентаций. Коли цензура в такому вигляді пьєсу дозволяла, тоді Старицький робив викреслення і пьєса приходила до свого попереднього вигляду. Так було з драмою «Юрко Довбуш». Але коли та пьєса у вигляді «дозволеному цензурою» попадала до іншої трупи, де не знали секрета автора, то розуміється там тільки розводили руками, як міг Старицький написати таку нісенітницю і одмовлялися таку пьєсу виставляти. Знову коли цензура заборонила драму «В темряві», Старицький переробив її під назвою «Правда і кривда» і спеціально для цензури приписав сцену, в якій вихваляється, як геній добра «земський начальник»; брутально-реакційний інститут земських начальників було саме тоді заведено. Цензура з огляду на таку сцену пьєсу дозволила. Старицький потім цю сцену викреслив, і пьєса повернулася до свого первісного вигляду, як перед тим друковалася в «Зорі». Але де-які трупи не зрозуміли, що сцену з земським треба викинути, як вписану виключно для цензури, виставили пьєсу з тою сценою і вона викликала ціле обурення проти автора, що виступив ніби апологетом непопулярної і реакційної реформи заведення земських начальників. Цензорські знущання над українськими пьєсами не мали кінця і краю. Всі переклади, навіть з класичної літератури до вистави було зовсім заборонено. Під заборону лежали десятиліттями українські переклади пьєс Софокла, Шекспіра, Мольєра, Шиллєра, і сучасних європейських письменників Ібсена, Гауптмана, Шніцлера, Зудермана, Мірбо і інших. Діяльність драматичної цензури протягом доброї чверті століття від часу заснування першої української побутової трупи Кропивницького, це справжній мартиролог української драматургії. Невимовно скрутні умовини адміністраційної сваволі та цензурних знущань робили дуже тяжким шлях діяча української сцени і тому мав повну слушність Садовський, коли після тридцяти п'яти років своєї праці на українській сцені емблемою для свого театру прийняв терновий вінок з великими колючими шипами.

Але поки український побутовий театр був живим в мистецтві і потрібним в громаді справою, ніякі переслідування адміністраційні і цензурні не могли спинити його розвою і процвітання. На-

впаки на Україні Австрійській, де переслідування з боку державної влади український театр не зазнав, більше того, мав хоч злиденну, але щорічну субсидію від краюого сойму, там український театр не появив ні таких блискучих талановитих акторів, ні визначних драматургів, ні сталої, солідної і добре обставленої трупи. Позбавлений навіть власного будинку, бо протягом двох десятиліть заходи над збудованням українського театру у Львові до кінця не доведено, засуджений на постійне мандрування по галицькій та буковинській провінції, галицький український театр не вийшов із стадії малої провінційної трупи. Навіть саме існування його, кілька разів переживаючи тяжку кризу, було загроженом. Першу кризу український театр тяжко переживав ще від 1868 року, коли директор Бачинський театр Руської Бесіди залишив і заснував власну трупу, з якою виїхав до Кам'янця на Поділля. В семидесятих роках завідувала театром Теофілія Романович, з якою, як уже згадувалося, товариство Руська Бесіда скінчило справу в 1880 році. Скінчивши з панею Романович, спробувавши ще раз на один рік повернути Бачинського, товариство Руська Бесіда головну управу театром залишила за собою, доручивши провід адміністрації Іванові Біберовичу, а на режисуру і мистецький провід покликала знову Івана Гриневецького, актора, що перший визначився на українській сцені в Галичині і був найяскравішим таланом галицько-українського театру першого чвертьстоліття його існування. Гриневецького і Франко називає виїмковим явищем українського театру в Галичині, діячем сцени, що «сам талановитий артист, та при тім чоловік, що закоштував і російської, і європейської школи». Але під кінець директорства Теофілії Романович задушна атмосфера галицько-українського театру підломила сили Гриневецького і відішхнула від української сцени і його, і кращих діячів театру, як подружжя Біберовичів, що також мусіли відступити від театру Руської Бесіди, поки ним провадила Романович. Коли в 1881 році Іван Гриневецький вернув до українського театру, це був вже надломлений чоловік, а скоро, в 1889 році і зовсім смерть унесла його в домовину. Але слідом за Гриневецьким вернули до театру і Біберовичі, а Іван Біберович (1854—1920) спочатку разом з Гриневецьким був головним керманичем театру, а після смерті Гриневецького сам провадив театр, остаючися на цьому становищі коло двадцяти років. Тоді-ж, як Гриневецький і Біберович провадили театром, технічно головну управу театру з рамени Руської Бесіди обняв Григорій Цеглинський (1853—1912). Разом з Дамянном Гладилевичом Цеглинський багато попрацю-

вав над складом нової трупи і особливо репертуару. Стараючися укласти для театру добірний репертуар, Цеглинський переконався в убожестві галицько-української драматургії і сам, взявшись за перо, як автор збагатив український репертуар низкою пьес, які, хоч переслідують часто мету швидче педагогічну, ніж артистичну, все ж побіч пьес Франка, приємно визначалися на тлі галицького театрального репертуару. Комедії Цеглинського, це здебільшого сатири, не злобні, не караючі, але педагогічно лагідні, насмішкувато повчаючі. Протягом всього часу, як Цеглинський завідував українським театром та був театральним референтом «Руської Бесіди» з 1882 до 1888 року, він майже що року давав для театру нову пьесу: 1884 році комедію «На добродійні ціли», що була сатирою на виділових «Общества русских дам» у Львові, в 1885 році монодраму «Пригоди в женитьбі Євстахія Чипочкевича» та комедію «Соколики», в 1886 році одноактову комедію «Лихий день» з сатирою на виборчі шахрайства у Галичині, в 1887 році комедію «Шляхта Ходачкова». Особливо дошкульною видалася для попівства комедія-сатира Цеглинського «Аргонавти», що висміювала розповсюджену в духовній верстві на Україні комерційну основу шлюбів. Комедії Цеглинського по ідеї навчаючі сатири, по формі підлягають певному впливові польської старої комедійної літератури від Фредри до Балуцького, літератури, на якій очевидно викохався театральний смак Цеглинського. Вони унаслідували від польської літератури того роду кращі риси, як легкість і непретенційність, живу дію, веселий діалог. Це все пьеси із інтелігентського життя, яких в вісімдесятих роках в українському репертуарі майже не було. Пізніше Цеглинський писав для просвіт пьеси з селянського життя, як «Воробит» в 1902 році і остатню драму «Кара совісти», що також мають повчаючо-дидактичний характер. По-за згаданими вище пьесами Франка, пьеси Цеглинського найбільше видатне явище в галицько-українській драматичній літературі. Твори пізнішої української драматургії в Галичині відай стоять ще нижче: патріотично-претенціозні, ніби історичні трагедії В. Пачовського «Сон української ночі», «Сонце руїни», та пізніші, що хоч і мають претензію до модерності, але далеко стоять до театру і не дорівнюють навіть старим історично-романтичним драматичним творам ні силою романтичного піднесення ні експресією і рельєфною красою патріотичного монолога, ні колоритом і музичністю старої української мови. В дев'ятих роках і пізніше пробував свої сили в драматургії Антін Крушельницький, що захоплювався дуже театром і близько один час

до нього стояв. В своїх п'єсах, як «Орли», «Артистка» він намагався прищепити до української драматургії модні тоді і модерні на ті часи принципи драми Ібсена та Гауптмана, але, не володіючи спеціальним даром драматурга, Крушельницький зі своїми п'єсами в театральний репертуар не увійшов.

Час, коли Цеглинський, як референт Руської Бесіди, впливав на галицько-український театр, а безпосереднє орудували як режисери і актори того театру Іван Гриневецький та Іван Біберович, той час, як уважав покійний Олесницький, був золотим віком українського театру в Галичині. Сам Біберович також причинився до поширення театрального репертуару перекладами і впровадженням на галицько-українську сцену популярних по всій Європі в вісімдесятих роках драматургів Сарду і Скріба. Під режисерством Біберовича зібрався добрий ансамбль виконавців, до складу якого входили Осиповичева, Стечинська, Підвисоцька, дружина Біберовича Іванна Ляновська — артистка на сильно-драматичні ролі, співачка Клішевська, а потім Фіцнерівна, Кирницька, Гембіцька, Підвисоцький, Стечинський, Плошовський, Ольшанський, Клішевський, Кирницький, Гембіцький, Парадюк; із старих акторів працювали комик Стефурак і Янович (батько Леся Курбаса). В 1892 році галицька українська трупа під орудою Біберовича складалася із 40 осіб, в тому числі були: директор, 15 артистів з хористами, 12 артисток з хористками, 10 музикантів, 1 суфлер і 1 машиніст. Розуміється, це не дорівнювало більшим українським трупам з України російської, що іноді одного хору мали більше як 40 осіб, але це перевищувало засоби маленьких труп на Україні, що їздили по провінції. Галицька ж трупа завжди була і до війни зосталася трупю мандрівною і їздила іноді по зовсім малим містечкам. Біберович підтримував стосунки з Українським театром на Україні російській, зокрема з Кропивницьким, вводив в репертуар побутові п'єси українського репертуару, виставляв нові п'єси Цеглинського і галицьких драматургів та композиторів, виставляв також перекладні п'єси старого класичного і сучасного тоді європейського репертуару, одводив місце оригінальним і перекладним оперетам. Сам Біберович виконував ролі драматичні і героїв. Після Біберовича в дев'янтих роках галицько-український театр підупадав. «Проби, як каже Франко, які роблено (в дев'янтих роках) з Підвисоцькими, що пройшли школу в українських трупях, і з Касиненком, артистом українських театрів, не вдалися з особистих причин. Та проте можна сказати, що все те, що є артистичного в грі наших артистів у людських

штуках, то останки традиції тих попередників. І треба сказати, що ті останки якийсь час ледве-ледве світилися, і були хвили, коли наш театр майже зовсім позбувся їх та з артистичного погляду стояв нижче, ніж коли-небудь за весь протяг свого існування». До таких сумних висновків, що до галицько-українського театру прийшов в кінці дев'ядесятих років Франко, що зовсім не був гострим і вибагливим критиком українського театрального мистецтва. В осени 1900 року Франко писав про театр в Галичині зовсім прикрі слова: «Цей театр у теперішню пору не має а ні одного такого артиста, а ні одної артистки, що могли-б зрівнятися з перворядними артистами в українських трупах; режисерія, школа в тім театрі або зовсім не існують, або ведуться в дусі, зовсім чужім нашій питомій штуці; протагоністи та управники нашого театру часом люде без талану, неосвічені, яких держить при театрі навіть не бажання зисків, бо таких наш театр не дає, але хороблива впертість бездарного ділетанства або спекуляція на те, щоб перейти з української сцени на польську. Одним словом, ми мусіли-б розвернути перед читачами ще одну сумну картину галицької мізерії, на яку не бачили ради». Ще гостріше писав Франко про український театр Галичини п'ять років пізніше, називаючи всю історію українського театру в Галичині — «наша театральна мізерія». Але цей гострий осуд Франка годилося-б тепер як не зм'ягчити, то в кожному разі прийняти з застереженням, що Франко був сторонником і прихильником українського побутового театру і його особливо вражало, що як раз галицький театр не зходив на шлях театру побутового і в виставах «людового», як висловлюється Франко, репертуару не тільки не дорівнював театрові з України російської, але взагалі не розвивався в напрямі побутового театру. «Нашим артистам, уболівав Франко, часто мало талановитим і мало інтелігентним, ніде й навчитися, як грати людські ролі. Рідко хто з них уміє підглянути щось у народньому життю сам власними очима; більша часть грає, як бог на душу положить, або й не грає зовсім, а тільки рецитувє свої ролі». Але до певного степеня в оправдання акторів того часу, кінця дев'ядесятих років, треба зауважити, що взагалі побутовий репертуар тоді вже відживав свій час, що умілість виконання побутового репертуару на сценах України російської трималася пережитком попередніх часів і працею акторів, що прийшли на сцену в вісімдесятих роках, коли і в Галичині ця умілість стояла вище. Не дурно-ж і Франко віддає в тому змислі признание і Іванові Гринецькому, і Підвисоцьким. А з кінцем дев'ядесятих років

і на Україні російській спинився приток свіжих талантів для побутового репертуару, і природно уміння виставляти побутові пьєси в галицько-українському театрі упало зовсім, бо ніколи не стояло там високо і не мало той традиції, що на Великій Україні.

В дев'ядесятих роках, щоб залагодити цей бік справи пробувала управа галицького українського театру покликати режисером не першорядного, але досить здібного актора на побутові ролі з України російської, Касиненка, що пройшов добру школу в трупі Старицького; але Касиненко не оказався на висоті свого завдання і кінчив тим, що мало не розбив трупу, перетягнувши декого із більше здібних виконавців з собою на Україну російську. Після Касиненка управа театру в Галичині переходила з рук до рук, до Поліщука-Ольшанського, Лопатинського, Гембіцького, що провадив трупу який час під орудою проф. Володимира Шухевича. Під час проводу театром Лопатинського особливе розвинувся музичний репертуар. Цілий ряд опер і оперет було перекладено на українську мову і виставлялося часами зовсім не зле на українському галицькому театрі, до чого не мало причинилася виконавиця головних ролей пані Лопатинська, що мала дуже добре колоратурне сопрано. Тоді в галицькому театрі виставлялося «Травіату», «Онегіна», «Паяци», «Фауста», «Гальку», «Пташника з Тиролю», «Циганського барона», «Бідного Іонатана», «Веселу Удову» і багато інших; сам Лопатинський переклав «Жидівку» і «Cavalleria rusticana». Із українських оригінальних опер за часів Лопатинського виставляли «Різдвяну ніч» Лисенка, «Катерину» Аркаса, «Роксоляну» Січинського. Сам Лопатинський як композитор виступив не без успіху з оперетою «Еней на мандрівці», яку в німецькому перекладі було прийнято до постанови в класичний оперетовий віденський *Karls-theater*.

У 1900 році управу українським театром в Галичині обняв доктор Гриневецький, що не мав нічого спільного з покійним визначно-талановитим актором Іваном Гриневецьким; «щире бажання» Франка, щоб д-ру Гриневецькому не забракло можливостей для переведення «широких планів реформи нашого театру» не мало доброго skutku, та і не могло мати, коли д-р Гриневецький придбав більшу, хоч сумну, славу, як політик москвофільського табору, ніж як справжній діяч театру, відданий театральному мистецтву. Не поправив справи галицького українського театру і Михайло Губчак. Навпаки, його діяльність як директора театру викликала в 1905 році дуже гостру критику з боку С. Чарнецького в кількох

артикулах на сторінках Літературно-Наукового Вістника, в котрих, як писав покійний І. Джиджора, «показано цілу мізерію нашого театру з кожного погляду та неможливі відносини між персоналом і директором театру М. Губчаком». На цю критику С. Чарнецького М. Губчак спочатку пробував містити спростовання «та викликаним тим способом знова ж спростованням С. Чарнецького, в значній мірі причепив ще більше чорних фарб на тій невеселій театральній картині.» Скінчилася ця полеміка тим, що М. Губчак обжалував за ці статті тодішнього редактора Літературно-Наукового Вістника — Франка у суді, але процес програв. Після Губчака, щоб підняти галицький театр, було запрошено до Галичини на гастролі М. Заньковецьку та М. Садовського, але ці корифеї також не могли пристосуватися до обставин галицької сцени і дуже швидко повернулися назад до Кієва, де Садовський по приїзді заснував постійний український театр у Народньому домі, існування якого не спинялося довго, не зважаючи на всі пригоди війни і революції. Дирекція Галицького театру після Губчака перейшла до Стадника, слабого актора, але вправного режисера, але і Стадник був не в силі підняти театр із сумного стану, в якому він находився. Спроба покликати на режисера до Галичини слабенького актора із трупи Садовського, покійного Вільшанського, ніяких добрих наслідків не дала. Нарешті у 1913 році товариство «Руська Бесіда» одібрало провід театру у Стадника і доручила його пп. Сірецькому і театральному референтові «Руської Бесіди» історикові і освіченому критикові театру Степенюві Чарнецькому. Нові директори спочатку на літо виїхали до провінції, а в осени відкрили сезон у Львові п'єсою О. Олесь «Осінь», включили до репертуару цілу низку нових модерних п'єс, як українських так і європейських драматургів, як «Новоженці» Бьєрнстерне-Бьєрнсона, «По той бік казки» Євтимовича і інші. Стадник заснував свою окрему приватну трупу. Але в короткому часі війна перервала діяльність галицького театру. Оглядаючи долю галицького театру за весь цей час, С. Чарнецький назвав період діяльності Гриневецького і Біберовича — часом найбільшого розцвіту.

Все-ж і в часи як розцвіту, так і підупадання української сцени в Галичині, на ній не brakло талановитих виконавців. В вісімдесятих і початку дев'яностих років видатнішою силою між артистками була Іванна Біберовичева (Ляновська-Королевичівна). Артистка на ролі героїчні і ліричні, вона мала в своєму репертуарі, дуже широкому, ролі історичні як Рогніда (Ярополк), Рута (Олег), Галь-

шка Острозька, Маруся (Павло Полуботок), Чернигівка, і ролі драматично-побутові, як Наталя (Лимерівна), Катря Дзвонарівна, Найми́чка, Олена (Глитай) і лірично-побутові, як Галя (Назар Стодоля), Одарка (Дай серцю волю) Софія (Безталанна) і багато інших. Критика на початку дев'яностих років уважала, що талан Біберовичевої «драматичний, виступив в цілім об'ємі і силі, і що вона єсть оздобою львівського українського народного театру, а взагалі між усіма українськими артистками, що виступають по цілій нашій широкій вітчизні, належить до найспосібніших». Після Біберовичевої, і в другій половині дев'яностих років з дуже великим успіхом героїчні і сильно драматичні ролі виконувала Слободівна, артистка з великим темпераментом, але на жаль вона не довго залишалася на сцені. На заміну Слободівни в кінці дев'яностих років почав вибиватися новий талан Рубчакової (1880—1919), яку Степан Чарнецький поруч з також уже покійним Юрчаком, називає найвизначнішим явищем, яке «український театр в Галичині видав за остатнє 25-ліття. Вроджена сценична інтелігенція, феноменальна інтуїція, дар відчувати і вживатися в лиця і ситуації були основами її талану. Рубчакова розв'язувала кожний психичний проблем на сцені — прямо ясноювою. А при тім усім вміла і любила трудитись для мистецтва... Була це виїмкова жінка на нашій сцені, яка розуміла, що в театрі крім талану треба ще й труду, совісного тяжкого труду... З часу, коли Рубчакова вибилася на першорядні ролі, не спочивала вже ні днини. Несла на собі весь репертуар українського театру в Галичині. І драма, і комедія, і опера, й оперетка не обійшлись вже без її участі. За той час опанувала вона більш сотки роль. І грала їх, грала все з найбільшим відчуттям, захопленням, з найбільшим підйомом. Так часто плакала на сцені правдивими сльозами, так часто здавалося, що кидала товпі під ноги живий шматок свого окрівавленого серця... Кому не вривалася в пам'ять Рубчакова-Маруся, як божевільною піснею виправляла Гриця в зоряну дорогу? Чи можна забути її креацію Анни у Франковому «Украденому щастю», або Ріти у Винниченковій «Чорній пантері», або жінки генерала в драмі Трахтенберга «Відьма». Скільки там було краси і сили, що переходила всю хроматичну гаму від найніжнішого ліризму до правдиво драматичних вершин... Її репертуар обіймав всю нашу драму: Карпенка-Карого, Старицького, Кропивницького, Франка і інших, з сучасних Винниченка, Пачовського, Черкасенка. Були в її репертуарі і Ібсен, і Ростан, і Горький, і Чехов, і Гюґо і цілий ряд чужих авторів, яких драми і коме-

дії появились на нашій сцені. Як співачка мала Рубчакова теж свою велику вартість. Вивінувана від природи гарним ліричним сопрано, співала майже у всіх операх, які були в репертуарі нашого театру... Дуже доброю була вона Маргаритою у «Фаусті», незвичайно симпатично відтворювала всі три партії в «Повістях Гофмана», так само в «Енею на мандрівці». Була теж чудовою Катериною.

Коли в 1919 році передчасна невблагана смерть уносила Рубчакову, то вже її заступала як в драмі так і в опері молода талановита артистка Стадникова, що перед тим кілька років з великим успіхом виступала у Києві в трупі Садовського. Протягом довгого ряду років репертуар побутовий і характерні ролі виконувала з повною гідністю Осиповичева, що завжди справляла шляхетне враження стриманою манірою виконання і натурально спокійним тоном.

Між чоловічим персоналом українського театру Галичини в другій половині його існування С. Чарнецький вважає самим талановитим і визначним актором покійного Василя Юрчака (1878—1914). «Був це тип актора з божою іскрою в грудях... Юрчак був самотній в останніх роках, що в царині нещастя, шаблону, глупого наслідування старих традиційних кукол, остав артистом в повному значінню того слова, що творив типи, жив на сцені життям своїх креацій... Скаля творчости Юрчака була незвичайно широка, вслід за тим зображувані ним типи дуже відмінні і далекі від себе на всій ширині, від Квітчинного Стецька починаючи і на Франковому Николі Задорожньому (Украдене щастя) кінчаючи. Знаменитий він був і у відтворюванню міщанського світу... Юрчак був серйозним глибоким народнім актором і до драми. В його голосі було стільки драматичних наголосів, у грі стільки драматичного виразу і сили, що тут саме вдирався він на верхи творчости, тут проявляв він свій талан у всій його силі та глибині... По-за тісно драматичними наголосами був у грі Юрчака щирий тихий ліризм. Юрчак вмів устами, лицем, очима, рухами снувати фрагменти якихсь ліричних мелодій чи цілих поем. Умів тихим драматичним голосом говорити про безхатнє спритство Янка у «Хаті за селом», про безсонні дні Телегіна чи Перчихіна... З Юрчаком зійшов у могилу великий драматичний талан, про якого пам'ять триватиме довго, а на сторінках історії театру стане і його ім'я поруч тих вибраних, що своє життя принесли в жертву українському мистецтву». Мав певний успіх також протягом останніх двадцяти років на галицькій сцені Рубчак, що виступав головню на комічних ролях особливо у операх. Здібний

актор на молоді ролі був завчасно покійний Василь Сеник-Петрович (1880—1914), нарешті, перед самою війною став визначатися в галицькому театрі, як першорядна артистична сила, молодий актор, син покійного Яновича, Леся Курбас. Але з початку війни він перейшов до Києва, до трупи Садовського, і пізніше у Києві виконав свою історичну заслугу в справі дальшого розвитку українського театру.

Не маючи постійного осідку, остаючися постійно театром мандруючим по галицькій провінції, часто по невеликим містам, пристосовуючись до випадкових приміщень, іноді по найменших локалях, маючи малесенький бюджет і мізерну субсидію від сойму, галицький український театр не міг завести скільки-небудь огрядної обстанови і декорацій, а мусів обходитися самим злидненням реквізитом і декораціями провінціального трафарету. Не тільки завдання етнографічної правдивості, історичної точності не міг переслідувати галицький театр в своїх постановках, а мусів обходитися трафаретними павільонами та парою софітів для представлення п'єс і сучасних, і історичних, українських побутових і західно-європейських авторів. На жаль, навіть модерні винаходи для скромних камерних та рухомих театрів стилізованих не дорогих постановок в полотнах з синтетично-умовною обстановою не знайшли собі місця в галицькому театрі, що дотримувався до кінця трафаретних декорацій і обстанови провінціального смаку. Багато надій покладалося на те, що під цим взглядом справу буде залагоджено зі збудованням у Львові Українського Національного Театру, але приготування до того перебила світова війна, і на власний будинок українського театру Галичина так і не здобулася. Правда у Львові справу локалю для театру в значній степені було залагоджено збудованням доброї театральної і концертної салі в будинковій музичного інституту ім. Лисенка, вибудованому не задовго до війни.

Але остаючися в скромній обстанові, все-ж галицький український театр за 50 років свого існування справді обіздив всю галицьку провінцію, заносючи світ театральної рампи до найглухіших куточків, знайомлючи їх з творами як української так і західно-європейської, як класичної так і модерної драматургії. Часто неவிбагливі глядачі провінції, особливе шкільна молодь, справді мали можливість задовольнити свою естетичну спрагу; вони з подякою і розумінням культурно-національної ваги театру, підтримували український театр, як дорогу і важливу українську культурну інституцію. 50-літній ювілей свого існування Галицький Український Театр

святкував перед самим початком світової війни 31 березня 1914 року в салі Народного Дому в Стрию. Для ювілейної вистави виконували трагедію В. Пачовського «Сонце Руїни».

Разом з тим як Кропивницький організував постійну українську трупу, що на той час, у вісімдесятих роках, стояла на висоті поступових стремлінь і художніх досягнень театрального мистецтва, значіння театру аматорів мусіло зменшитися. Ті аматорські вистави, що в шостидесятих роках так високо під виглядом мистецької справи ставилися у Чернигові та Полтаві і в семидесятих роках у Єлисаветі і дійшли до свого апогея у Києві в постанові Різдвяної Ночі, тепер мистецьку вартість втратили. Всі більше талановиті і обдаровані аматори, як брати Тобілевичи, Затиркевич, Адамовська і інші находили собі місце в професіональних трупах, а в аматорських виставах зоставалися ділетанти, і відтоді на всіх аматорських українських підприємствах до останніх часів налягла печать досить безвідрадного мистецького ділетанства. Але це не значить, що аматорські вистави зовсім втратили своє значіння, а аматорські гуртки почали зникати. Зовсім навпаки. У вісімдесятих і дев'ятдесятих роках число аматорських українських гуртків розрослося неймовірно. Майже в кожному повітовому навіть найменшому місті заводилися гуртки аматорів сценічного мистецтва і то не тільки в містах, а і в містечках, великих селах, при цукроварнях чи інших промислових осередках, на узлових стаціях залізниць то що. Розуміється, про мистецьку вартість цих підприємств говорити не приходиться, але не можна нехтувати громадського значіння цієї справи. За сумної пам'яті реакційних часів вісімдесятих та дев'ятдесятих років, українські вистави — це був одинокий майже спосіб зібрати українську громаду і на вні проявити її діяльність. Коли українське слово скрізь гналося і переслідувалося, друковане українське слово було сливе зовсім заборонено, сцена, — це був єдиний терен, де українське слово могло лунати прилюдно і тому скрізь, де збиралися українці, де хотілося пропагувати українське слово, там хапалися за можливість уряджувати українські вистави. Постепенно і сам погляд на ці вистави установився, як на справу в першій мірі громадську і більше громадську, ніж мистецьку. Особливо яскраво цей громадський характер проявився там, де, як у Київському генерал-губернаторстві, українські вистави з 1883 року було зовсім заборонено. Тут ці вистави доводилося робити нелегально, потайки, під страхом суворої адміністраційної кари, і це обернуло працю українських аматорів в нелегальну, підпольну, політичну діяльність.

Перший такий неофіційний гурток українських аматорів засновано було у Києві, здається, в тому-ж таки 1883 році під проводом К. Арабажина, що був і головою гуртка, і режисером. Вистави головним чином відбувалися в домі професора О. Кистяковського, старший син якого Володимир Кистяковський, пізніше відомий професор хемії і член української Академії Наук, був членом того гуртка і брав участь у виставах. До того гуртка належала Марія Старицька, пізніше основателька першої української драматичної школи, Черномська, Ірина Антонович, А. Ніговська, В. Дашкевич, С. Шелухин, — пізніше міністр і сенатор, В. Самійленко, І. Судакевич, В. Ігнатівич, Г. Житецький, Я. Гулак, покійний адвокат В. Верещагин, І. Красовський і інші. Це були в основі діти тих батьків, що аналогічну діяльність виявляли десять і двадцять років раніше. До цього гуртка в 1884 році приєднався А. Маршинський і в своїх цікавих спогадах, сорок років пізніше оповів коротко про участь в цьому товаристві, як про початок своєї громадської праці і свідомости. Хист до сценічної творчости в цьому гурті більше других виявляв Верещагин, але і він до сцени поважно не ставився; в цілому ці вистави хоч не мали вартости артистичної, але мали значіння для громадського життя київських українців. Цими виставами святкувалося Шевченкові Роковини, їми користувався О. Кистяковський, щоб збирати в своїй гостинній господі широку київську українську громаду. Силами цього гуртка у 1885 році О. Кониський готовив постанову в своїй господі своєї пьєси «Порвалась нитка», але смерть О. Кистяковського перешкодила ту виставу. Гурток коло того часу розпався і його проводарі захопилися чисто політичною діяльністю.

Коли київський генерал-губернатор Дрентельн забороняв своєю владою українські вистави у своєму генерал-губернаторстві — губерніях Київській, Волинській і Подільській, відповідаючи на всі прохання — «Нікакїх Кропівницьких і Заньковецьких не подпущу на пушечний вистрел к Києву», то поясняв цю свою заборону по своєму досить резонно. На всякі запити, чому українські вистави можна робити у Петербурзі і Москві, а не можна у Києві, він відповідав:— Тому, що там це тільки театр, а тут це політика. Помілявся цей адміністратор тільки в тому, що його заборона не осягала мети, а давала наслідки як раз протилежні і змисл українських вистав, як політики, через заборону тільки зростав і міцнішав. Коли в 1888 році Дрентельн помер і його на посту заступив граф Ігнат'єв, то на превелику силу стало удаватися здобувати дозвіл у Києві на

одну українську виставу у рік, в одному з великих театрів. Організаторкою цих вистав була Л. Старицька (пізніше Черняхівська), режисером Г. Ге, брат знаменитого художника, музичний провід обіймав М. Лисенко, адміністративні і господарські клопоти, здобування дозволу і відповідальність перед адміністрацією брали на себе пані В. Антонович, або М. Кониська. Ці вистави раз на рік в одному із великих київських театрів були вечером зборів всіх киян, які ще почували себе українцями, це було щорічною українською маніфестацією, а самою виставою і виконанням цікавилися менше. Так було у Києві, поки у 1892 році не дозволено було персонально Заньковецькій і Садовському дати дві вистави з тими самими аматорами, а з 1893 року дозволено і взагалі українські вистави на правобережній Україні. З того часу аматорські вистави у Києві перейшли на передмістя, де мали у передміських обивателів добрий успіх і підтримували стихійне почуття українства. Над виставами у передмістях Києва, особливе на Лукіяновці та на залізничному двірці багато попрацювала М. Старицька і іноді підіймала ці вистави до значної артистичної вартости. Такий-же приблизно характер, як ці остатні вистави, мали українські аматорські вистави і по всій Україні під царським режимом.

У вісімдесятих та дев'яностих роках на Україні політичних українських партій, навіть у підполлі не існувало. Самий український рух трапив політичний характер, а то і свідомо від нього одхрещувався і намагався прийняти форми виключно культурні. У формах же культурного руху, коли українські школи та виклади було заборонено зовсім, друкування і розповсюдження української книжки зустрічало часто непереможні цензурні та адміністративні перепони, то для діяльності свідомих українців оставалася тільки літературна праця в галицьких виданнях, а для не літераторів — аматорські вистави. Тільки аматорськими виставами можна було підтримувати стихійне українське чуття у населення в часі лютої русифікаційної політики, бо тільки на сцені українське слово могло голосно лунати. Тому у вісімдесятих та дев'яностих роках де тільки в більшому чи меншому місті, містечку чи селі України збирався гурток свідомих українців і хотів у чомусь виявити свою діяльність, там зараз же починалися заходи до української аматорської вистави. Постепенно ці вистави дуже поволі поширювалися з міст на села, навіть у салдацькі касарні і стреміли набрати форм народного театру. Але труднощі і в цій справі з боку адміністрації були часто непереможні.

Коли у 1900 році Грінченко пробував зібрати і підвести висновки з українських народніх вистав, то він міг зібрати відомості про тричотири села на Україні, де більш-менш постійно провадилися українські вистави для селян. І то це були села відомих українських патріотів, як покійний В. Симеренко, що дав можливість в своєму селі Сидирівці Канівського повіту кілька років провадити українські вистави, та М. Требинська, що енергійно провадила селянськими-ж силами театральні вистави на протязі кількох років у своєму селі Ковраї Золотоношського повіту. У Сидирівці найбільше працювали над виставами художник-маляр М. Силенко, Ю. Скарженівський і родина Руденків — два брата і дві сестри, із яких молодша, панна Нимфодора, пізніше пані Лотоцька, мала справжній дотеп до виконання побутового репертуару. У Ковраї пані Требинській трохи допомагав покійний В. Доманицький. Але ці слабенські спроби з середини дев'ядесятих років утворити народній український театр на селі в слідуючому десятилітті значно поширилися і обернулися у цілу течію. Серед українського селянства, завжди незвичайно чулого і потребуючого творів мистецтва, в міру знакомства з українським театром, прокинулася потреба засновання українських театрів по селах. Вже в перших роках першого десятиліття нашого віку на сторінках Київської Старини Доманицький не встигає нотувати всіх проявів українських народніх театрів на цілому просторі України: на Полтавщині у повітах Роменському та Лохвицькому, на Херсонщині, на Київщині. Поважніше других було поставлено справу в селі Процівці Роменського повіту, де В. Камнів зложив із селян співочу трупу і виставляв українські оперети як в своєму селі, так і у Ромні; так само у селі Позниках Лохвицького повіту, де п. Русінов сам написав кілька українських п'єс і виставляв їх з виконавцями селянами. З 1901 до 1904 року працював над народніми виставами у Позниках Кропивницький і підійняв виконання селян до артистичної вартости, так що селянська трупа з Позників навіть їздила на гастролі до Лохвиці. На Катеринославщині п. Зайцев уряджував народній театр на хуторі Більшому-Михайловському Олександрівського повіту, п. Балафатов у селі Полтавці на Херсонщині; аналогічні спроби все частіше робилося і по інших містах: в селі Ковалівці на Полтавщині то що. У Сквирському повіті на Київщині п. Балавенський, брат відомого скульптора, багато років провадив народній український театр і зложив із селян постійну трупу, а в Охматові п. Демуцький заснував і теж довгий час провадив селянський

хор, що здобув досить широку славу, так що його запрошувано було і до Києва.

Як адміністрація не силкувалася спинити рух українського театру на село, всі її заходи не мали успіху. Театр на селі знайшов надто сприятливий ґрунт і ширився з кожним роком більше, і зовсім закріпився на селі, коли після революційної хвилі 1905 року на короткий час для українського слова наступили невеликі полеккості. Тоді по селах почали засновувати «Просвіти», а ті з Просвіт, що міцніше стали на ноги, як у Катеринославщині, почали будувати власні будинки з театральними селями, таким чином почали виникати по українських селах постійні народні українські театри коштом і працею самих селян. Правда, під час реакції, що не забарилася насунутися, всі Просвіти було закрито, але театрального руху в українському народі це вже спинити не могло. Поруч з селянським театром розвивалося на Україні замилювання до театру і в робітничому околі, і по всіх більших робітничих осередках почали засновуватися робітничі аматорські товариства. Над робітничим українським театром у Києві чимало працювала М. Старицька, у Харькові Гнат Хоткевич, у Катеринославі Наталя Дорошенко.

Коли на Україні під царським режимом український народний театр зазнав багато труднощів, переслідувань і заборон, на Україні Австрійській шлях для народнього театру був вільніше і розвивався він нормальніше. В Галичині удержалися до остатніх часів народні пережитки старого шкільного і вертепного театру як в формі лялькових вистав, так і в формі гри живих людей. Але ці гри не зробили переходу до свіцького театру, який почав розвиватися під впливом театру з Великої України. На село цей новий театр переносила спочатку свідома українська інтелігенція. Не зустрічаючи перепон з боку адміністрації в Галичині, могли по селах засновуватися аматорські гуртки із інтелігентів і селян і спокійно провадити цю справу. Напр., в селі Серафинцях повіту Городенка аматорський гурток, заснований 1895 року учителем В. Бачинським, священиком М. Велигорським і селянами М. Шлемкевичем та І. Подольським існує вже більше 25 років, урядив біля 50 вистав, не рахуючи концертів, заснував хор церковного та свіцького співу, духову оркестру; цей гурток має власне урядження, декорації праці поляглих у війні В. Коновала та церковного маляра М. Козоріза і далі провадить свою роботу. І такі аматорські гуртки по селах Галичини явище не одинокі. З розвитком Просвіти, відділи і читальні Просвіти також чимало поклали труду над поширенням народнього театру, а де-які

міцніше усталені читальні Просвіти мають власні постійні театральні приміщення, як читальня у Клепарові під Львовом, що має гарно уряджену театральну салю у власному будинкові.

На Буковині свого власного постійного українського театру не було. Зрідка туди наїздила Галицька українська трупа, особливе поки на чолі її стояла уроджена буковинка Теофіля Романович. Одже і в Чернівцях відсутність постійного театру надолужувано аматорськими силами. В початку вісімдесятих років у Чернівцях осів на сталі мешкання М. Коралевич (по сцені Душинський), чоловік Теофілі Романович і почав уряджувати з аматорськими силами в Народньому Домі театральні вистави на добродійні цілі. Особливе успіх тих вистав збільшився коло 1885 року, бо в тім часі покинули трупу Теофіля Романович з сестрою Марією і також осілися в Чернівцях. Тут театральна родина Коралевичів стала в центрі аматорських сил і, як згадує в своїх споминах М. Коралевич «ті часи осталися у вдячній пам'яті публики Черновецької і околиці, позаяк згадана трійця артистична розбудила тими аматорськими, удачно уложеними представленнями великий ентузіазм до штуки драматичної у публики, якими виставами подано публиці і багато приємних вечерів, де она мала нагоду любоватися правдивим артизмом і своїм милозвучним словом. Також і Кіцмань та Вижниця завдячують своє перше заінтересованне ся і оживлене аматорського театру згаданій трійці артистичній». Пізніше, коли родина Коралевича тісніше замкнулася в родиннім життю, уже аматорські українські вистави на Буковині не спинялися. Уряджувала їх академічна молодь, а особливе робітничє товариство «Зоря» під орудою дуже здібного провідника театральних вистав Захарка.

Але найцікавішим і найбільше своєрідним явищем народного театру у Галичині, а може і на цілій Україні був Гуцульський театр. Заснували цей театр Осип Гулейчук і Гнат Хоткевич, що раніше багато працював у Харькові над заснованням українського робітничого театру, а після революційної хвилі 1905 року мусів емігрувати за межі царської влади і оселився на який час у Гуцульщині. Хоткевич з Гулейчуком зібрали із гуцульських селян товариство коло 25 людей і zorganizували з них постійну трупу. Хоткевич написав для неї спеціальний репертуар — кілька п'єс дуже простих змістом і будовою, але живим словом, в гуцульському діалекті з простотою понять і способів виразу, без літературного фальшовання. С. Чарнецький з приводу вистав цієї трупи у Львові писав, що «перед очима ставала вся Гуцульщина і власне в тому етногра-

фичному фольклористичному елементі скривалася вся краса і сила вистав гуцульського театру. Головна їх вартість — «це та безпосередність світа, яку вони відкривають, його темпераментова живість та незвичайна пластика». В тих спеціально для театру написаних п'єсах виконавці гуцули «почували себе свобідними, неспутаними нічим, що дуже корисно відбивалося на їх грі, на способі ведення діалога, на їх поведінню на сцені... Серед таких обставин зроблено все найкраще, що було в межах можливості. Режисерія була дуже а дуже старанна, а місцями задивляючо помислова. Гуртові яви живі мальовничі, ефекти акустичні давали досконалу оману. Кождий момент мав на собі сліди світлого приготування і вродженої інтелігенції виконавців-гуцулів, а було між ними пару сил, що про-являли правдивий сценічний талант». На жаль не окріплу справу гуцульського театру подіями, що зруйнували цілу Галичину, було зметено, і нових проб відновити цей театр досі не зроблено. А тим часом поставлений на певний шлях з відповідними засобами і спеціальним репертуаром гуцульський театр міг-би утворити на лоні українського театру своєрідне і колоритне явище, не менше цікаве, ніж Сіцилійський театр у Італії, або Тирольський театр на німецькій сцені. Між здібними гуцулами, розуміється, знайшлись-би талановиті актьори. Уже на перших кроках гуцульського театру визначався своїм хистом гуцул Петро Шекерик-Доників, що відомий також у літературі, як здібний письменник-самоук.

Нарешті рух аматорського українського театру став пробиватися і в салдацькі касарні. Крізь наскрізь, здавалось-би, несприятливий для живого руху, режим царської касарні в російській державі, там українські вистави салдацькими силами теж стали находити собі місце; Доманицький з кінця дев'ятих років час від часу занотовував на сторінках Київської Старини випадки українських вистав між салдатами у касарнях, а далі ці випадки траплялися і не так уже рідко.

Коли уже вибухнула світова війна, і в Німеччині та Австрії образувалися українські табори полонених, то в цих таборах театр не раз розважав полоненим тугу за рідним краєм. Правда з одного боку і керовники таборів, свідомі українські діячі в свою чергу, розуміючи значіння театру, його підтримували, чим могли, але все ж по всіх таборах головними ініціаторами і працівниками театру були самі полонені. Між ними часто, правда, знаходилися, із запасних, бувші актьори, співаки, іноді малярі-декоратори, іноді поети-драматурги, але завжди в кожному українському таборі

обов'язково був свій театр. В кожному таборі засновувалося товариство, яке провадило цю справу: В Зальцведелі товариство «Народний театр» зорганізував між салдатами, полонений Д. Щербина, що був раніше учнем школи ім. Лисенка. Це товариство збудовало в таборі дуже добру театральну салью, яка вміщала до тисячі глядачів. Між виконавцями знайшлися дуже здібні аматори, між якими особливе визначався п. Березняк, що сам і декорації розписував. Починаючи з 1916 року і до кінця полону ставило це товариство вистави майже що-неділі, і салья завжди була повна. Ставили здебільшого п'єси Тобілевича, такі як «Суєта» та інші. У Раштаті заснувалося між полоненими товариство ім. Тобілевича, що так само протягом кількох років майже що-тижня давало вистави, за винятком, розуміється, двох осінніх місяців, коли полонені розходилися на заробітки на польових роботах. В Раштаті головним організатором театральної справи був А. Кривусів, він же виконував героїчні ролі. Репертуар складався із побутових та історичних п'єс: йшли Наталка Полтавка, Старицького — Зимовий вечір, Кропивницького — Дай серцю волю, Пошились у дурні, Тобілевича — Мартин Боруля, Бондарівна, Бурлака, Сто тисяч, Грінченка — Степовий гість. Театральне товариство іноді в Раштаті об'єднувалося з музичним товариством ім. Лисенка і спільними силами уряджувало концерти. У Вецлярі спочатку справа не зовсім ладилася, бо довго полонені, що засновали товариство ім. Лисенка, не могли знайти керівника для театральних вистав. Зрештою цю справу налагодив М. Біличенко, що став не тільки виконавцем але і режисером; у Вецлярі так само з успіхом йшли народні п'єси. Таким чином всі три головніші українські табори полонених в Німеччині мали свої театри, що тішилися великим powodженням між полоненими і особливе любленими були п'єси з участю хору і численими номерами хорового співу.

Найбільший із австрійських табор полонених у Фрайштаті в Горішній Австрії також мав свій театр, яким заправляло товариство ім. Котляревського. Організатором театральної справи і режисером тут був І. Птиця. Виставлялося тут здебільшого оперети та мелодрами; взагалі любленим був співочий репертуар. Між виконавцями визначався особливе п. Балицький. Для театру тут пристосували окремих барак, який досить ошатно було удекоровано. Між полоненими знайшовся молодий поет із Каніва, О. Кобець, автор патріотичної містерії «В тарасову ніч», з успіхом виставленої вперше у Фрайштацькому таборі в день Шевченкових роковин.

Але коли в Німеччині а почасти і в Австрії до згаданих таборів правительства ставилися, як не прихильно то принаймні терпимо, а українські інтелігентні сили їм помагали, то зовсім інакше діло було в Італії. Тут після революції попав отряд бувшого царського війська під командою генерала Лохвицького. Цей отряд одмовився воювати, почувши, що і Україна, і Росія вийшли із табору воюючих. Тоді цей отряд роззброїли і оселили на острові Азінарі, на північ від Сардинії. Це остров для каторжан в Італії. На цьому острові навіть немає води, яку туди привозять кораблями у барилах і всі обставини життя неможливо тяжкі. В таборі полонених зайшов поділ між українцями і москалями. Як жили українці, тяжко сказати; не жили, а мучилися. Правительство ставилося до них нетерпимо, українська інтелігенція до них доступу не мала, а тим часом коли нарешті полонених українців з Азінари вивозили, то зворушуючу картину уявляло, як ці полонені, старанно зберігаючи, вивозили своє найдорожче, придбане на цьому каторжному острові майно, — театральні декорації і інші аксесуари.

Так український театр, блискуче почавши в 1881 році нову главу своєї історії в формі побутового театру, пустив глибокі коріння цього напрямку в українському народі. Багато сприяла любови до театру в народові мелодійна українська пісня як солова, так і хорові співи, що були майже необхідною складовою частиною побутової пьеси. Музика зайняла багато місця в українському драматичному репертуарі, зате окремо український чисто музичний театр, це-б то опера, — не розвинувся. Традиція старих оперових композиторів вісімнадцятого віку увірвалася, і в другій половині девятнадцятого віку не подужав М. Лисенко цю традицію оновити. В цілій другій половині девятнадцятого віку Лисенко заставався найвидатнішим оперовим українським композитором, як і взагалі найвидатнішим українським музикою. Але талан композитора Лисенка так і не піднявся до утворення поважної української опери. Одинока його спроба в тому роді, думка якої у нього виринула ще після першого успіху Різдвяної Ночи, привела до викінчення в 1888 році опери «Тарас Бульба». Але слабість Лисенка, як інструментатора мала наслідком те, що він звертався з проханням інструментувати цю оперу до Римського Кореакова, а коли той відмовився, вона так і зосталася не інструментованою. М. Грінченко, що дуже високо цінить Лисенка як композитора, признає слабість цього твору, бо в ньому «є чимало надуманого, нещирого, далекого від того, що звемо ми творчістю. Разом з музикою широкого захвату, де почу-

вається художній запал, поривання творчої фантазії — ви здибасте й місця досить банальні, звичайнісенькі». Перелічивши кращі місця опери, той же автор констатує, що їх «занадто мало для такої великої опери, як «Тарас Бульба», мало й для такого видатного композитора, яким був Лисенко. Загальне враження від цього твору лишається таке, неначе композитор мріяв про щось значно більше, ніж утворив. Може тому так довго й не бачила світу ця опера, що сам творець почував в ній брак справжнього натхнення в тій мірі, як то бажалося, брак художньої щирости й цілности». І справді цю оперу видруковано з фортеп'яновим супроводом тільки після смерті Лисенка, а світу рампи вона ще не бачила в перших двох десятиліттях двадцятого віку.

Більше powodження мали оперети Лисенка, бо і Різдвяна Ніч, перероблена на оперу, вже не мала такого великого успіху, як спочатку, коли вона йшла як музикальна комедія. Подібною до Різдвяної Ночи є у Лисенка оперета «Утоплена» з 1885 року. М. Грінченко вважає, що «Вся різниця між ними лише в тому, що місце кумедного елемента «Різдвяної Ночи» тут заступлено елементом фантастичним... «Нових композиторських прийомів, порівнюючи з «Різдвяною Ніччю», тут ми не знаходимо, але все-ж ми маємо в «Утоплений» такі шедеври, як хор «Туман хвилями лягає», — тонко і художньо зроблена річ, чудовий твір, один з найкращих у всій творчості Лисенкової... врешті багата музичними фарбами фантастика 3-ої дії, сцена, з русалками». В 1890 році видав Лисенко музику до «Наталки-Полтавки», в основу якої, як згадувалося, лягла праця О. Марковича, але цією музикою користувалися тільки де-які більші трупи, а то здебільшого Наталка-Полтавка йшла в українських трупах по партитурі Васильєва. Уже в кінці свого життя Лисенко мав успіх з оперетою «Енеїда» на лібрето Садовського по Котляревському. Але цієї оперети, здається, крім трупи Садовського ніде не виставляли. З рештою і у Садовського успіх цієї оперети обмежувався Києвом, бо в Петербурзі вона великого успіху вже не мала. Опери «Сафо» на слова Старицької-Черняхівської і «Остання ніч» на слова М. Старицького залишилися незакінченими. До першої написано музику лише першої дії, до другої-ж є тільки де-які окремі номери».

Дуже удалися Лисенкові дитячі опери, яких в дев'ястих роках він написав три, і всі на слова Дніпрової Чайки. Перша — «Коза-дереза» стала дуже популярною і улюбленою виставою для дітей, друга, в двох діях — «Пан Коцький», можливо ще удатніша,

на жаль осталася не виданою, ба, навіть невідомою, бо обмежилося виставою цієї опери дитячими силами в приватних київських домах — у самого автора, та в домі проф. Лучицького. Третя дитяча опера Лисенка «написана зовсім по-іншому, з наближеннями до форм справжньої опери» — «Зима і весна» перший раз виставлялася також дитячими силами в домі автора в 1894 році; видруковано її було пізніше у 1903 році, але вона вже такого успіху, як Коза-Дерева, не мала.

Нарешті останній оперовий твір Лисенка, його лебедина пісня — «Nocturno» написана на слова Старицької-Черняхівської в 1912 році для театру мініатюр, пробу заснувати який тоді робив київський український клуб. Сама ідея цієї опери появилася у авторки лібрето на першому засіданні клубної комісії для урядження вистав українських мініатюр в домі у Д. Антоновича, коли спільно обмірковували можливий репертуар. В тій комісії крім Л. Старицької-Черняхівської та Лисенка, брали участь О'Коннор-Вілінська, О. Олесь, що раніше облишив засідання, і ще де хто з членів клубу. Сама ідея такого лібрета прийшла до голови Л. Старицької-Черняхівської під впливом поставленої тоді у Києві на театрі російських мініатюр опери-мініатюри «Фарфоровіє куранти». За часом після засідання Л. Старицька-Черняхівська накидала схему опери подібної до «Фарфорових курантів», з тою різницею, що мали оживати не порцелянові статуетки, а старі портрети, і обстановка мусіла бути старого панського українського дому. Лисенкові такий сюжет дуже сподобався і він тут же заохочував Л. Старицьку-Черняхівську лібрето написати і рішуче пообіцяв скомпонувати для нього музику. Справді Л. Старицька-Черняхівська лібрето уложила в кілька днів, а Лисенко теж порівнюючи в дуже короткому часі, здається, за літо 1912 року скінчив і всю музику. Але смерть настигла Лисенка раніше, ніж цю оперу в клубі виставили. Вперше вона йшла уже на клубній виставі, присвяченій пам'яті композитора скоро після його смерті. Так безпосереднє задумана і виконана опера-хвилинка, як її називали, стала останньою працею Лисенка, а разом з тим і одною з кращих. М. Грінченко каже: «Не багато таких мініатюр знає оперна література, і треба бути справжнім художником, щоби таким акордом закінчити свою творчу путь. В «Ноктюрн» вклав Лисенко стільки любови, артистичного натхнення, так просто і разом з тим з таким художнім смаком скомпоновано цю маленьку річ, так стильно все там, що безперечно вона може бути шедевром української музики».

По смерті Лисенка цю оперу-хвилинку «Nocturno» було інстру-

ментовано для оркестру, перекладено на московську мову і в такому вигляді вона йшла на великій київській опері, у Москві, та по інших російських сценах. Але як справжня інтимна мініатюрна опера, вона багато тратить від сцени великого театру і особливо від оркестрового супроводу. На сцені інтимної салі і в супроводі фортеп'яно вона справді справляє вражіння дійсно ліричною, інтимною мелодійністю і витриманим загальним настроєм.

Обидві свої головні опери і кращу оперету (Тарас Бульба, Різдвяна ніч, Утоплена) Лисенко писав на лібрето, зложені по Гоголю. Тіж твори Гоголя служили темами для лібрето цілого ряду композиторів, що не завжди були українцями, і творчість яких, навіть в цих композиціях, часто не стреміла віддати українського колориту. Так на лібрето, позичене з повісті «Тарас Бульба», писали опери крім Лисенка — німець В. Кюнер — «Тарас Бульба», П. Сокальський (1830—1887) — «Осада Дубно», Н. Афанасьєв (1821—1898) — «Тарас Бульба». Повість Гоголя — «Майская ночь» дала тему на українській сцені для лібрето оперет крім М. Старицького, музику для якого і писав Лисенко, також і іншим драматургам. Опери на лібрето, зложені з цієї повісті, писали П. Сокальський — «Масва ніч», і особливо популярну на московській сцені оперу скомпонував Н. Римський-Корсаков — «Майская ночь». Ця остання опера Римського-Корсакова в вісімдесятих роках йшла по всіх оперових сценах російської держави з великим успіхом. Але на Україні вона все робила неприємне вражіння характером своєї, що правда талановитої, але зовсім чужої українському духові музикою. Особливе це виявилось у Києві, де «Майскую ночь» на одній із перших же вистав жорстоко освиетали і після цього років з двадцять не виставляли. Здається, провал цієї опери у Києві був до певної ступені організованою демонстрацією на заборону у Києві українського театру. Одним із головних ініціаторів і організаторів такої демонстрації був старий громадянин, пристрасний прихильник українського театру, військовий лікар Хв. Панченко. Із повісті «Ночь под рождество» крім Старицького, що опрацював лібрето для Лисенка, для української сцени зробив оперету Г. Ашкарєнко. Цю оперету давно виставляли і виставляють ті українські трупи, що не мають змоги поставити опери Лисенка. Крім того із цієї-ж повісті брали лібрето для опер Н. Афанасьєва — «Кузнец Вакула», Н. Римського-Корсакова — «Ночь под рождество», П. Щуровського (автора опери «Богдан Хмельницький») — «Вакула» і особливо популярної опери П. Чайковського (1840—1893) — «Кузнец Вакула», за яку

композитор в 1875 році дістав премію. Для цієї опери лібрето переробляв з повісти Гоголя Я. Полонський. Пізніше ця опера, здається перероблена, йшла під назвою «Черевички», і в такому вигляді Л. Старицька-Черняхівська переклала її на українську мову. До українського сюжету вертався П. Чайковський в опері «Мазепа»; але всі згадані опери писані на лібрето в московській мові, мало віддавали український колорит в музиці. В цьому змислі з-серед московських композиторів дійсно виділився найталановитіший між ними М. Мусоргський (1839—1881) — що працював над комічною оперою — «Сорочинская ярмарка», якої, що правда, не скінчив, але для талановитої музики цієї опери використовував і опрацьовував справжні українські веселі мелодії. Таким чином, завдяки Гоголю на українські сюжети, з українського побутового та історичного життя, суть чимало опер, іноді досить популярних, але можливо сперечатися, оскільки їх можна вважати за українські опери.

Тим часом українські композитори використовували для оперних лібрето також твори Шевченка. Вже Лисенко задумував оперу «Гайдамаки», але обмежився двома номерами «співу Яреми»; П. Ніщинський задумував скомпонувати оперу на текст «Назара Стодолі», але обмежився хоровою сценою «Вечорниці». Не композитор, навіть не музикант з фаху, але дуже інтелігентний і освічений в музиці, відомий як автор Історії України-Руси, Микола Аркас (1852—1909) написав трохактову оперу «Катерина», зберігаючи в лібрето тексти поеми Шевченка. Цю оперу з успіхом поставила трупа Кропивницького у 1899 році у Москві, а в слідуючому році ще з більшим успіхом у рідному для композитора Миколаєві. Тут вистава була тріумфом автора: — «Театр ридав. Авторіві піднесено лавровий вінець при грімких оплесках цілої аудиторії». З того часу опера Аркаса «Катерина» стала репертуарною у всіх українських труп, які мають сили виставляти опери, і до цього часу з репертуару не зходить. У 1902 році у Петербурзі на сцені «Народнього дому» Григорій Казаченко (1858—19... поставив свою двоактову оперу теж на тексти із Шевченка, але в московському перекладі — «Пан сотник». У Петербурзі опера успіху не мала, але потім з більшим успіхом по українськи йшла у Києві в театрі Садовського.

Із галицьких оперових композиторів найбільше відомий на початку двадцятого століття був Денис Січинський (1865—1909), автор популярних в Галичині хорів і опери «Роксоляна», що у Києві в театрі Садовського виставлялася під назвою «Бранка Роксоляна».

Про цю оперу І. Левицький говорить: «Симпатично прийнято також його оперу «Роксоляна». Січинський з форми і гармоніки належить до епігонів німецького романтизму, перещепленого маркантною закраскою української мелодики на національний ґрунт». Другий видатний в Галичині оперовий композитор — це Ярослав Лопатинський, автор оперети «Еней на мандрівці», що йшла з успіхом у Чернівцях та в Галичині і мала в німецькому перекладі бути виставленою у Відні в класичному *Karlstheater*'і. Крім того Я. Лопатинський написав музику до трьохактової комедії «Свекруха», не скінчив опери «Оксана» і почав komponувати фантастичну оперу «Казка скал». Але заслуги Я. Лопатинського перед українською оперою не обмежуються тільки діяльністю композитора, бо для української оперової сцени Я. Лопатинський переклав лібрето опер «Жидівка» і «*Cavalleria Rusticana*», а також бувши який час директором галицького театру «Руської Бесіди», багато поклав труду над виставами опер як українських, так і перекладених. Після Я. Лопатинського цю працю в ділі оперних вистав у Галичині продовжував Йосип Стадник. Останніми часами до композиції опери в Галичині взявся Ярослав Вінцовський (Ярославенко), знову використовуючи лібрето на тему повісті Гоголя. Популярний у Галичині композитор С. Людкевич, заступник директора музичного інституту ім. Лисенка, автор популярного солового співу — «Черемоше, брате мій» і хорів з оркестровим супроводом, між якими «жахом переймаючий «Косар», бурливий «Вічний революціонер», циклічний в чотирьох частих написаний, могутній «Кавказ» і пориваючий «Останній бій», — на думку І. Левицького, як композитор — вибивається на перше місце. М. Грінченко вважає, що «С. Людкевич є наслідувачем тої групи композиторів, що культивують так звану програмову музику. Творчість цього композитора обіцяє багато, бо не аби-який талант дано йому...» Але в справі творення української опери неперечно цих обіцянок С. Людкевич не справдив і ледве чи коли справдить.

Де-що для української опери зробили учні або наслідувачі Лисенка. У 1901 році в Лубнах скінчив і, здається, виставив аматорськими силами Б. Підгорецький оперу «Купальна іскра» по лібрето Л. Яновської. Далі на сцені цієї опери, здається, не виставлялося. Головною її окрасою являються хори, «що власне суть центром опери». М. Грінченко вважає що ця опера «цікава з боку сценічності і красива, а навіть талановита по музичному матеріалові». Більше ніж Б. Підгорецький, для української опери зробив безпосередній учень Лисенка — Кирило Стеценко (1883—1922).

Стеценко скінчив у Києві музичну школу Лисенка по класу композиції і працював дуже багато у всіх майже галузях музичної творчості, особливе вокальної. Стеценко скомпонував багато музики для співів солових і хорових, як свіських, так і духовних. Він упорядкував музику до старих українських водевілів — «Бувальщина», Квітчиного «Сватання на Гончарівці» і комедії Старицького «Як ковбаса та чарка», скомпонував музику до пьєси Черкасенка «Про що тирса шелестіла», до драматичної сцени Лесі Українки «Іфігенія в Тавриді», також упорядкував музику «Вертепного дійства» окремі хорали для драматичних пьєс, як «Йоля» Жулавського і, нарешті, найповажніший твір для театру, музику до драматичних картин з поеми «Гайдамаки». Це одна з останніх і можливо найбільше дозрілих композицій автора для театру. На початку ще свої композиторської праці Стеценко, в наслідування Лисенкові, написав дві дитячі опери — «Івасик-Телесик» і «Лисичка, котик та півник». Тодіж, коло 1905 року, Стеценко написав свою єдину оперу «Полонянка». Цю оперу було виставлено аматорськими силами, але ця вистава, очевидно, не дуже удалася. М. Рошахівський каже, що Стеценко «про постановку цієї опери не дуже радо згадував; очевидно, вона при тих виконавцях, які її провадили, звичайно, аматорах, не так-то добре випала... Окремі фрагменти з неї, напр.: Дума кобзаря й хор дівчат випущено у світ»... але ціла партитура осталася неопублікованою.

Із сучасних Стеценкові композиторів Яків Степовий (Якименко) (1883—1921) і Павло Сениця свою музичну освіту діставали по-за Україною і на Україну приїздили тільки час від часу. Степовий з малку учився музики у Петербурзі, спочатку в Придворній капелі, потім в консерваторії, де його рідний брат Федір Якименко, відомий композитор, був професором. Після скінчення консерваторії в 1909 році Степовий оставався в Петербурзі, але все працював для української музики. За життя Степовий був відомий своїми творами вокальної музики та почасти фортеп'яновими. Але М. Грінченко свідчить, що останніми часами Степовий написав багато солоспівів до слів різних українських поетів, збірки народніх пісень в художньому обробленні, дві оркестрові сюїти на теми українських мелодій та оперу». Але опера Степового ще остається невідомою.

Павло Сениця був учнем московської консерваторії, після скінчення якої остався в Москві і лише випадково наїздив до України; може цим почасти й пояснюється існування в музично-художньому скарбі Сениці де-якої кількості творів, скомпонованих до

слів на російській мові», як догадується М. Грінченко. Але той же автор вважає, що «по характеру і формах його музики ми можемо вважати Сеницю за найбільш серйозного зо всієї групи композиторів після-лисенківського періоду... виразні мотиви національності зберігають нам індивідуальність Сениці, заховують його оригінальне творче обличчя, ставлять його осторонь від того еклектизму, що, наприклад, помічаємо ми в його сучасників — Стеценка і почасті у Степового». Хв. Стешко повідомляє, що Сениця має не скінчену оперу «Наймичка», але докладніших відомостей про неї не подає, тільки зауважає, що в цій опері Сениця «знаходить уже цю широку форму, де може розгорнути свій талант, показати своє обличчя, свій композиторський хист та добре знання музичної теорії».

Нарешті працював над оперою, якої не встиг викінчити і Микола Леонтович (1877—1921). Ця опера — «Русальчин Великдень» дійшла тільки в уривках, які разом з піснями, обробленими Леонтовичем «дають нам право дати (композиторові) одно з перших місць в історії української музичної культури», — як каже М. Грінченко. — «Композиторська техніка Леонтовичева в стислих мініатюрних формах хорального твору розкривається перед нами у всій силі, виявляючи яскравий могутній талант». М. Рожахівський свідчить, що Леонтович, який раніше «мало що komponував (лише гармонізував народні пісні) з нагоди 25-літнього ювілею М. Вороного склав прекрасну легенду на слова ювілянта. Нашвидку розучена і проспівана Українським Національним Хором під умілою рукою О. Кошиця, ця легенда викликала поважне зацікавлення хором, як способом пропаганди української ідеї за кордоном, із боку присутнього на тім ювілею українського уряду — Директорії. Коротко кажучи, ця легенда послужила до повстання того, про що лише мріяв О. Кошиць, і що пізніше прогреміло по цілій Європі під назвою: Українська Республіканська Капеля».

Із всього вище сказаного видно, що з українською оперовою творчістю справа стояла зовсім не добре. Майже всі опери zostалися або не викінченими, або не інструментованими, або нарешті не мали успіху. Головної причини для того треба шукати в тому, що не було спеціально оперового українського театру, а приєднувати оперу до виконавчих сил українських побутових труп було завданням не із легких. В цьому змислі відповідну лінію, мабуть, інстинктом уловив хіба один Аркас і тому його опера не тільки мала успіх, але стала одразу репертуарною у багатьох українських

труп по обидва боки Збруча. У Львові в цій опері виступала навіть знаменита співачка С. Крушельницька, коли була в розквіті своєї слави і вокальних ресурсів. Репертуарною ця опера остається і досі.

Дуже колоритним музичним явищем на сцені побутового українського театру явився звичай з більшою або меншою етнографічною докладністю ставити народні обряди, мелодії яких часто зберігають архаїчні риси і представляють великий музичний інтерес. Особливо часто для музичних картин на сцені використовували пісні весільного обряду, а іноді і сцени весільного дійства. Більше або менше заокруглені сцени, або тільки музичні номери з весільного обряду вставлено у Старицького в п'єсах «Чорноморці» і «Циганка Аза», ще більші музичні сцени весілля у Кропивницького в «Дві сім'ї», і особливо «Пісні в лицах», у Тобілевича в «Паливода XVIII століття», у Янчука в «Пилип Музика»; сцени сватання пішли ще від Котляревського з «Наталки Полтавки» і стрічаються у Квітки — «Сватання на Гончарівці», Шевченка «Назар Стодоля», Кропивницького — «Зайдиголова» і в багатьох інших. Інші обрядові пісні, як колядки вставлено ще у Шевченка в «Назарі Стодолі», у Старицького «Ой не ходи Грицю», «Різдвяна Ніч» то що. Веснянки у Тобілевича в «Бондарівні», купальські пісні у Старицького в «Ніч під Івана Купала» і так далі. Цей звичай вставляти народні обряди до побутових п'єс почався від давна, а іноді обрядові сцени давали зміст і для цілих п'єсок. В Галичині була сцена Весілля яку ще в кінці тридцятих років виставляв Р. Мох, і звичай використовувати обрядові дійства для сцени не упадав більше ста років. Тільки чим далі, тим ставилися до цього звичаю з більшою етнографічною дотриманістю, а при кінці Лисенко на засадах музичної етнографії опрацював для сцени три цілих обрядових пісень — Колядки, Веснянки і Купальську Справу. Ці побутові сцени представляють свіже і може одно з більше цікавих музичних явищ на українському театрі.

Більше ніж опера знайшла собі місце в репертуарі українських труп легша до постанови і виконання оперета, хоч і тут не було композитора, який би цей рід творчості засвоїв собі, як постійний фах. Українська оперета осталася в характері трохи відмінному, ніж оперета в західній Європі. Замість пікантної вибагливості в музиці українська оперета культивувала етнографічну мелодійність та жартовливість української пісні і мелодії до танцю. Виняток в цьому змислі між українськими оперетами робить хіба одинока і мабуть найкраща між молодшими українськими оперетами п'єса — «Сорочинський Ярмарок», яку із повісти Гоголя переробив М. Ста-

рицький, а дуже свіжу музику до якої скомпонував Грото-Сліпковський (Гротенко). Справді в цій опереті молодому композиторові удалось поєднати мелодійність українського характеру, іноді втілену в розроблені ансамблі, як знаменитий квінтет старців на ярмарку, з бризкаючою сідлю і пікантністю як солових, так і хорових співів танців.

Кропивницький робив проби використати повісті Гоголя для утворення фантастичної української оперети, і в цьому змислі дуже щасливо йому удалася «Вій» і зовсім не удалася «Пропавша Грамота». «Вій» в короткому часі став любимою репертуарною пьесою у більшості українських труп і, хоч не зовсім легко дається пристосувати до примітивного театрального знаряддя кочуючих труп, але майже кожна трупа старалася перебороти труднощі постанови, щоб включити «Вію» до свого репертуару. Значно раніше ніж фантастичні пьеси Кропивницький поставив також удатну оперету «Пошилися у дурні» з цікавими мелодіями епівів. Пізніше Кропивницький скомпонував мозаїку з народніх пісень і романсів в трьох актах — «Пісні в лицах», музику до якої аранжував Порошин.

Здібний музика О. Горілий (Горєлов) заново опрацював музику до Запорожця за Дунаєм. Він оперу не тільки переоркестрував, але де-які музичні номери зовсім переробив, а де-які дописав нові. Відносно цієї перерібки В. Кривусів вважає, що «оркестрівка виявляє не малий художній смак, де-які номери знову написані, маючи досить музичного змісту, разом з тим дуже підходять по духу до первісної музики опери і являються через те натуральним додатком». Оригінальна оперета Горілого «Добрі Сусіди» до тексту Синельнікова успіху не мала і після першої постанови зустріла дуже гостру критику М. Вороного на сторінках Зорі. Пізніше О. Горілий зайнявся інструментальною музикою і не без успіху виступав як дирижор симфоничних оркестрів. На одному із славянських здвигів Горілий провадив об'єднаними оркестрами в Празі. Вже в часі революції він зорганізував український національний симфонічний оркестр і встиг дати кілька симфонічних концертів у великому київському театрі.

Довголітній диригент трупи Садовського, а потім сам антрепренер власної трупи, Васильєв аранжував оперети з простою музикою, для невеликих українських труп, що не мали постійного доброго оркестра, і тому давав можливо простіші партитури для старих пьес і таку-ж просту музику укладав для нових. Тому власне в де-

в'ятдесятих роках невеликі українські трупи і користувалися, ставлячи Наталку-Полтавку, музикою до неї Васильєва, як далеко примітивнішою і простішою, ніж музика Лисенка. Із оперет скомпонованих Васильєвим в де-яких трупах один час була репертуарною його оперета «Запорожський Клад». Музика Васильєва була непретенціозною, досить примітивною, вповні пристосованою до потреб і можливостей малих провінційальних українських труп, які в дев'ятдесятих роках вже десятками кочували по глухій провінції як по Україні, так і по Білій Русі, Московщині і навіть по цілому Сибіру та Середній Азії.

В дев'ятдесятих роках, особливо в українській пресі, що була тоді закордонною, увійшло в звичай дуже зле ставитися, до цих дрібних, незамітних діячів українського театру, з погордою взивати їх комедіянтами, шантрапою, яка не переслідує ідейної мети, а працює на театрі для шматка хліба і сам український театр знижує до становища балагану. Закріпив за ними це сумне реноме письменник і драматург слідуючих десятиліть В. Винниченко злою сатиropовіданням про антрепренера Гаркуна-Задубайського, ім'я, яке після того оповідання стало збірним для акторів малих провінційальних українських труп. Вже говорилося, що суворий погляд на цих незамітних діячів української сцени час скорегувати. Це вірно, що ті трупи потрапляли на смак демократичніших і менше освічених та вибагливих глядачів з передмість великих міст та з глухої провінції. Вірно також і те, що вони жили, правда, пополам з бідою з українського театру і дбали найбільше про те, щоб мати касу. Але за те вони мали безпосередній стик з демократичним населенням і як раз вони давали те, чого від них вимагали, і добре розуміли вимоги своєї аудиторії. Може також правда, що вони звели український побутовий театр до становища балагану, але в остатні часи як раз оцінено художню вартість балагану і балаганної вистави, і згідливе відношення до балагану упало. Поважні модерні театри часто самі тепер шукають балаганного стилю виконання, як осягнення чистої театральності. Не кажучи вже про те, що ці трупи понесли прилюдно голосне українське слово і маніфестацію українських скарбів в ті верстви, які політика зверху старалася одірвати від українського народу, понесли в формах, пристосованих до смаку і розуміння тих верств, але і під взглядом чисто мистецьким вони для українського театру зробили велику службу. Найстрашніший, здавалося, закид проти цих труп, що вони втратили побутовий характер українських вистав, тепер не видається таким грізним

і може швидше говорить так само на користь мистецької праці цих нещасливих українських труп. Це вірно, що вони в виконанню українських п'єс втратили побутовий характер виконання і стали показувати не живого українського селянина, а карикатуру на нього. Але коли їх театр був балаган, то в балагані і не місце реально показувати живих людей, живу дійсність, але балаган іменно по своїх законах і перетворює життя в театральне окарікатурене лице дійство. В цьому змислі балаган всіх часів від середньовіччя стоїть виразно за стилізованим перетворенням дійсності і відображення його в скарикурованому вигляді. Історики театру давно констатували, що всі старі комедіанти, що володіли нервом театральності, старалися на сцені можливо менше бути подібними до живих людей як гримом, так і одінням. Одним словом малі провінційальні українські трупи в дев'ястих роках зовсім недвозначно, хоч може і не свідомо, стали одвертатися від принципів побутового театру, наблизились до принципів старих комедіантів і робили на Україні культурну працю старих комедіантів, даючи демократичнішим елементам населення те мистецьке видовище, якого ті верстви населення бажали. І цікаво, що це мистецтво старих комедіантів відновив, може трохи в модернізованій формі, іменно український театр, в той час, як вже далеко не всі народи мали такий вуличний балаганний демократичний театр. Про культурну роль таких театрів зрештою змагатися не приходиться, але і мистецького значіння цих театрів історики і практики театру зараз не в силі вповні оцінити, як мистецтво чистої театральності.

Тепер, читаючи критики і філіпіки проти цих українських театрів, трудно не спостерегти, які далекі від театру і театрального мистецтва вимоги ставили театральні критики, і зрозуміло, що між театром і тою театальною аудиторією, що трималася цього театру, а інтелігентними літературними шарами громадянства виросла прірва. Цікаво, що у всіх критиках того часу лейтмотивом в грізних філіпіках проти театру проходить нарікання на неосвіченість і неінтелігентність українських акторів і на нелітературність їхнього репертуару. Як би здивувався такому докорові неграмотний вуличний комедіант старих часів! А тим часом власне, не брак здібності, талановитости, театальної умілости, а іменно брак освіти закидала інтелігентна критика бідному українському артистові. До мистецтва театрального критикові і інтелігентові того часу ніби нема діла. Але, розуміється, це тільки видимість, а в дійсності інтелігентська критика хотіла иншого мистецтва, ніж те,

яке давали ці провінціальні українські трупи, і якого хотіли демократичні, менше інтелігентні верстви населення.

Діло в тім, що театр побутовий, що був на часі у вісімдесятих роках, за який боролися Кропивницький з товаришами, після тріумфу вісімдесятих років, став одцвітати в дев'ядесятих роках і вимоги до театру почали досить сильно мінятися, щоби з початком двадцятого віку зовсім рішуче одмінитися. Це був час, коли література опанувала театром, коли виступили в ролі драматургів письменники, що не були безпосередніми діячами театру, але були високо обдарованими іноді геніяльними письменниками. Це був час, коли репертуаром театру володіли такі літературні сили, як Ібсен, Гауптман, Шніцлер, Чехов і т. д. Проти цієї літературщини в театрі робили який час опір романські країни, і тому у них і таких письменників-драматургів було менше, хоч Італія мала своїх д'Анунціо та Нікодемі, французька література — Метерленка та Вергарена і інших. Але зрештою література і літературне зображення реального життя або літературний символізм стали законом для театру. Вже реалізм повних побутових тонів перестав видаватися реалізмом, а дійсний реалізм вже почали вбачати в полутонах. Драму дії заступила драма психологічна. Музику і спів майже зовсім виключено із обиходу драматичних театрів, як річі не реальні, а із драматичного театру навіть викинули музику для антрактів.

Зробити перехід до такого театру полутонів і психологічної драми український театр або не хотів, або не міг, або і те, і друге разом. Правда і на Україні в початку двадцятого віку знайшлися і то видатні драматурги, що хотіли український театр потягнути шляхом театру європейського. Не дурно видатніший із цих драматургів Винниченко і нап'ятував українського актора, що не йшов йому на зустріч, йменням Гаркуна-Задунайського; але у українського актора виявився надто сильним здоровий змисл театрального мистецтва і він волів вернутися до чистої театральности старого балагана; його викинули великі театри, як колись акторів викинула церква, але вулиця їх прийняла і підтримала, і на дійсно демократичній арені ці актори комедіянти зберегли чисті принципи театральности і самий український театр від окупації його літературою. Так поступили в дев'ядесятих роках десятки малих провінціальних труп. Далекі від модерної інтелігентности, з репертуаром далеким від приписів літературности, вони зберегли театральність українського театру, зберегли стик українського театру з широкими верствами населення, зробили те, що український народ

в цей час мав такий театр, якого були позбавились інші щасливіші народи.

Але цим шляхом не могли піти Кропивницький і його плеяда. Виступивши в свій час, як новатори революціонери в боротьбі за справжній побутовий театр, вони на зорі своєї діяльності перемогли, положили нову еру в українському театрі, отримали великі тріумфи і, розуміється, не вони могли на старості гонитися за новими течіями. Іван Тобілевич, може не свідомо, пробував зробити крок від побутової мелодрами до реалістичної драми, але це йому не повелось, бо він тільки втратив на сценічності своїх пьєс, нічого не вигравши на справжній літературності і реалізмові. Ніби реалістичні пьєси Тобілевича, з величезними монологами на самоті, часто з неприємною ритмікою текстів в суті речі не менше мелодраматичні, ніж вельми сценічні і одверто мелодраматичні пьєси Старицького. Наймолодший роками із плеяди Кропивницького — Садовський міг бути найбільше еластичним, і його театр в Києві пробував іти на зустріч новим драматургам-літераторам, але з того мало виходило толку. Старі і славні піонери побутового театру опинилися в становищу ветеранів. Піти на службу літературності вони не могли, обернутися в балаган вони не хотіли. Тому вони безпомічно і трохи безцільно затопалися на місці. Їхні театри, так звані крапці взірцеві українські театри опинилися в найтяжчому становищі. Їх шлях не йшов ні вперед, ні назад, їх становище з кінцем дев'ятих років і на початку двадцятого віку доводиться схарактеризувати як застой, цеб-то як становище, що довго тривати не може, і з якого виход звичайно знаходять в революції.



ГЛАВА ЧЕТВЕРТА.

Революція в театрі

(1917 — 1919).

(Кріза українського театру. Передвісники революції. Новий репертуар. Вико-
навці. Театральна школа. Обстановка. Глядачі. Здобутки революції. Театральна
рада. Два напрями українського театру).

Зложившись в початку вісімдесятих років в замкнених формах побутового театру, український театр спочатку мав дуже великий успіх і почасти своїм успіхом на перших порах завдячував своїй імен-
но побутовій формі. В вісімдесятих роках ще в суспільстві були дуже
живими пережитки народництва шостидесятих та семидесятих років, а
спеціально на Україні цей народницький напрям завжди мав досить
значну закраску романтизму та сентименталізму. Одже побутовий
український репертуар як не можна краще в вісімдесятих роках
відповідав настроям громади. Але ці настрої вже переживалися
і з початком дев'ядесятих років помітно танули. З половини дев'ят-
десятих років взагалі ідеологія народництва почала руйнуватися під
ударами нового більш тверезого реалістичного руху, скріпленого
консеквентним матеріялістичним світоглядом і разом з тим значно
змінився настрій широкої театральної громади. Сентименталізм
і романтичність, які спочатку припадали до смаку, або в кожному
разі не лізли у вічі, тепер стали неприємно вражати; те, що раніше
видавалося зовсім реальним, почало справляти враження наївного
і дуже далекого від реалізму, як його почали розуміти на сцені
в другій половині дев'ядесятих років. Український побутовий
театр досить швидко опинився в позиції старого театру, в якому
ще блищали великі талани, але який для поступовішого глядача
втратив характер сучасного театру, в якому б можна було почути
нове слово театрального мистецтва. Ні видатніші актори,

що зжилися і викохалися в побутовому репертуарі і дійшли в цьому репертуарі високої здібності, не могли угнатися за духом часу, і не в їхніх силах було кидатися служити новим богам, та і не пасувало-б це до їхньої гідності діячів театру, діло яких вже належало до історії. Ні драматурги, що зростили і виплекали свій письменницький хист в добі народницького напрямку, не годні були потрапляти за новими ідеями і модними течіями. Ще Тобілевич в другій половині дев'яностих років проявляв значну авторську продукцію; по формі він старався піти за новими прямуюваннями сучасного реалізму, він одмовився майже зовсім від співу і танців, що так багато займали місця в українському репертуарі, але це була тільки зовнішність і зовнішність дуже поверхова. Змістом же своїм, формою драматичної техніки Тобілевич належав до старих письменників-народників, що орудували засобами, які на розвинений смак в кінці дев'яностих років видавалися або наївними, або неудосконалено примітивними. Самий світогляд Тобілевича, який так відбивався в його п'єсах, для поступової громади кінця дев'яностих років видавався вже в значній степені анахронізмом. Ще більше ніж Тобілевич тим самим грішив далеко слабший драматург Грінченко. Між поступовішою частиною громади і театром став помічатися певний дисонанс. Нові часи вимагали нових пісень, а театр, що почав старітися, умів правда дуже артистично, але співати одну стару вивчену пісню.

Правда в другій половині дев'яностих років в українській громаді ще порівнюючи тонкою була поступова верства, що йшла до театру з новими вимогами, але дуже небезпечним для театру було те, що іменно з нею театр розійшовся, бо їй належала будучність, і, розійшовшись з нею, театр здавав свої поступові позиції, сам ставав в лавах, що під громадським взглядом відставали від часу. Втративши позиції в передових лавах громадського руху театр навіть кращих українських труп мусів спиратися на симпатії відстаючих верств, менше інтелігентних, які утворювали довкола театру відповідну атмосферу і тягли зі свого боку театр до низу, до своїх смаків, до відповідності своїм інстинктам. Правда, і тут театр оставався національним огнищем, і тут він будив національну свідомість, і громадське значіння театру може не зменшилося в своїй вазі тим, що він спустився в нижчі верстви середньої інтелігентности, але зріс, як ворушило акції в широких масах. Але разом з тим театр кращих, великих труп неперечно тратив у вартості чисто мистецькій; в мистецтві, не розвиваючися вперед, він неминуче опускався.

Уже з початком двадцятого віку частіше і частіше в поступовіших колах почали роздаватися вислови незадоволення українським театром і в обороні театру виступали елементи української громади, що далеко не стояли в передових лавах громадянства.

Втрачаючи на позиціях мистецтва, Український театр втратив і на позиціях громадських, втратив значіння твердині українського життя, маніфестації українського руху. Ці функції театр міг виконувати і славно виконував, поки сам рух український був рухом наскрізь культурницьким і всіми силами відгороджувався від політики. Але двадцятий вік в українській громаді приніс і в цьому напрямі значні відміни. В українській громаді з перших же років двадцятого віку появилися політичні партії, намітилися політичні течії в перших-же кроках з виразно революційним характером, з соціальною за красою. Це були перші передвісники революції в українському житті, вони зібрали біля себе центр громадської уваги, вони захопили і втягли в політичну акцію поволи майже все громадянство, і, розуміється, переслідований адміністрацією, гноблений цензурою, український театр мусів остатися в стороні від нових центрів українського життя, той самий театр, що ще так недавно сам був центром, біля якого проявлявся весь тодішній український рух. Здавалося, театр продовжував жити повним життям; при умілій постановці справи він збирав повну аудиторію глядачів, на сцені виставляв пьєси народнього життя, виконувані в добре виучених і засвоєних тонах і засобах, збирав оплески і вирази признання, але найциріші оборонці театру бачили велику різницю між відносинами сцени і глядачів тепер, і двадцять п'ять років перед тим. «То була публіка! то були часи!» згадує гаряча заступниця українського побутового театру Старицька-Черняхівська. Неперечно для глядачів, що продовжували наповнювати театр цей український театр і надалі був потрібен, як свій національний, рідний театр. Їм потрібно було почути рідну мову на сцені, мелодію рідної пісні; але що це були глядачі невибагливі то разом з ними і театр, роблячи своє діло, став потрапляти на смак невибагливий.

З другого боку поступовіші кола українського громадянства, критики з більше вибагливими мистецькими запитами почали нападати на театр за те, що він не задовольняв їх більше удосконаленого смаку, не відповідав на їх вимоги нового слова. Біля театру зав'язалася гаряча полеміка. Гострими докорами було наповнено «уваги про сучасний український театр» С. Петлюри, що жадав від українського театру соціальної драми, цілий похід проти укра-

їнського театру підняла редакція часопису «Українська хата», жадаючи від театру нових сучасних еліт, драми настрою, драми символічної. Роздавалися голоси незадоволення і з інших боків і особливо ці голоси збільшилися і вимоги їх стали настійчивіші, коли після революційної хвилі 1905 року і для українського слова як друкованого так і на сцені появилися хоч дуже обмежені але всеж певні можливості. Полеміка, що завязалася біля театру між противниками й оборонцями тепер вже «старого» українського побутового театру, виявила, як звичайно буває, слухність з обох боків. Розуміється, мали слухність оборонці театру, обороняючи його і доводячи його корисність для середніх і нижчих верств громадянства, як великого, випробуваного і заслуженого національного фактору. Але мали слухність і поступовіші елементи української громади, домагаючися від театру, щоб він задовольняв і їхню спрагу до театрального мистецтва, щоб театр відповідав і на їхні запити громадські та естетичні. Не мали слухности також обидві сторони і в тому що змагалися. Оборонці театру повинні були зрозуміти, що в широкій громаді зайшла глибока диференціяція і що боронений їми театр вправді вже не був, як колись, театром для всіх, а залишився театром менше вибагливої громади, а противники театру, не узвгаляючи тої самої диференціяції, не розуміли, що один театр не може однаково задовольнити всіх. Не мали слухности противники театру, коли від українського наскрізь побутового жадали того, чого можна жадати від театру модерних настроїв, умовних полутонів, або від театру соціальних проблем.

Нещастя театру було не в тому, що він був добрий або лихий, а в тому що він був один театр, театр виробленої і усталеної фізіономії, а громада жадала різних театрів, або краще сказати театру з різними відтінками і ознаками. У інших народів одночасно проявилися такі-ж потреби, бо і у інших народів перестав усіх задовольняти ніби реальний і побутовий театр вісімдесятих років, і інші народи творили нові театри відповідно до своїх вимог. Це був час коли література опанувала театром і праця автора драматурга почала надавати фізіономію цілому театрові. Драматург став першою і головною силою в театрі. Значіння актора зменшилося, навпаки режисера — виросло. Режисер, сам часто не актор, став головним інтерпретатором замислу авторів, а актори — знаряддям для відтворення режисером літературної праці автора. Тоді в Скандинавії появилася модерний психологічний театр Ібсена, тоді з Бельгії розійшлися по Європі варіанти театру символічного Метерлінка

і театру соціального Вергарена. Але це все були нові модерні театри. Дев'яте десятиліття минулого століття і перше десятиліття нового століття — це у всіх народів доба заснування нових театрів. І, розуміється, не мали слушності противники українського театру, коли від нього, від старого побутового театру, вимагали, щоб він повернувся в театр модерний. Український побутовий театр ще в вісімдесятих роках підійнявся дуже високо; силою традиції він ще має і можливо довго матиме свою аудиторію глядачів, для якої робить і робитиме ще довго корисну працю, і як такий повинен і буде існувати. Але він не може задовольнити всіх; культурний народ мусить мати театр всіх напрямів; театр культурного народу повинен шукати нових слів по всіх шляхах розвитку театрального мистецтва. Український народ з початку двадцятого віку виріс з тої стадії, коли міг задовольнятися єдине побутовою формою театру. Сама боротьба біля театру свідчила про потребу інших крім побутових театральних форм.

І справді в той час як біля театру кипіла гостра полеміка і завзята боротьба, творчі сили українського інтелекту вирішували активною творчістю справу зародження нових форм українського театру. Згідно до загального руху в напрямі опанування театру літературою, творча праця почалася роботою драматургії, утворенням нового репертуару. І цікаво, як в першій половині дев'янадцятого віку вирішили справу існування українського світського театру троє великих письменників — Котляревський, Квітка і Шевченко, як в вісімдесятих роках справу існування самостійного українського театру побутового вирішили також троє драматургів — Старицький, Кропивницький і Тобілевич, так і з початку двадцятого віку виступили творцями нового модерного українського репертуару, а тим самим обумовили і зародження модерного українського театру знову таки троє нині славних українських письменників, — Леся Українка (1872—1913), В. Винниченко і О. Олесь.

Але в умовах праці для театру цієї наймолодшої трійці і їхніх попередників є також і велика різниця. Старі письменники були безпосередніми діячами театру (за винятком Шевченка) і писали свої п'єси безпосередньо для театру в якому працювали, а часто маючи на оці і певних виконавців, для яких писалося відповідні ролі. Котляревський, як директор полтавського театру, писав для цього театру і для акторів Щепкина та Налетової, Квітка сам мав один час власну трупу і близько стояв до Харківського театру, для цих театрів писав свої п'єси і для актора Соленика, так само Стариць-

кий, Кропивницький і Тобілевич були директорами своїх труп, для яких писали пьєси, а двоє остатніх були самі і першими виконавцями головних ролів у власних пьєсах. Ні Леся Українка, ні Винниченко, ні Олесь безпосереднє участі в конкретному театральному підприємстві ніколи не брали, це тільки діячі на ниві літератури, їх пьєси писано не для конкретного театру і не для конкретних акторів; навіть більше того: ті пьєси писано для театру, якого ще не було, але який мусів бути, і ці автори творчою інтуїцією відчували появлення такого нового театру, хоч Леся Українка до вистави своїх пьєс на сцені власне і не дожила, а більшість пьєс цих трьох письменників ще на кону і досі не виставлялося.

Л. Старицька-Черняхівська в 1907 році, беручи участь в полеміці навколо сучасного українського театру і боронячи цей театр від нападів С. Петлюри, зі свого боку зробила напад на модерні течії в театрі і схарактеризувала ці течії в трьох категоріях: театр настрою, театр соціальний і театр символічний. Ледве чи можна згодитися з такою класифікацією, яка має вже бодай ту ваду, що не оден принцип кладе в основу поділу, але цікаво те, що вона ніби спорокувала три характеристики для трьох модерних українських драматургів; дала ці характеристики раніше, ніж ці троє письменників виступили як драматурги, бо і Леся Українка, найстарша між ними, кращі свої драматичні твори дала після того, як було надруковано розправу Старицької-Черняхівської. Таким чином, характеристики Старицької-Черняхівської предсказано наперед і предсказано дуже влучно. В той час, як пьєси Лесі Українки — це передовсім пьєси настрою не тільки тоді, коли вони як «Лісова пісня», розвиваються на тлі народньої легенди, але і тоді коли їх приурочено до старовинної, з ерудицією ученого вистудіюваної доби, що найчастіше буває в пьєсах Лесі Українки. Її пьєси здебільшого проходять в старих часах або древнього Єгипту, або античної Греції чи християнського Риму, в Аравії часів Магомета, або в Іспанії XV віку, в старій до петровській Москві, і завжди обстанову і побут доби і краю, де відбувається дія, представлено з сучасною історичною правдою, але настроїв від тих пьєс незвичайно модерний. Неуловимо, з повною історичною правдою в обстанові і умовах, за сотні або і тисячі років перед нами, в пьєсах Лесі Українки проходять сучасні настрої, модерні переживання.

Пьєси Винниченка — це передовсім драми соціальні. Правда, в творчості Винниченка проходила полоса, коли він дуже бурхливо віддавався розв'язанню проблем поля і взаїмних відносин двох полів,

ця полоса зачепила і його драматичну творчість, але не вона характеризуватиме творчість Винниченка. Ця полоса його творчості прогомонила, як данина часові, а може і молодому вікові та бурхливому темпераментові автора, але вона, голосно прогомонівши, ущухла і величні та глибокі проблеми соціальні, заступили в творах Винниченка проблеми погу, картини титаничної соціальної боротьби заступили драму бунту індивідуального проти моральної пошлости. В п'єсах Винниченка гомонять «ті пориви масового гніву» яких намарне жадав С. Петлюра від старих українських драматургів; іменно Винниченко здійснив давню мрію Петлюри, щоб народний гнів було «повернено назад народнім масам в формі артистично оброблених моментів боротьби, або палкого слова, яке будило б мертвих».

Наймолодший в цій трійці драматургів О. Олесь, ніби щоб довершити пророкування Л. Старицької-Черняхівської, виступив в драматургії з п'єсами-етюдами чисто символічними. Олесь як драматург в такій мірі обертається між символів, що індивідуальних постатів у нього в п'єсах майже зовсім не зустрічається. Дієві особи в драматичних етюдах Олеся навіть не мають індивідуальних імен а просто називаються «він», «вона», «пан», «панна», «чоловік», «жінка»; і це не живі люде, а символи, не завжди легко поясними, не завжди добре зрозумілі, але завжди цікаві, іноді захоплюючі і майже завжди далекі від тривіальної алегорії.

Ці три драматурги мають кожен свою яскраво визначену індивідуальність, зазначені межі своєї творчості і біля них обертається група драматургів, що з більшим або меншим успіхом працюють також на ниві модерної драматургії, йдучи слідами та прикладом цих трьох талановитіших письменників. Мотиви соціальної боротьби, як також і символічну драму розробляють Г. Хоткевич і С. Черкасенко. Хоткевич в драмі «Лихоліття» дав образи з часів революційної хвили 1905 та 1906 років, на взір Винниченкової «Дизгармонії», в драмі «Молодий Криштоф» пробував на взір Лесі Українки віддати сучасні настрої в стародавній історично-побутовій обстанові, але особливу силу проявляє Хоткевич в етюдах психологічних, або, краще сказати, в патологічно-психологічних драматичних сценах. Черкасенко також творить і на терені соціальної драми, як «Земля» і на терені символічної драми як «Казка старого млина» і шукає віддати сучасні настрої в обстанові історичної минувшости, як в драмі «Про що тирса шелестіла». Талан Черкасенка більше розважливий, у нього слабше напруження поетичного нерву, символ

иноді вульгаризується в звичайну алегорію, яку закінчує прозаїчна мораль, але за те Черкасенко найбільше доступний і близький до старого побутового театру, він є ніби мостом, або галузем ланцюга, що лучить старий побутовий репертуар з репертуаром модерного театру. Більше обмежений простір творчості але більше щира творчість в п'єсах мініатюрх Васильченка. По модерному розуміючи реалізм, приймаючи і віддаючи дійсність сучасного українського села з неприкрашеною натуралістичною правдою, Васильченко разом з тим, ніби непроизвольно овіває свої натуралістичні сцени лірикою чарівної поезії і, майстерньо граючи на тонах брутальної дійсності і ніжних згуках поетичного настрою, добуває акорди рідкої краси. Ще обмеженіший, але не менше щирий талан В. О'Конор-Вілінської; на небогатій палітрі її творчості є дві-три фарби і тільки; але цими фарбами Вілінська, як справжній поет, малює чарівні образки старого оджитого і вже тепер зруйнованого панського будинку. Той самий панський будинок, від самого спогаду про який ставало «нудно» Шевченкові, був, розуміється, великим злом, продуктом соціального і станового гніту. Але тепер, коли його зруйновано, коли він більше на Україні нікого не гнітить, об'єктивна справедливість вимагає признати, що і він мав свою поезію, і ніхто тої поезії не зрозумів, не відчув і не відтворив в українській літературі, як Вілінська, що проходить через українську драматургію сама як тінь, як виходець із старого білого з колонами панського будинку і мріє-оповідає, відреставровує на сцені найпоетичніші легенди, що творилися і жили в стінах того зруйнованого будинка. Як не обмежена палітра Вілінської, але що до того, коли її творчість як «Сторінка минулого» обвіяна чарівною поезією. Ніби заблудилася між новими драматургами Л. Старицька-Черняхівська, не знайшовши свого шляху, не знайшовши свого власного слова. Талан її ширше і дужче ніж у О'Конор-Вілінської, але вражіння від її драматичної творчості млявіше і слабше. Друг з молодих років і товариш по перу Лесі-Українки, з другого боку співробітниця в літературній праці свого батька, Старицька-Черняхівська збилася між одною і другим і безнадійно пристає то до того, то до другого берега. Утворивши, певне не без впливу, може несвідомого, Лесі Українки тонкий драматичний етюд «Сафо», далі Старицька-Черняхівська дала дуже мало цікавого. Власне все що вона написала для театру не але, але не самостійне, ніби переклад, або переспів. Найбільше популярна її трагедія «Гетьман Дорошенко» не позбавлена сценичності, літературної вартості і є репертуарною п'єсою по

воїх трупах, що мають досить антуражу, аби її виставляти. Вона дає вдячний матеріал для праці актора, але вона є ніби продовження, ніби перерізка «Богдана Хмельницького» Старицького батька. І коли Старицький був уже спізненим автором в душі Гюґо та Олексія Толстого, то Старицька-Черняхівська з такою творчістю в двадцятому віці є неперечним пережитком минулого, і тільки дивуватися можна поновленню в цей час псевдо-класичної трагедо-комедії. Безпосереднє від батька переходить Старицька-Черняхівська до сучасної драматургії, але і драма «Крила» віддають чимсь позиченим, ніби вже баченим. Навіть в тісний терен О'Конор-Вілінської заходить Старицька-Черняхівська і в душі попередньої пише сцену «Nocturno», але поезії старого портрету не відчуває, а без поезії сторінка минулого зовсім не цікава. Але при всьому тому неперечна і не підпорядкована талановитість Старицької-Черняхівської, мимо катастрофального не знайдення свого шляху, робить продукцію письменниці корисною в новому українському репертуарі. Дали по кілька пьєс Л. Пахаревський і Я. Мамонтов, але їх творчість як драматургів ще остаточно не проявилася.

Таким чином три більших письменники—Леся Українка, Винниченко і Олесь і плеяда їхніх співробітників на полі української драматургії протягом перших двох десятиків двадцятого віку утворили цілий не малий і не бідний талановитими і яскравими сторінками репертуар для нового українського театру, що ніяк не містився в рамках старого театру побутового. Але згадана вище ріжниця становища самих драматургів дала несподівані наслідки. Коли твори Котляревського писалося для полтавського театру і їх зразу виконували Налетова і Щепкин з товаришами, твори Квітки негайно виконував Щепкин або Соленик і харківська трупа, твори Кривиницького і Тобілевича самі автори, а Старицького — його власна трупа, бо тоді драматурги були активними діячами театру, і їх творчість стояла в безпосередньому контакті з цілою театральною справою, була тільки частиною цілого, тепер, в двадцятому столітті драматурги літератори, стоючи осторонь від театру, або не могли собі зовсім найти виконавців, і їх пьєси оставалися на сцені не виставленими, або ці літератори драматурги мусіли з своїми пьєсами звертатися до побутового українського театру, давати їх там до виконання і наслідки з того були дуже не втішні ні для драматургів, ні для їхніх пьєс, ні для самого театру. Проживши двадцять п'ять років в формах театру побутового, працювавши виключно в пьєсах з життя селянського, актори-виконавці спеціалізувалися на цих пьєсах

і не уміли підійти до нових не побутових п'єс. Старі корифеї української сцени почасти скінчили життя, як Кропивницький, Старицький, Тобілевич, ще раніше Максимович, почасти постаріли в театральній праці і їм пізно було починати новий театр. Та і зжилися вони з театром побутовим. Молодь, що їх оточувала і робила ансамбль до побутових п'єс, не маючи талану остільки визначного, як їх проводарі, впадала в трафарет, засвоювала собі для виконання, кілька, дуже не багато, побутових тонів і мелодраматичного способу читання ролів і в межах тих трафаретів виконували одну п'єсу як другу, всі як одну. Був певний трафарет для молоді дівчини, для парубка, для баби, для батька і т. д., і всі п'єси українського репертуару виконували згідно з тим трафаретом. Коли з таким своїм умінням українські актори бралися за виконання нових п'єс нових авторів, виходила повна невідповідність виконання до п'єси, а наслідком того була і вистава, що нічого не мала спільного з театральним мистецтвом. Актори виконавці не могли у себе знайти не побутового, не мелодраматичного тону, і коли символічна п'єса Олеся вимагала від виконавців тонкої гри на полутонах, то виходила у українських акторів повна какофонія. Навіть не символічні, а наскрізь реальні, тільки реальні по модерному, а не так як розумілося реалізм з напрямом в вісімдесятих роках, по новому реальні, натуралістичні п'єси Винниченка, і ті у виконанні українських акторів збивалися на мелодраму. Засоби виконання побутових акторів уже для п'єс Винниченка були надто примітивними, і виставляти з такими засобами ці п'єси було не можливо. Старі проводарі театру розуміли не відповідність нового репертуару до старих засобів побутових виконавців, бачили, як ті вистави далеко стоять від справжнього мистецтва і тому до вистав модерних п'єс виявляли зовсім зрозумілу нехоть. Одиноким з того виходом назрівала необхідність заснування нового театру; але такої простої думки довго не поділяли ні драматурги, ні діячі театру. Уложилася непевна думка про можливість повільного переходу, поступенного включення в побутовий український репертуар модерних українських п'єс. Неуспіх одної вистави не відстрашував від другої, але самі неуспіхи пояснялися не корінною причиною, а чимсь побічним, і добрий десяток років у Сизифовій праці над введенням модерних п'єс в побутовий репертуар безцільно і без мистецького задоволення працювали кращі українські трупи. Ця праця появляла непоразуміння. Нехоть до цієї праці з боку старих корифеїв театру пояснювали не їх артистичним вихованням і смаком, а байдужістю; починалися нарікання,

взаємне незадоволення, кращі трупи починали розпадатися, але справа не рушила з мертвої точки.

Як на вихід із, здавалося, безвихідного становища було придумано паліатив в формі засновання української драматичної школи. Думалося, що коли актори, що втягнулися в побутовий репертуар не в стані досягнути завдань нового театру, то це через брак школи. Розуміється, на школу дуже великих надій покладати не приходилося, бо школа може давати наслідки тільки при театрі, школа ж без театру, це теорія практичної творчості без практики, одна складова частина, без цілого. Коли в 1904 році при музичній школі Лисенка у Києві було засновано драматичну українську школу, то вийшло, що для нового театру творився репертуар і підготовлювано акторів виконавців. Школа зразу взяла на увагу пьеси нового репертуару, їх студіювала з учнями і на пробних виставах школи Лисенка можна було бачити в виконанні учнів школи уривки із пьес, що їх на українській сцені ніколи не виставлялося, як оригінальних так і перекладних. Керівництво драматичною школою зразу обняла М. Старицька, старша дочка Старицького, що очевидно унаслідувала від батька нахил до праці режисера і сама пройшла дуже солідну московську школу. Після смерті Лисенка, М. Старицька обняла провід всею музично-драматичною школою Лисенка.

Поставлено було справу в драматичній школі з усією можливою докладністю, на яку тільки дозволяли скромні кошти упорядчиків. При школі було обставлено дуже приличну хоч невелику сцену, для лаштунків дуже дотепно комбінувалися кольорові полотна і мальовані декорації. Сама Старицька учила декламації, майстерству читання віршів, чого так ніколи не знали і не уміли актори побутового театру. Вона успішно боролася з аматорським провінціалізмом; для допомоги в практиці сценичних вправ М. Старицька кликала видатніших українців режисерів, що працювали у Києві на російських сценах. Звернувши головну увагу на практичні вправи, при школі заведено було в широкій програмі теоретичні предмети, як теорія драми, історія драми української і європейської, історія костюма, історія розвою зовнішнього вигляду чоловіка (еволюція краси), теорія світових і кольорових комбінацій, стилі обстанов, потім теорія і практика гриму, наука танців, фехтування, музики. Викладали кращі наукові сили Києва, — Штенко, Александровський, Кузьмін, Гавський, Чаговець; гриму учив між иншим відомий пейзажист що пізніше був професором Академії Мистецтва, а раніше практиком професійним актором Микола Бурачек,

і багато інших. Із школи протягом більше як десяти років її існування вийшло чимало талановитої і здібної до сцени молодіжи, як Наталя Дорошенко, Валерик, Горленко, Смерека, Самійленко, Добровольська, Барвінський, Лавриненко (убитий на війні), Коваленко, Николаїв, І. Шевченко, Бондарчук, Романицький та багато інших. Цей підготований із шкільною виучкою кадр здібної до сцени молодіжи і утворений молодими письменниками драматургами репертуар, здається, підготовляли ґрунт для засновання нового модерного, не побутового, українського театру. Здавалося, що тільки діло за організатором і новий театр народиться, але організатор все не являвся і получався перед народженням нового театру ніби антракт, як в самім початку дев'ятнадцятого віку перед народженням свіцького театру під час конання академії і перед виступленням Котляревського як драматурга. Знову подібний же короткий антракт повторився перед народженням самостійного українського побутового театру, коли в 1876 році було зовсім заборонено українські вистави. Тепер в третій раз, перед народженням модерного повного, а не одностороннього побутового театру теж ніби спостерігався антракт. Так само все було готове, щоб почати нову дію на українській сцені, новий період історії українського театру. Навіть появилася перша ластівка, молодий актор-режисер і відданий своїй ідеї ініціатор нового «молодого» театру, це актор з галицько-української сцени Леся Курбас. Але приступав він до діла з фанатичною вірою і розумінням відповідальності, тому без зайвого поспіху, обережно і обачно. Розрішення ж цієї справи як Курбасом, так паралельно і іншими діями, що прийшли пізніше Курбаса сталося за часів революції, це було революційним здобутком українського театру.

Антракт перед революцією в ділі зародження нового театру не був повним антрактом, часом бездіяльності, як не були такими повними антрактами і попередні історичні антракти. Під час антракту і тоді, і тепер за лаштунками, за спущеною завісою йшла енергійна праця підготовки нової дії. Сторонники не революції, цеб-то розриву з театром побутовим і засновання нового з ширшим діапазоном театру, а еволюції, цеб-то поступового розширення рамок побутового театру до представлення всіх галузів і напрямів драматичного мистецтва, не вгавали від неповодження і продовжували свою справу постанови нових п'єс старими акторськими побутовими засобами і старою обстановою. Одною з кращих українських побутових трупи в той час, між першою хвилею революції в 1905 році і великою революцією була трупа Садовського, що мала постійним

осідком у Києві великий театр народного дому. В трупі у Садовського в різні сезони були найбільші сили побутового українського театру — Заньковецька, Борисоглібська, Ліницька, Левицький, І. В. Загорський, Мironenko (обидва вже покійні) і багато інших. Були і молоді сили з галицької сцени, як Паньківський, Костів, в кінці Лесь Курбас, що звикли в Галичині як раз до світового репертуару більше, ніж до побутового. І от ця трупа стала місцем постійних спроб одходу від обмеженого побутового репертуару, і розширення рамок театру через поступенне включення в репертуар нових оригінальних і перекладних пьес. Але між цими пробами, протягом більше ніж десяти років, майже ні на чому спинитися. Проби постанов перекладних пьес з простонародного життя, але пьес модерних з настроєм, як «Надія» Гаєрманса, або з поетичною вигадливістю як «Зачароване коло» Ріделя дали сумні наслідки. «Надії» не могло урятувати яскраве і бездоганне виконання своїх ролів такими чотирма акторами як Заньковецька, Борисоглібська, Загорський і Левицький. Пьеса вимагала ансамблю, постанови в інших тонах і іншими засобами, а так, як її могли виконати, вона зовсім пропала. Ще більше пропала постановка Зачарованого кола, в якому не почувалося ні казки, ні поезії, ні фантазії, а яку було зведено до звичайної нудної мелодрами. Пьеса Винниченка як «Брехня» було дружно провалено, і сам автор, інкогніто будучи в театрі на першій виставі, не пізнавав ні свого твору, ні свого замислу. Не більше повелося пьесі «Натусь». Коли Брехню, як драму провадили в замогильно-мелодраматичному тоні, то Натуся, як комедію зробили дуже-тяжкою і нудною. Коли в половині більше удалася постановка третьої пьеси Винниченка «Молода кров», то тільки тому, що там положину дієвих осіб вповні можна виконувати в побутових тонах; і справді в побутовій ролі п'яного дядька із салдатів Левицький утворив незвичайно соковиту і колоритну постать. Ті ж частини дії, що проходили в панських покоях, а не на селі, було виконано зовсім безбарвно. Так само більше пощастило Васильченкові, але із його творів на сцену попало тільки пара етюдів. І коли один з них «На перші гулі» пройшов навіть з великим успіхом і став відтоді репертуарною пьесою по багатьох містах, то знову тільки тому, що до виконання його можна було прикласти побутові засоби постановки. Зате поетично-настріві пьеси О'Конор-Вілінської, що вимагають тонкого виконання, як поетичної казки старого шляхетного панського будинку, було до невпізнання спартачено різким і вульгарним виконанням. Постановка «Сторінки минулого» скінчилася

скандалом, і автор із чемности перед актьорами в пресі винуватиме за провал пьєси приймач на себе. Ще більший провал судився для пьєси Лесі Українки «Камінний Господар». Ця постановка була свого роду подією на українській сцені. Група аматорів, сторонніх для театру, але непоправних ідеологів еволюції театру і поширення рамок репертуару, збрала значні для того часу кошти і силами трупи Садовського рішила виставити Камінного Господаря, але виставити як зразкову постановку. Було замовлено нові і дуже дорогі одіння, декорації, входили в обмірковування кожної дрібниці: фонтан на сцені із справжньої води мусів «журчати» як хвилі Гвадалквіви і робити згуковий фон для розмови дієвих особ... І чим більше було клопоту, старання і зусилля, тим більший був провал вистави. Один тільки Садовський провів свою роль командора в стримано-шляхетному тоні, як актор доброї старої школи. Решта-ж виконавців і головних ролів, як Донна Анна і Дон Жуан, так і другорядних такі були безпомічні, а то, в одіннях іспанських грандів, і просто вульгарні, що вистава справляла жалюгідне вражіння. Цікаво, що в дружності провалу пьєси не відступив від акторів і декоратор. Виконуючи нові спеціально замовлені декорації для пьєси, приуроченої автором до п'ятнадцятого віку, а режисером перенесеної до шістнадцятого з відповідними костюмами і обстановкою, декоратор поробив копії пам'ятників Канови і інших майстрів доби класичності вісімнадцятого і дев'ятнадцятого віку. І то декоратор не так лихий, але виявився безпомічним, вийшовши за межі української побутової декорації. Не могла Борисоглібська своєю участю урятувати від провалу пьєси Олесь «Осінь», а другу його пьєсу «Танець життя» було знято з репертуару після першої вистави. В слідуючому році Олесь отримав повідомлення з Союзу драматичних письменників, що протягом року ні одної його пьєси ні в одному з театрів ні разу не виставлялося. Так безнадійно виглядали всі спроби еволюції побутового театру. Із перекладених на українську мову класичних пьєс мала справді повний і заслужений успіх постановка «Ревізора» Гоголя і то саме тому, що вона єсть власне побутова комедія із українського життя, і виставляти її треба іменню тими засобами, якими виставляють українські актори комедії Тобілевича. Майстри такої постановки, українські актори в Ревізорі відкрили для московських акторів нові незнані їм художні деталі, забуту свіжість; одним словом оживили Ревізора простим невинуватим і непретенціозним побутовим тоном і характером виконання. Але все, що не відповідало принципам і засобам

побутового театру, рішуче не прививалося і на сцені кращої української трупи справляло сумне безнадійне враження. Це добре бачив, розумів і відчував всім своїм артистичним інтелектом Садовський і, стоячи на чолі свого театру, виявляв нехоть до цих безнадійних експериментів, здійснював невдалі претенціозні постанови з репертуару і волів понад їх старі побутові, але справді артистичні постановки.

На цьому ґрунті стало виростати провалля між театром і інтелігентним українським громадянством. Критика, навіть прихильна і співчуваюча, жадала від театру нових слів. Не зважала на те, що театр побутовий не міг промовляти слів чужих, а мав тільки дуже обмежений запас слів своїх власних, які вже давно було сказано. Глядачі знову зверталися все таки до театру зі своїми вимогами, а як театр побутовий був тільки один, то до цього театру свої вимоги і адресували. Між театром і глядачами заходили непорозуміння, з того певна відчуженість, одним словом і в залі глядачів, так само як і за лаштунками, як і в драматургії, і в школі, скрізь назрівала революція в театрі, konieczність вірвати зі старим театром побутовим і заснувати новий театр, щоб відповідав всім вимогам широкої української інтелігентної громади. Так революція десятиліттями наспівала, антракт перед нею затягувався, але приготування всі було скінчено: був наготовлений репертуар, школа випустила здібних молодих акторів, сформувався нові вимоги глядачів, все це робило революцію в театрі неминучою; нарешті велика революція 1917 року, закрутивши в своєму вихорі все життя всієї людности України, підхопила і понесла з собою і театр. І от український театр, що до революції був вповні готовий, знову напружив свої творчі сили; але поява нового театру все ж не пройшла без тертя і заминок, як це звичайно буває в епохальні періоди.

Велика революція сколихнула всі верстви українського народу на цілому просторі української землі і пробудила всі безмежні творчі сили українського народу. Світ культури, що був завязаний для українського народу, засяяв новим світом, і народ потягнувся до світу. Разом з тим народ прокинувся до державного життя і недвозначно виявив свою волю стати нацією, перетворитися з етнографічної маси в державний організм. З революційним натиском думка українця дійшла до утворення державної ідеї, ідея перетворилася в акт революційної дійсности. Утворилася нова держава, і, сама підпірана культурно творчими силами українського народу, зі свого боку підтримувала всі культурні змагання. В короткому часі утворився шereg культурних інституцій, властивих всім куль-

турним націям і яких український народ так брутально був позбавлений. Було засновано українські академії мистецтва, наук, університети, вищі спеціальні школи, безліч середніх та низших шкіл; не забуло революційне громадянство і за театр. В перших же часах революції, звичайним революційним шляхом було скликано у Києві мітинг всіх заінтересованих українським театром і на мітингу зразу-ж було обрано театральну раду для завідування справами українського театру і для переведення на його користь революційної акції. Обрана рада в короткому часі зорганізувалася. Революційне повстання ради нікого не здивувало, і український, так само революційним шляхом покликаний до життя, уряд України і Центральна Рада без вагання визнали компетенцію новоявленої театральної ради. Головою театральної ради спочатку було обрано Винниченка, але через те, що Винниченко був головою уряду, то було разом обрано і заступника голови, що заміщав постійно Винниченка, який не міг бувати та зовсім і не бував в театральній раді. Пізніше заступника голови було обрано головою, а в заступники голови обрали М. Старицьку. Найбільше діяльними членами театральної ради були сестри М. Старицька і Л. Старицька-Черняхівська, Н. Дорошенко, М. Грушевська, З. Маргуліс, П. Коваленко, І. Марьяненко та інші. Першим кроком намічала театральна рада ще з осені 1917 року доконання революції в театрі і засновання нового, незалежно від побутового, літературного драматичного театру. Але крило противників революції в театрі і сторонників продовження еволюційних заходів було в випадково зібраній театральній раді ще міцне, і після кількामісячної боротьби воно одержало перемогу. Театральна рада заарештувала для державного театру будинок народного дому у Києві, де по традиції був завжди український театр і приступила до укладання трупи національного театру. Коло цього власне і загорілася боротьба між членами ради. Революціонери хотіли створити нову трупу із українських сил, що, не вміщаючися в рамки побутового театру, мусіли працювати на сценах московських та польських, контрреволюціонери хотіли покликати готову трупу Марьяненка і, додавши до неї кілька нових сил, покласти таким чином ядро національного театру і знову, як в театрі Садовського, робити проби поступового розширення репертуару, маючи звичайний побутовий репертуар як основу. Контрреволюціонери, з М. Вороним та І. Марьяненком на чолі, отримали перемогу, Вороний і Марьяненко самі стали на чолі трупи і покликали до національного театру всіх акторів трупи, бувшої Марьяненка. Наслідки з того вийшли ще

сумніші, ніж в трупі у Садовського, бо трупа Марьяненка була слабша. Вороний після одної з перших вистав, потерпівши невдачу, покинув театр і з приводу родинної жалоби виїхав зовсім із Києва до Ростова, та до кінця сезону і не повернувся. Сезон театральний зовсім не удався. Трупа була слабша, ніж у Садовського в приватному театрі, а давала державі дефіцит. Нових постановок було дуже мало. Крім невдалої постанови Вороним драми Винниченка «Пригвожденні», було поставлено покликаним на місце Вороного режисером Гаєвським Винниченка «Повстання Мари», Старицького «Оборона Буші», Мольєра «Тартюф» і Зудермана «Огні Іванової ночі». Марьяненко поставив Самійленка «У Гайхан-бєя» і це все за цілий сезон від серпня 1917 року до червня 1918 року. Із цих постановок удалися тільки перші дві і то тому, що їх знову таки зручно було витримати в побутових тонах, пьєса Зудермана вже удалася мало, а Тартюф Мольєра провалився зовсім. В кожному разі Гаєвський вперше вніс в практику українського театру принципи модерної удосконаленої режисерської техніки, принесеної з московських сцен. На жаль після першого сезону, що в цілому випав нещасливо, Гаєвський в слідуючому році відійшов від українського театру.

Рівночасно з Національним театром, що в основі все ж остався театром побутовим, і другим у Києві приватним побутовим театром Садовського здійснився і почав працювати театр, що справді йшов революційним шляхом, зірвав зовсім з традиціями побутового театру і заклав новий ґрунт, — це «Молодий театр», організований зусиллям і творчою працею Леся Курбаса. Курбас, син відомого галицько-українського актора Яновича, як згадувалося, прибув у Київ до трупи Садовського з Галичини, де працював не обмежений побутовим репертуаром і привіз із собою ідеї молодого світового мистецтва, збудованого на переслідуванні досягнень чистої театральності. Може бути ідеї Курбаса для нього самого в теорії не були ще зовсім ясними, він ще шукав своїх шляхів, але вони, як це часто у новаторів буває, проявлялися і для оточення, і, може бути, для самого їх творця, тільки уже в процесі творчості. Приїхавши до Києва Курбас не знайшов, розуміється, задоволення в праці у побутовому театрі Садовського. Але він пізнався і близько зіштовся з гуртом молодих революціонерів від театрального мистецтва, вихованих українською драматичною школою, захоплених новим українським репертуаром і мрійних ентузіастів нового українського театру. Знайшовши в їхньому колі собі однодумців, Курбас міг запропонувати молодшим товаришам свій видатний талан актора

виконавця, певний досвід в режисерській праці, гарячу відданість ділу і уміння запалити охотою до спільної праці. Всі спільно взялися до роботи і спроектували постанову трагедії Софокла «Бдип цар». Взялися до праці дуже сумлінно і почали під орудою Курбаса підготувати цю постанову ще в 1916 році. В цій праці гурток Курбаса заскочила революція, що зкинула пута цензури і дала можливість постановок, про які раніше і не думалося. Літом 1917 року гурток Курбаса розучив і кілька разів виставив п'єсу Винниченка з життя революціонерів «Базар» і успіх цієї постанови натхнув гурткові сміливість зложити постійну трупу. Як постійна трупа під назвою «Молодий Театр» під орудою Курбаса, ця трупа почала свої вистави з осені 1917 року. Перший сезон 1917—1918 років Молодого Театру був дуже невеликий, виставляли пересічно дві три вистави на місяць. Продовжуючи працю над трагедією Бдип цар, в цьому сезоні її не виставляли, бо не вважали ні викінченою, ні готовою у себе до вистави. Виставили в першому сезоні тільки кілька п'єс, в тому числі найкраще театрові удалися «Чорна пантера» Винниченка, драматичні етюди «Осінь», «При світлі ватри» і «Танець життя» Олесея, «Йоля» Жулавського і «Молодість» Швальбе. У виконанні цих постанов Молодого Театру було багато молодого з усім гарним і неадаптивним, що нероздільне з молодістю. Був молодий запал і ентузіазм, була молода чутлива сумлінність до праці, на решті були молоді свіжі таланти. З другого боку було трохи дилетанства, недосвідности, молоді невикінчености в праці. Самий напрям театру ще зовсім невизначений для молоді не був. Силою інерції Молодий Театр, ще не розібравшись в моменті, який саме переживав театр у Європі, тягнув до літературности, і це приводило його до таких катастроф, як постановка п'єси Андрєва, як хватування за п'єси Винниченка, але здоровим інстинктом вже ніби спостерігав, що його шляхи ведуть до чистої театральности, а літературности тільки віддавав данину, бо за літературність театру цілий десяток років перед тим провадилася боротьба з театром побутовим. Але ці вагання молодости були такі зрозумілі і близькі для всієї української молоді, що кинулася тоді у вир революції, і молоді глядачі, українська молодь валом повалила до цього театру; чула молодь інстинктом відгадала, що саме тут відбувається революція театру, що тут в революції родиться новий український театр і з усім запалом поспішила підтримати новий революційний почин. Вона утворила кадр глядачів, що злився з діями Молодого Театру в одну цілу і нероздільну аудиторію. Між молодими глядачами і молодими

виконавцями знову установилася та єдність, та спільність переживань, про яку згадує Старицька-Черняхівська, оповідаючи про перші вистави трупи Кропивницького. Успіх, моральна перемога увінчала діло Молодого Театру і з осені 1918 року Молодий Театр вирішив почати у власному помешканні постійні вистави. На літо 1918 року товариство виїхало до Одеси готуватися до великого сезону, в осені дало кілька вистав у Одесі і прибуло до Києва. Так вперше здійснився на Україні сталий український не побутовий театр.

Рівночасно продовжувала свою працю Театральна рада. Як державна інституція вона підтримувала Молодий Театр, опрацювала і підготувала тип сільських театрів для просвіт, заснувала народню театральну школу і вирішила поширити справу державних театрів. Переконавшись з досвіду нещасливого сезону, противники революції відмовилися від своєї теорії поступового зливання побутового театру з театром літературним. Але визнаючи заслуги, високий рівень і потребу ще на довгі часи для де-яких верств широкої громади побутового театру, Театральна рада вирішила з осені 1918 року заснувати у Києві три державних театри. Один народний з побутовим репертуаром, до цього театру покликали Заньковецьку, Саксаганського, Ліницьку, Лазаря Шевченка і інших. Директорство театру було доручено Саксаганському, як і склад трупи. Умовою було поставлено, щоб трупа виставляла репертуар побутовий, історично-побутовий і класичний. Із класичних п'єс Саксаганський виставив в першій половині сезону 1918—1919 років виставити Шіллера «Розбійники» і Гюґова «Уріель Акоста». Особливе враження справила перша постановка. Саксаганський сам в перший раз виступив в класичному репертуарі в ролі Франца Моора і викликав багато толків, спорів і дискусій своїм трактуванням тої ролі і виявив нову, невідому доти грань свого безмежного талану. З успіхом його як актора конкурував в цій виставі успіх його-ж як режисера. З молодією трупою Саксаганський добився рідкого ефекту і молоді запальні тиради героїв Шіллера роздавалися зі сцени з невідомим молодим огнем і все виконання, складна постановка п'єси була тріумфом Саксаганського на новому полі. Також з успіхом пройшов Уріель Акоста, в якому виступила Заньковецька в ролі матері Уріеля. Сезон державного побутового театру під орудою Саксаганського обіцяв бути в народньому домі без порівняння успішнішим, ніж сезон попередній.

Другий державний театр Театральна рада ухвалила відкрити

оперний, покликавши нарешті до життя самостійний оперний український театр, що півтора століття, від часів Березовського і Бортиянського ніяк не міг народитися. Дирекцію оперного театру Театральна рада доручила Садовському, але непереможні обставини знову не дали здійснитися тому почині, а було тільки з осені 1918 року засновано державний симфонічний оркестр під орудою Горілого, який з грудня місяця давав що тижня концерти в оперному театрі.

Нарешті головний театр, заснований Театральною радою в осені 1918 року — це державний драматичний театр з новим українським і перекладним літературним репертуаром. Цей театр здійснився головним чином завдяки енергії члена Театральної ради Н. Дорошенко, пізніше артистки того-ж театру, яка здобула помешкання і кошти для нього, а також завдяки упертому завзяттю директора і режисера того театру, покликаного Театральною радою, Б. Кривецького. Кривецький, фаховий режисер і зовсім не актор, не вміщаючися в рамках побутового репертуару, мусів працювати на московській сцені. Працював він раніше в театрі Комісаржевської, потім в театрі Музикальної драми, нарешті в Московському «Художественному» театрі і в цих театрах засвоїв собі принципи режисури кращих московських літературних театрів, центр ваги праці в яких перенесено на режисера. Дуже влучно Кривецький протягом літа встиг зібрати зовсім нову трупу для зовсім нового українського репертуару. Кривецький потрапив притягти до трупи заслужених і відомих артистів з українського побутового театру, але здібних працювати і здобувати нові досягнення; між цими артистами особливе корисними для нового драматичного театру okaza-лися Борисоглібська, Замічковський і Левицький. Із молодших українських акторів Кривецький зискав для театру Н. Дорошенко, артистку з драматичним темпераментом і незвичайно вдумчиву, визначну інтелігентним і добросовісним обробленням кожної ролі, за яку-б не взялася, Сидоренко із московського театру, артистку з нахилом до виконання тонких комедійних ролей і з ліричним чуттям; із українських труп прийшли корисні актори Кречетов, Коханенко, визначились вже в державному театрі молоді актори Карпенко, Тінський і багато інших. Але головне придбання Кривецького для української сцени — це режисер Загаров, який, змушений працювати для московської сцени, придбав у Москві славу кращого драматичного режисера і разом з тим видатного актора виконавця. Праця під режисерством Загарова зразу натхнула бага-

то енергії сміливо зібраним з різних боків акторам, віру в свої сили і в театр, для якого вони зібралися працювати. Обидва режисери, і Загаров, і Кривецький, принесли з собою смаки, викохані в літературних театрах Московщини, і це в значній мірі обумовило напрям нового драматичного театру. Він зразу став театром літературно-реалістичним. Хоч він і почав свою діяльність драмою-казкою Лесі Українки «Лісова пісня», але в удачній зрештою постанові було підкреслено літературну гідність пьєси та не почувалося казки. Пьєса виконувалася в тонах надто реальних. За те слідуючі всі постанови цього театру були консеквентно реалістичні в сучасному розумінню цього слова, як Винниченка злободневна драма «Між двох сил», що прямо виносила на сцену сторінки з кошмарного життя революційної боротьби і громадянської війни. Реалізм автора і режисера в цій постановці злилися в одно ціле і це була одна із найбільше вражаючих постановок українських театрів. Гауптмана «Візник Геншель» і «Ткачі», старовинна комедія Гольдони «Мірандоліна», особливо улюблений цими обома режисерами репертуар Ібсена: «Підпори громадянства», «Примари» і ще кілька його пьєс. Репертуар все випробований, на українській сцені невиданий, строго реалістичного напрямку і високої літературної вартості. Але кожна постановка цього театру, солідна, передумана, талановита була святом українського театрального мистецтва.

Рівночасно з відкриттям державного драматичного театру повернувся до Києва і почав свій сезон Молодий Театр. Таким чином, те, перед чим спинялися сміливі голови, в революції розрішилося двічі, і з осені 1918 року у Києві було два постійних драматичних театра з репертуаром, напрямом і духом далеко інакшим, ніж театр побутовий. І це сталося через рік після того, як Вороний, Мар'яненко і їх однодумці в Театральній раді доводили неможливість заснування українського не побутового театру. В праці над своїм формуванням Молодий Театр знайшов свій напрям і свій шлях направив по тому напрямку чистої театральності. Реалістичні пьєси і їх постановки з минулого року з нахилом в бік літературності зблідли і одійшли на другий план, зате видвинулися постановки умовно театральні, і чим театральніше, тим з більшою любов'ю Молодий Театр над ними працював. Символічно театральна умовність Олеся більше притягала увагу і симпатії Молодого Театру, ніж реалізм Винниченка. В той час як в Державному Театрі постановка «По дорозі в казку» Олеся обмежилася на тому, що автор її прочитав групі, у Гауптмана Державний Театр вибрав Візника Ген-

шеця і Ткачів, Молодий Театр у того-ж автора для своєї постанови вибрав «Затоплений дзвін». Як примітивну казку і дуже дотепно представив Молодий Театр комедію Грільпарцера — «Горе брехунові». З увагою віднісся Молодий Театр до українського вертепу і на різдво 1918—1919 року поставив вертепне дійство, захопившись чистою ідеальною театральністю лялькового вертепного театру в такій мірі, що примусив своїх акторів не тільки наслідувати ляльки, а навіть копіювати ляльки. Із пьес Бернара Шоу Молодий Театр вибрав також найбільше символічну і театральну пьесу «Кандіда», а із Лесі Українки виставив пьесу «У пущі». Реалістичні постановки минулого року було трохи призабuto, зате залюбки було поновлено і виставлялося драматичні етюди Олеся і «Полю» Жулавського. Але найбільше вражіння справив Молодий Театр героїчною постановкою Єдипа царя. Після двохрічної праці над цією постановкою нарешті театр вирішив, що пьеса готова і що її можна виставляти. Успіх тої пьеси перевисив сподівання. Критика однодушно відтінила і підкреслила виконання хорів, як раз тої театральної оздоби класичної трагедії, з якою модерний театр часто не знає що робити. Останній із талановитих і справді дуже видатних виконавців ролі Єдипа царя на московських сценах, актор Шувалов, у київському театрі замість хорів лишав двох мелодекламаторш, що по черві мелодекламували строфи і антистрофи. Французький трагик Муне-Сюллі на гастролях у Києві просто ті хори строф і антистроф викидав. Незадовго перед війною у Києві була трупа Рейнгардта з Моїсї в заголовній ролі, і це тоді кияне останній раз перед Молодим Театром бачили Єдипа царя. Після Рейнгардта ніхто не насмілювався у Києві виступати з тою пьесою; але Молодий Театр не тільки осмілювався, але із того подвигу вийшов побідоносно. Хвалили Леся Курбаса в ролі Єдипа, але інтерес вистави був не в окремих виконавцях, а в масових сценах і особливе хорах. Справляла велике вражіння мальовнича і пластична шеренга дівчат в грецьких хітонах з гармонійними, але не монотонними рухами, цікавою тонацією, особливо на закінченнях, коли кілька чоловік хору давали згук, як тисячі люду на великому просторі, і при тому той весь хор, в якому кожна постать зберегала індивідуальність пози і рухів, в цілому робив вражіння одного дванадцятиголового живого організму. Ці хори з Єдипа царя були новим словом в мистецтві, яке сказав український театр без огляду на те, що він як новий театр тільки починав своє життя. В той час в державному драматичному театрі зовсім інакше справляли глибоке вражіння масові сцени з горо-

жанської боротьби, вражали незвичайною реальністю відтворення тільки що пережитого.

Таким чином два драматичних українських театри, що нарешті родилися, взаємно ніби доповнювали один другий і власне тим, що кожен вибрав свій шлях і з певністю по тому шляху пішов. Державний Театр, театр полюси літературності, театр реалістичної правди, психологічної драми і соціальної драми, театр артистичного відтворення живої дійсності, і Молодий Театр, театр чистої умовної театральності. В Державному Театрі більше солідності, викінченого майстерства, міцної і дозрілої в Європі течії, в Молодому Театрі більше запалу, шукання, рухливості. Таким робом в революції не тільки здійснився давно підготований революційний крок українського театру до нового історичного періоду, але зразу заснуванням двох театрів намітилися на Україні обидві основні течії театрального мистецтва, театру реального і мистецтва театральності. Між цими двома антитезами проходить власне розвій всього театру у всіх народів. Заснуванням цих двох театрів у Києві в сезоні 1918—1919 року достойно завершилося трьохсотліття історичного існування українського театру. Кінчилося трьохсотліття живим, повним сили і бадьорості, починаю до відновленого життя.



Заключення.

Глава про революцію в театрі,—глава не скінчена. Новий театр в революції родився і зразу втілювався в театрах двох основних напрямів театрального мистецтва, і негайно по народженню піднявся до кількох яскравих артистично-театральних осягнень. Але яка доля в тягу революції має спіткати новий український театр, як під впливом бурхливих подій революції і громадянської війни він буде розвиватися і які прийме форми, передбачати тепер важко. В кожному разі цей новий театр ніби порушує стару історичну традицію українського театру, яка полягала в його простонародності.

Справді, можна сказати, що український театр на протязі трьох століть свого існування був театром простонародним, театром сільського життя; українська сцена завжди представляла властиво тільки українських селян і козаків, і винятків із того було порівнюючи мало. В сімнадцятому і вісімнадцятому віках героями інтермедій були або селяне, або козаки, взагалі прості українські люди. Правда, в драмах і трагикомедіях виступали персонажі і із найвищих рангів суспільства; подибуємо там «царей незличоних і ричеров от віка», навіть особ священних, але ті драми завжди було написано хоч в польській мові, як у Гаватовича, або *Comunia duchowna ś.s. Borysa i Hleba*, або в книжно-українській, а з часів Прокоповича навіть в словено-українській мові. Живою-ж українською мовою писалося інтермедії та діалоги, а в них дієвими особами майже завжди були прості люди.

Ця демократичність змісту українських драматичних творів стала в українському театрі традиційною, цю традицію наслідував Котляревський. У нього дієві особи, що відходять від простонародної верстви балакають мовою або не українською, або макароничною, як Возний в Наталці-Полтавці і особливе Фінтик в Москалю-Чарівнику. Та сама традиція удержалася у Квітки, і стала традицією українського театру знову на сто років. Увійшло навіть

у звичай українських драматургів девятнадцятого віку, що по українськи балакають люде прості та козаки, а пани та чужоземці балакають по польськи або по московськи. В опері Гулака-Артемовського навіть зовсім комічно козаки балакають по українськи, а турки чомусь по московськи. Тільки в дев'ядесятих роках цю традицію порушив Тобілевич і за ним Грінченко, Черкасенко та інші молодші драматурги, у яких уже всі дієві особи балакають без різниці по українськи. Але традиція ще мала таку силу, що навіть в двадцятому віці у Старицької-Черняхівської в п'єсі Гетьман Дорошенко і козаки, і всі чужоземні посели балакають по українськи, а московський посол промовляє в чистій московській мові. Більше того, — коли в 1918 році в трупі Садовського хотіли виставляти трагедію Осипа Барвінського — Павло Полуботок, то цю п'єсу було передано Старицькій-Черняхівській, щоб ролі дієвих осіб москвитян перекласти на московську мову. Навіть у модерних драматургів як у Модеста Левицького, навіть у Винниченка в де-яких п'єсах чужоземці, французи, датчани, іспанці в «Чорній Пантері» балакають по українськи, а росіяне в інших п'єсах балакають по московськи. П'єсу «Між двох сил» навіть написано в добрій половині по московськи. Така сила традиції! Але вже самий той факт, що дієві особи не простонародні українськи в українській драмі навіть не балакають по українському, свідчить про те, що такі дієві особи явище на українській сцені чуже. І справді простонародність сюжету і змісту в українському театрі є одною з головних і характерних ознак на протязі всьох трьох віків існування українського театру.

Другою одзначною ціхою історії українського театру є революційний характер його розвою. Перехід від одної доби в історії українського театру до слідувочої відбувався методом революційним, здебільшого не без участі зовнішнього насильного впливу. Старицька-Черняхівська в своєму історичному нарисові називає історію українського театру взагалі порванним ланцюгом. Це не вірно. Революція в історії не рве історичного процесу, а лиш розв'язує або розрубє ті вузли, які зав'язуються в процесі історичного розвою. Наслідки революції завжди ті, які підготовлюються поволи попереднім процесом історичного розвою. Із революції виходять до життя ті історичні форми, які підготовлюються і укладаються перед революцією, самий же процес революції зводиться до нищення старих форм, які затримують розвій нових. Тому революція ніколи не рве процесу історичного розвою, а тільки прискорює самий про-

цес. В кожному історичному процесові ми спостерігаємо вічну зміну форм, і оскільки ця зміна іде і відбувається повільним процесом, в якому нова форма поступенно заступає попередню, остільки ми спостерігаємо розвій шляхом еволюції; оскільки-ж стара форма, коли назріває нова, раптово відрубается актами сили, зовнішньої чи внутрішньої однаково, остільки маємо діло з процесом революційним. В цьому зміслі зміна форм українського театру була завжди процесом революційним, в якому зовнішня сила відрубувала старі форми, коли назрівали форми нові. І хоч ця зовнішня сила здебільшого була силою брутального, некультурного зовнішнього насильства, але фатальним для насильників способом вона не тільки не убивала українського театру, але як раз навпаки, убиваючи старі форми театру, розчищала шлях до нових, і замість убийчої в той спосіб являлася для театру силою оживляючою.

Коли процес завершення духовної шкільної драми скінчився, і все було готове для народження нового свіцького театру, самий факт заборони московським урядом вистав у Академії а потім скасування української школи взагалі і Київської Академії, як вищої школи на Україні з окрема, цей, сам по собі сумної пам'яті факт лише переніс центр театральної діяльності зі школи до свіцького театру і тим полекшив тут негайне народження свіцького українського театру. І цей театр, не скований шкільною виучкою, легко відкинув псевдокласичні способи виконання, яким учила школа, і легко виробив нові далекі реальніші засоби виконання і постанови, взагалі театральної творчості, більше відповідні до нового мелодраматичного і оперово-водевільного складу свіцького театру другої та третьої чверти дев'ятнадцятого віку. Розуміється, Котляревський не із духовної семінарії почерпнув ті принципи, на підставі яких дав початок новому свіцькому українському театрові. Як-би Котляревський був не директором свіцького театру, а професором піітики, то з під його пера можливо вийшла-б була не Наталка-Полтавка, а яка-небудь шкільна трагикомедія, або в ліпшому разі сцена-діалог в дусі Некрашевича; і як би Котляревський мав на увазі виконавців вихованих в шкільних правилах псевдокласичної драми, а не свіцьких акторів полтавської трупи на чолі з Налетовою та Щепкиним, основоположником на Україні сценічного реалізму, то драматичні твори Котляревського не відзначались би тим живим реалізмом, який пробивається в них крізь сентиментальну форму і пейзажсько-водевільний стиль, запозичений від сучасної французько-італійської драматургії.

Так само, коли водевільно-пейзанська доба свіцького театру пережилася, а новий реалізм і громадський напрям в мистецтві поставили на порядок дня нові вимоги від театру, то разом з тим у відповідь на ці вимоги в семидесятих роках почалася праця в українському театрі нових діячів; діяльність Кропивницького, Старицького і інших уже підготувала нову зміну форми театральної творчості, і український театр в побутових формах вже фактично рождався, коли знову брутальна сила зовнішньої заборони пересікла повільний перехід до театру побутового і указ 1876 року заборонив саме існування українського театру. Але, як уже знаємо, ця заборона тільки спричинилася до довершення нової революції в українському театрі, бо указ 1876 року убив не самий український театр, а старі, пережиті вже форми українського театру, а через п'ять років театр відродився в новій реалістично-побутовій формі, яку вже було виплекано в попереднім процесі розвитку українського театру. Таким чином і цей, сумної пам'яті, указ знову фатально для його авторів тільки сприяв розвитку українського театру, тим що добив його старі відживаючі форми, і розчистив шлях для театру нового, побутового. Можливо, що як-би не указ, Кропивницький далеко довше не засновував-би самостійної побутово-української трупи, а продовжував-би свою працю по московсько-українських трупах, поволі розширюючи український репертуар побутовими п'єсами. Але указ, як рішучий революційний засіб, ніби одрізав, або розрубав питання нової течії в театрі, убивши театр старої форми і тим примусивши український театр ніби знову родитися в формі новій. Але процесу історичного розвитку цей революційний указ не порушив, бо старі форми подужав указ убити тільки тому, що вони вже себе пережили, а в нових формах театр міг відродитися, тому що в попередній добі ці форми вже зарождалися і плекалися.

Нарешті, коли в двадцятому столітті новий театр рождався з новим репертуаром і новою драматичною школою, але не міг перейти остаточно мук народження, революція 1917 року розрубала цю справу і народила новий драматичний театр, що без того ніяк не міг родитися, хоч, здавалося, що все для того було приготовано. Таким чином історія українського театру є зовсім цілий ланцюг, звена якого революція не розриває; кожна нова доба зовсім логично виростає із попередньої, підготовлюється в попередній добі, а революційні переходи від одної доби до другої лише маркантно зазначають грані між одною і другою формами українського театру.

Революційний метод переходу від одної епохи до другої в історії українського театру, має для театру як позитивні, сприятливі наслідки, так і, навпаки, відбивається зовсім негативно. Корисним для театру наслідком від революційних переломів в театрі являється те, що революційні події появляють яскравих видатних діячів. Відблиск сміливої революції осяює цих діячів особливим, привабно чарівним промінням і приваблює до театральної творчості видатних, натхнених творців. Так доба утворення свіцького театру привабилася до української драматургії таких письменників, не драматургів з покликання, як Котляревський, Квітка і Шевченко, що своїми драматичними творами не тільки поклали початок українському свіцькому театрові, але і показали шлях для української драматургії на ціле дев'ятнадцяте століття. В числі ж театральних артистів-виконавців, що рішали долю існування свіцького українського театру, працювали такі майстри акторського мистецтва, як Налетова, Щепкин та Соленик. Так само в часі слідуєчого революційного перелому і зародження українського побутового театру, появилися в українській драматургії такі яскраві величини як Старицький, Кропивницький і Тобілевич, і між акторами виконавцями такі одмічені печаттю незвичайного натхнення майстри театального мистецтва, як Кропивницький, Заньковецька і вся плеяда корифеїв української сцени. І третя революція в театрі, революція 1917 року вже визначилася і такими драматургами, як Олесь, що в зареві революції проміняв свою лірику для призивних революційних кличів, і особливо драматург-революціонер Винниченко, що сам є і визначний діяч революції і разом з тим виступає як художник-літописець тої-ж революції в своїх натхнених запалом боротьби драматичних творах. І між майстрами виконавцями за короткий час встигли визначитися такий майстер театральної справи, як О. Загаров, і такий художник революціонер в мистецтві, як Л. Курбас, що не тільки потрапили закласти підвалини нового українського театру, але разом з тим перенести і центр ваги в творчості цього театру з актора на режисера і стати, як режисери, яскравими центральними постатями в утворених їми театрах.

Розуміється, видатний талан актора чи драматурга завжди і у всяких обставинах зорить, осяяний промінням справжнього мистецтва, але коли творча діяльність цих майстрів проходить в переломах революції, то революція освітлює їх талан особливо принадно, як майстрів новаторів, як артистів, що проторюють нові власні шляхи в своєму мистецтві. Нарешті, постійні революційні

зміни форм в українському театрі роблять цілу історію українського театру більше яскравою, блискучою і принадною, ніж історія спокійної еволюції і поступового розвитку інших театрів. Але разом з тим в постійних революційних переломах форм театральної творчості закладено і велику небезпеку для українського театру, як культурного фактора, для самої культури театру і культурного рівня українського театрального мистецтва. Коли еволюція в театрі проходить менше яскраво повільним процесом спокійного розвитку, то в цьому процесі майстри театрального мистецтва спокійно і поступово розширюють діапазон своєї творчості, зберігаючи, що було більше цінного в старих формах мистецтва і приймаючи критично здобутки нового мистецького осягнення. І новому навчаються і старого не цураються. Культура театрального мистецтва поступово росте, багатство форми накоплюється. Діапазон умілости і творчості безмежно зростає. Французький актор, поступово еволюціонуючи і розвиваючися, береже старі, від віків унаслідовані, традиції і збагачує їх новими мистецькими осягненнями, і з того виростає висока культура французького театру, його многогранність і різномаїтість. Французький театр зберіг традиції старої декламаційної маніри виконання псевдокласичних трагедій, і швидкість та моторність виконання класичної комедії, і мальовничу картинність мелодраматичної умовності, і елегантність та граційну наївність водевілю, і до цієї широкої скали своєї умілости придбав пікантність оперети, фрівольну темпераментність фарса, нарешті удосконалену півтональність символики і піднесений реалізм соціальної драми, і так далі до без кінця збільшує свої можливості і тим самим збагачує свою культуру в постійному процесі спокійної еволюції і постійно-нового придбання. Тому культура французького театру така висока і многогранна, тому в можливостях французького сучасного театру однаково міститься відтворювання Корнеля і Расіна, Мольєра і Бомарше, Мюссе і Гюґо, Дюма і Скріба, Метерленка і Вергарена, Мірбо і Ромен-Роллана і всіх інших віками зібраних цінностей. І далі французький театр розвивається іноді може повільнішим темпом, іноді швидким, але ніколи нічого із своїх культурних придбань не відкидаючи, нічого не забуваючи, і нові культурні цінності старанно накоплюючи.

Зовсім инакше стоїть справа в українському театрі, де розвій театру і зміна його форм переводилася шляхом революційним. Тут творці нових форм театрального мистецтва природно починають з боротьби проти старих форм. Щепкин зненавидів піднесеність псевдо-

класичного театру і, відкидаючи її, відкинув всю стару шкільну виучку, всю шкільну традицію піднесеної декламації і псевдокласичних вироблених форм театральної інтерпретації. Вся маніра і стиль виконання, з яким Щепкин відтворював у Полтаві в 1818—1819 роках головні ролі в обох п'єсах Котляревського не мали нічого спільного з манірою виконання містерій Данила Туптала і трагедокомедій Прокоповича. Щепкин здобувся на нові досягнення в театральному мистецтві, досягнення блискучі і яскраві, але він же немилосердно потоптав старі традиції і з ненавистю їх відкинув геть. За Щепкиним, те саме зробив і весь новий український театр. Він реалістичними здобутками Котляревського та Щепкина не збагатив своє уміння, винесене із старої школи, але перейнявся цими здобутками, відкидаючи віками виплекану в школі театральну умілість. І тому скала можливостей українського театру із здобутками Котляревського та Щепкина не поширилася, а просто змінилася. Високо мистецький театр Щепкина та Соленика як не піднісвся в мистецькому реалізмові, він все-ж оставався не широким і не зумів-би уже відтворити ні інтермедії М. Довгалецького, ні трагікомедії Ю. Кониського. Разом зі стилем виконання змінено було і репертуар українського театру, отже весь зміст і обсяг театральної творчості не поширився, не збагатився, а тільки змінився.

Те саме явище повторилося в українському театрі, коли Кропивницький в семидесятих роках виповів війну водевільному і оперово-балетному складові театральної творчості. Прихильники реально-побутового театрального стилю і противники водевільних умовностей, Кропивницький і вся молода тоді плеяда корифеїв української сцени, так само, придбавши для українського театру новий побутовий зміст, нові побутові форми виконання, знову без жалю відкинули старі традиції театру Щепкина та Соленика, і разом з водевільними і романтичними умовностями того театру відкинули і вироблену тим театром легкість і елегантність водевільного стилю, граційність і витончену манірність виконання. Знову змінився стиль театральної творчості, а разом з тим і зміст театру не збагатився, не поширився, а тільки одминився. Творчість корифеїв української сцени направилася в досить стиснуті межі побутового театру, і як не високі були досягнення українського театру в цих межах, все ж, не маючи змоги по-за ті межі виступити, він заставався театром неширокого змісту, трохи однобічним. Розуміється, цієї однобічності не було-б, як-би український театр, навчаю-

чися новому, не кидав-би старого. Як-би він плекав свої традиції і, зберігаючи високий стиль шкільного театру, збагачував-би його реалістичними здобутками Щепкина та Соленика, а потім ще побутовим реалізмом Кропивницького та його плеяди, цеб-то як-би український театр, набіраючи ці нові цінності, не розгублював-би старих, то очевидно він був-би багатим традицією, різноманітним європейським театром.

Але революційний спосіб розвою українського театру, получене з постійними революціями нищення старих традицій, прирекли українському театрові постійну односторонність, блискучий розвій і талановите осягнення покладених завдань, але і неуміння, навіть неможливість, вийти по-за тісні межі завдань тільки своєї доби. Тому український театр завдяки постійним революціям остався театром без традицій, театром «непомнящим родства», театром ніби без минулого. Завдяки тому, що історично-культурні цінності українського театру не збережено, український театр є театром не багатим, без широких можливостей, постійно обмежений змістом і стилем своєї доби. Це неминучий і негативний наслідок революційного способу розвою українського театру. Будучність покаже, чи в революції 1917 і слідуєчих років український театр знову згубить одинокі традиції побутового театру, які лишилися від остатньої історичної доби, і значить знову не збагатиться, а тільки зміниться, чи тепер, в свідомості історичних помилок збагатить свій культурний скарб, поєднавши зі своєю реально-побутовою умілістю нові осягнення театрального мистецтва.

Коли постійні революції в українському театрі зробили те, що, відкидаючи старі форми і засвоюючи нові, в цих виключних нових формах український театр в кожній добі виглядає ніби однобічним, в кожнім разі не широким, то таке вражіння однобічності може бути питомим лише виїмково для одної, якої-будь доби, вихопленої із історії його розвою. Але коли поглянути на український театр в історичній перспективі, оглянути увесь театр в цілому, в усіх історичних добах, які він переживав, то закид однобічності та обмежености неминуче мусить відпасти. Бо справді, на протязі останніх трьох віків своєї історії український театр переживав усі фази історичного розвою, як і найбагатші європейські театри. Псевдокласичність, романтизм, сентименталізм, побутовий реалізм, натуралізм, соціальна драма, символічність — всі ці течії європейського театру відбивалися і в українському театрі і відбивалися не тільки зовнішнім шумом, але втілювалися в українському театрі і появляли

оригінальні українські твори. Цікаво, що український театр порівнюючи дуже мало живився перекладами; але приймаючи кожную течію європейського театрального мистецтва, український театр перетворював її і, перетворивши в собі, появляв в руслі тої течії оригінальні українські твори. І Наталка-Полтавка, і Москаль-Чарівник вповні діти свого часу і тих смаків, що панували тоді на всіх європейських театрах, і зокрема вони появилися в згоді з тими течіями, які процвітали в той час на поступовіших в той час у Європі французькій та італійській сценах. Покійний проф. Дашкевич знайшов навіть французьку пьесу, з наслідування якої міг повстати Москаль-Чарівник; але обидві пьеси Котляревського, хоч навіяні західними взірцями, наскрізь пересякнуті українською вдачею, суть щиро українські пьеси. Своєю вартістю вони навіть переважають французькі та італійські пьеси того характеру, давно тими театрами віджиті і забуті. Теж саме можна сказати і про кращі пьеси інших періодів історії українського театру. Український театр жив разом з театром європейським, переживав ті самі фази розвою, але в кожній з тих фаз мав і виявляв власну українську творчість. Химерний девятнадцятий вік, коли театральна мода так часто мінялася, на зміну романтичній опері приходив сентиментальний водевіль, сатирична комедія, оперета, мелодрама, етнографічна побутовість, фарс, пьеси півтональних настроїв — всі ці моди не минали українського театру, і в кожній з них український театр появляв власні українські твори. Тому, щоб побачити широту українського театру, треба на нього поглянути в історичній перспективі, і тоді стане зрозумілим, що український театр є повним необмеженим європейським театром, що історично жив у Європі, розвивався по тих самих законах історичного процесу, які застерігали розвій кожного театру у кожного з найбагатіших культурно європейських народів. Правда, через тяжкі історичні і політичні обставини український театр здебільшого спізнявся в своєму розвоєві в порівнянні до інших поступовіших європейських театрів, але і то не завжди. В добу побутового театру український театр неперечно вибивався наперед в процесі розвою загально європейської театральної творчості. В кожному разі протягом трьохсот років, то відстаючи, то вибиваючися наперед, український театр жив і поступав тим самим шляхом, що і театр європейський, що зовсім природно для театру європейського народу.

Але разом з тим на протязі тих самих трьохсот років український театр мав одну рису, одну маркантну особність, яка відрізняла український театр від театру інших європейських країн і

робила український театр для українського народу дорожшим скарбом, ніж він був у інших щасливіших і багатших народів. Коли вороги українського руху і разом з тим українського театру казали, що вистави у інших народів тільки театр, а українські вистави у Києві — то політика, коли, навпаки, прихильники українського театру називали його міцною твердиною українського життя і руху, то фактично і ті, і другі висловлювали однакову думку, підходячи до того самого факту з протилежних боків. І в основі ця думка була справедливою. Бо по справедливості на Україні театр ніколи не був тільки мистецтвом, але завжди був засобом громадської акції, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури і народності.

У інших народів театр також не стояв осторонь від життя, як і ні одно мистецтво не може від життя відійти, тільки завжди в той чи інший спосіб, посереднє чи безпосереднє віддає або перетворює життя. Навіть такий девіз як «Мистецтво для мистецтва» є наслідком віддачі мистецтвом певних періодів громадського життя і реакцією на надто утилітарне трактування мистецтва і на змагання присилувати мистецтво до одностороннього і обмеженого служення громадським тенденціям. Тим більше чутливо прислухається до життя, віддає життя і служить життєвим потребам таке скомпліковане і безпосереднє промовляюче до громади мистецтво, як театр. Добре відомо, яку громадську роль виконував театр у Франції перед великою революцією і під час революції. Але при тому театр у Франції не мав особливого громадського покликання, він так само віддавав життя і служив життєвим вимогам, як і інші галузі мистецтва. Театр Бомарше так само служив підготовці революції, як тенденційна палітра Греза, соціальна фантазія Руссо, або поетична сатира Вольтера. І під час революції, коли значіння театру так зросло, то і тоді зрештою театр народніх трибунів однаково служив гаслом революції разом з громадянськими композиціями у фарбах Давіда і музичним натхненням Руже де Лілля. Театр у Франції як і у інших народів, існуванню яких ніщо не загрожувало, розвивався, як всі інші галузі мистецтва, і разом з усім мистецтвом, реагуючи і служаючи життю, не переставав тим самим бути тільки мистецтвом.

Далеко не так справи склалися на Україні. Тут театр було покликане до життя перш за все як зброєю для оборони загроженої української народності, і такою зброєю він весь час оставався. Протягом трьох віків своєї історії український народ майже не

виходив з небезпеки і зі стану загроження свого існування з боку то одних то других сусідів-ворогів і гнобителів: — спочатку Польщі, потім Московщини. Коли звути принесли на Україну польський театр в формі шкільної драми, щоб використати цей театр для своїх цілей винародовлення українських схизматів, то для боротьби з ними було засновано українські школи, і в цих школах утворено український шкільний театр; утворено для боротьби і поборення звуїцької пропаганди, для рятування української народности, підійняття його духовної культури і знищення ворожих заходів. Сама поява в сімнадцятому віці українського театру в формі шкільного лицедійства застерігалася необхідністю мати зброю проти смертельної небезпеки для української народности, і тому його покликано було до життя як «політику» або як «твердиню українського руху». З такою метою український театр появився, тій меті служив весь час, поки українській народности загрожували поляки, і не переставав служити, коли небезпеку від Польщі заступила нова і може ще лютіша небезпека з північної Москви.

Правда, і інші галузі мистецтва, як і театр, служили на Україні посередніє чи безпосередніє тій же меті. Як появлення життя, мистецтво не могло, свідомо чи не свідомо, тій же меті не служити. Але те служення не сягало так в свідомість громади, як служення театру, не промовляло так, як театр, безпосередніє до громади словом. За інші галузі мистецтва не могло громадянство так халатися, як за театр. І при тому коли геніяльніших майстрів і творців в інших галузях мистецтва силоміць переселявано на Московщину, український театр заставався «твердинею» і «політикою» на Україні. Архітектів як Зарудного, Старченка, скульпторів як Козловського, Мартоса, малярів як Левицького, Лосенка, Боровиковського, музик як Березовського, Бортнянського силоміць переселявано на північ. Навіть Шевченко був змушений більшу частину свого життя провести на півночі, на чужині. Діячів театру також чимало було змушено переїхати до Московщини і там працювати на користь московської культури. Симеон Полоцький, Феофан Прокопович, під кінець життя Дмитро Ростовський, Щепкин і багато інших не минуло тої долі. Але вони все ж складають невелику порівнюючи групу між тими свідомо українськими діячами театру, що твердо служили своєму театрові і народові, що як Котляревський боролися проти Московщини зі сцени цілими тирадами та діялогами своїх п'єс, що як Соленик відхиляли від себе всякі заклики до московських столиць.

Зрештою і не мав потреби театр у інших народів, існуванню

яких ніщо не загрожувало, виконувати те завдання, якому мусів служити і славно служив театр на Україні. І тому український театр є такий дорогий українському громадянину. Український народ кохає і плекає театр не тільки як улюблену галузь мистецтва, але і як міцну зброю, якою він триста років культурно боровся за своє існування, як свою твердиню, за мурами якої він перебув часи найгіршого лихоліття, як галузь мистецтва, яка найбільше, наочніше, славно йому послужила.

Куліш мав дар коротко в поетичній формі, глибоко до самих основ зачепивши, сформулювати значіння громадських явищ і подій. Видавці першої антології української поезії, в першому виданню, замість передмови умістили вірш Куліша, що основно характеризує громадський зміст і змісл української поезії. Не менше влучно Куліш, в пролозі до першої частини своєї драмованої трилогії, в кількох поетичних рядках сформулював громадське покликання українського театру:

О, музо Мельпомено, правди мати,
Дай нам тобі достойно послужити,
Народний дух з занепаду підняти,
Гасителів його посоромити.

Ці слова Куліша можуть служити як вираз *profession de foi* діячів українського театру, можуть служити епіграфом до історії трьохвікового життя, розвою і боротьби українського театру: не тільки підійняти народний дух, але також і посоромити його гнобителів. Не одно завдання, — а два. Під виглядом громадського служення тим і відрізняється український театр від театру французів та інших вільних, державних народів, що ті театри мали тільки одно громадське завдання — підіймати народний дух. Боротися з гасителями його вони не мали потреби, бо у національній державі ніхто не мав завдання гасити дух державної народности. Не так було на Україні. Тут одні гасителі приходили на заміну другим, і боротьба проти них за дух української народности була не менше важливим завданням, ніж підіймання народнього духу в цій боротьбі. Українська народня Гиппокрена постійно була під загрозою, і боронячи її, ніколи було складати духовної зброї. Носителі тої зброї мусіли винести свою боротьбу за українську культуру, за народність, за вищу правду на лицедійну арену і на цій арені триста років

достойно служили тій правді, в яку увірували. Тому історія українського театру на протязі трьох сотень років є не тільки служення Мельпомені, як музі драматичного мистецтва, але і громадське служення їй, як матері заступниці покривдженої на Україні правди.

Відень 24-XI — 31-XII, 1920.



НІБУ

Література.

Поданий нижче показчик літератури про український театр, ні в якому разі не претендує на вичерпуючу повноту. Його зложено так, як представлялося можливим в невідповідних умовах праці за кордоном України. В показникові зазначається тільки літературу про театр, але не включено до нього драматичної літератури — це-б то текстів пьес. Так само не зазначено артикулів про театр, які було міщено в щоденній пресі, за винятком може одного двох, що мають особливу вартість і значіння, і якими автор користувався в тексті книги.

Скорочення означають: З. Т. Ш. = Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, К. = Київ, К. С. = Киевская Старина, Л. = Львів, Л. Н. В. = Літературно Науковий Вістник, С.П.Б. = Петербург або Ленинград.

- Александровський, Г.*: Український театр. «Камінний Господар» драма Лесі Українки. — Сяйво 1914, I.
- Александровъ, А.*: Воспоминанія артиста Императорскихъ театровъ. — Историческій вѣстникъ 1892, V—IX і окремим виданням.
- Алчевська, Х.* (старша): Драматическія произведенія въ примѣненіи къ чтенію въ народѣ. — Сѣверный вѣстникъ, 1887, III.
- Андрієвський, О.*: Наборъ въ Кіевѣ пѣвчихъ для придворной капеллы въ 1758 году. — К. С. 1891, III.
- Антонович, Д.*: По поводу 25-лѣтія сценической дѣятельности М. Л. Кропивницкаго. — К. С. 1896, XII.
- Котляревський і Щепкин. — Чорногора 1921, II.
- Український театр. — Нова Україна 1923, I—II.
- Перша «Наталка-Полтавка». — Нова Україна 1923, X.

- Арабаджинъ, К.*: На развалинахъ. — Свободная мысль 1907, XXXI
— В. Винниченко. — Новая жизнь 1911, VIII.
- Араповъ, П.*: Очеркъ постепеннаго хода и усовершенствованія русскаго театра. — Драматическій альбомъ. Москва 1850.
- Лѣтопись русскаго Театра. С.П.Б. 1861.
- Артист*: «Ночь перед Рождествомъ». — Зоря 1896, I.
- Марія Заньковецька. — Зоря 1891, XI.
- Циганка Аза. Музикальна драма в 5 діях Мих. Старицького. — Зоря 1892, XXIV.
- Гріх і покута. Драма в 5 діях Івана Карпенка-Карого. — Зоря 1893, XI.
- Суженого конем не обідеш. Комедія в 3 діях Івана Карпенка-Карого. — Зоря 1893, XI.
- Аскоченскій, В.*: Кієвъ съ древнѣйшимъ его училищемъ Академією. К. 1856.
- Афанасьевъ, А.*: М. С. Щепкинъ и его записки. — Библіотека для Чтенія 1864, II.
- Ашкаренко, Г.*: Спомини про першу українську трупу. — Рідний Край 1908, XV.
- Багалій, Д. і Д. Міллер*: Історія города Харькова за 250 лѣтъ его существованія. Историческая монографія. Т. I. Харьків. 1905, т. II. Харьків. 1912.
- Бажанський, П.*: Руско-народна музикальна опера. Л. 1900.
- Байздренко, М.* (Чорноморець): Кара божа — драма в пяти діях Боярської. — Зоря 1892, XV—XVII.
- Товариство Деркача й Манька в Харькові. — Зоря 1892, XIV.
- Барвінський, Б.*: Польська персоніфікація «України» з 1644 р. — З. Т. III. т. 121, Л. 1914.
- Барвінський, О.*: Історія української літератури. I часть. — Л. 1920, II часть — Л. 1921.
- Образки з громадянського і письменського розвитку Русинів, т. I. — Л. 1912.
- Бердяевъ, С.*: Идейная малорусская драма. — Театръ 1900, XXVI.
- Бережницький, О.*: Наші музики. — Артистичний Вістник 1905, IX—X.
- Білицькі, Ф.* (Bylicki): Musik und Volksmusik. — Die Oesterreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild. Galizien. Відень 1898.
- Б-ій*: «Молодий театр». — Воля 1919, I/4.
- Білецький, Л.*: Українська драма. Л. 1922.
- Драма безсилля. — Театральне Мистецтво 1922, II—IV.

- Білецький, О.*: Старинный театр в Россіи. I. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси — України. Москва 1923.
- Білоловський, Ц.* (Цезарь Білило): Микола Лисенко. — Зоря 1893, I—II.
- Спомини про д-ра В. Александрова. — Зоря 1894, IV.
- До історії нашого театру. — Зоря 1894, VII.
- Богацький, П.* (Я. Стоколос, Alienus): Український театр в 1912 році. — Українська Хата 1913, I.
- Нова драма. (З приводу постановки Брехні.) — Українська Хата 1911, III.
- Театральні замітки. — Українська Хата 1911, XI—XII; 1912, V—XII; 1913, IV—VIII; 1914, I—II.
- Болговитиновъ, Е.* (Митрополит Евгений): Описаніе Кієво-Софійскаго собора и кіевской епархіи. К. 1825.
- Борецький, В.*: До 50-літнього ювілею опери «Запорожець за Дунаєм». — Сяйво 1913, V—VI.
- Огляд музичних новин театру М. К. Садовського. — Сяйво 1914, IV.
- Боцяновскій, В.*: Къ вопросу объ источникѣ водевиля Котляревскаго «Москаль-Чарівникъ». — К. С. 1894, X.
- Заньковецкая. — Энциклопедическій словарь Брокгауза и Ефрона, т. XII. С.П.Б. 1894.
- Шевченко и украинскій театр. — Театръ и Искусство 1912, IX.
- Брик, І.*: На народній роботі. Л. 1910.
- Драма з Коліївщини на основі драми Кернера. — З. Т. III. 130. Л. 1920.
- Буда, С.*: Украинскій театр. — Украинская Жизнь 1912, X—XI.
- Будишанецъ, В.*: Славний музикант Микола Лисенко. Полтава 1913.
- Буслаевъ, Ф.*: Изъ воспоминаній о М. С. Щепкинѣ. — Современная Лѣтопись 1863, XLII.
- Быковъ, П.*: Къ пятидесятилѣтію со дня смерти К. Т. Соленика. — Биржевыя Вѣдомости 1901, СССXXXIII.
- Щепкинъ (Михаилъ Семеновичъ). — Энциклопедическій словарь Брокгауза и Ефрона, т. XL. С.П.Б. 1904.
- Варнеке, Б.*: Исторія русскаго театра (Опытъ изложенія). Ч. I—XVII и XVIII вѣкъ. Казань 1908. Ч. 2 — XIX вѣкъ. Казань 1910.
- Василенко, М.*: М. В. Лисенко. — Неділя 1912, XLII.
- Васильєв, Б.*: Ідея театральности і її відбиток в Молодому Театрі. — Воля 1921, I/11.

- Вазнянин, Н.*: Реформа Львівського руського народнього театру. — Зоря 1892, XXIV.
- Zur ruthenischen Musikgeschichte. — Ruthenische Revue 1903, XV.
- Два реформатори церковного співу. — Артистичний Вістник 1905, I.
- Спомини з життя. (Посмертне видання. Зладив К. Студинський). Л. 1908.
- Веселовскій, Алексій*: Старинный театр въ Европѣ. Москва 1870.
- Deutsche Einflüsse auf das alte russische Teater. Прага 1876.
- Весоловський, Я.*: Григорій Цеглинський. — Неділя 1912, XXXIX.
- Вільхівський, Б.*: Жарти Бораковського. — Зоря 1886, XVII—XXIV.
- Нові українські книжки. — Зоря 1889, II.
- Вінцковський, Я.*: (Ярославенко, Т.): Композиції Ярослава Лопатинського. — Неділя 1912, I.
- Памяти Яна Гая. — Неділя 1912, XL.
- Микола Лисенко. — Неділя 1912, XLI.
- У Віктора Матюка. Спомини. — Неділя 1912, XLIV.
- Вожерянов, И.*: Д. С. Бортнянскій. — К. С. 1885, VII.
- Возняк, М.*: Початки української комедії. Л. 1920.
- Перша вистава «Назара Стадолі» в Галичині. — Неділя 1911, XI—XII.
- Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття. — З. Т. Ш., т. т. 87—88. Л. 1909.
- Із кореспонденції Р. Моха. — З. Т. Ш. т. 81. Л. 1908.
- До історії українського театру в Галичині. — З. Т. Ш. т. 90. Л. 1909.
- Різдвяні й великодні вірші-орації зі збірника кін. XVII — поч. XVIII в. — З. Т. Ш. т. 96. Л. 1910.
- Стара українська драма і новіші досліді над нею. — З. Т. Ш. т. 112. Л. 1912.
- Старе українське письменство. Л. 1922.
- Діяльог Йоаникія Волковича з 1631 р. — З. Т. Ш. т. 129. Л. 1920.
- Діялог на різдво. Новий текст із копії 1748 р. — Стара Україна 1924, I.
- Історія української літератури т. II, ч. II. Л. 1924.
- Волюшин, М.*: Модест Менцинский в світлі німецької музичної критики. — Неділя 1911, 47.
- Волянєць*: Петръ Ивановичъ Нищинскій. — По морю и сушѣ. 1896, XI.

- Вольфъ, А.*: Хроника петербургскихъ театровъ. С.П.Б. 1877.
- Воробкевич, С.* (Данило Млака): Михайло Вербицький. — Зоря 1893, XIV.
- Вороний, М.*: Театр і драма. К. 1913.
- «Добрі сусіди» оперета в 3 діях Синельникова, музика Горілова. — Зоря 1894, IV.
 - Наші артисти в сценах. — Зоря 1896, XXIII.
 - Нові твори драматичні. — Зоря 1895, IV—VII.
 - Настя Переверзева. — Зоря 1895, IX.
 - В справі премійованої драми «Мужичка». — Зоря 1895, XII.
 - Хведір Левицький. — Зоря 1896, XXIV.
 - Марко Л. Кропивницький. — Зоря 1897, I.
 - Вій. Фантастична комедія в пяти діях. — Зоря 1897, VII.
 - Михайло Щепкин. — Сяйво 1913, VII—IX.
 - Михайло Комаров. — Сяйво 1913, VII—IX.
 - Два ювілея. — Сяйво 1913, X—XII.
 - Лист до театральних діячів. — Неділя 1912, 36.
 - Український театр в Києві. — Дзвін 1914, III—VI.
 - Драматична примадонна. Л. 1924.
- Врангель, Н.* баронъ: Історія одного дома. — Старые Годы 1913, IV.
- Всеволодскій-Гернгросс, В.*: И. А. Дмитревской. Очерк из истории русского театра. Берлин 1923.
- История театрального образования в России.
 - Театр в России при Елизавете Петровне.
- Вьтринскій, В.*: Въ сороковыхъ годахъ. Москва 1899. *
- Гавський, Г.*: Завдання режисера. — Театральний порадник № 1. К. 1920.
- Галаганъ, Г.*: Малорусскій вертепъ. — К. С. 1882, X.
- Глаголь, С.*: По поводу одной пієсы. — К. С. 1893, III.
- Памяти Г. О. Квітки. — К. С. 1893, VIII.
- Гнатюк, В.*: Ізидор Воробкевич. (Некролог). — Л. Н. В. 1903, X.
- Рукописні гумористичні часописи. — З. Т. Ш. т. 130. Л. 1920.
- Гоголь, М.*: Письмо къ Н. Д. Бѣлозерскому. Собр. соч. т. V.
- Горголя, М.*: Український театр в Києві. — Зоря 1895, X—XVI.
- Гординський, Я.*: Слово про збурення пекла по старунському рукопису XVIII в. — З. Т. Ш. т. 97. Л. 1908.
- «Владиміръ» Теофана Прокоповича. — З. Т. Ш. т. т. 130, 131, 132. Л. 1920, 1921, 1922.

- Горленко, В.*: Кієвъ въ 1799 году. — К. С. 1885, III.
- Картинки старины. Кієвскій спектакль начала XVIII в. — К. С. 1887, IV.
- Южнорусскіе очерки и портреты. К. 1898.
- Украинскія были. К. 1899.
- Грабовський, П.* (Граб): Спомини про д-ра В. Александрова. — Зоря 1895, XIII.
- Гребінка, Е.*: Провинціальныя театры. Собрание сочинений т. V. С.П.Б. 1862.
- Григорів, М.* (Григ...): Опера і драма. — Українська Хата 1910, III—VI.
- М. В. Лисенко і теорія української музики. — Неділя 1912, 42.
- Гр-ів, О.*: Червоні черевики. Оперета в 3-х діях, 4 картинах Захаренка. — Зоря 1892, XIV.
- Грінченко, Б.* (Грімач): Народные спектаклі. Чернігів 1900.
- Народний театр. — Л. Н. В. 1900, VII.
- Памяти Опанаса Марковича. — Зоря 1892, XXIII.
- Олександр Тишинський. — Зоря 1892, XIV.
- Література й життя. Листи з України. — Зоря 1897, XI.
- По поводу «Малороссійскаго театру» д. Старицького. — Зоря 1897, XVIII—XIX.
- З поводу заяви д. Старицького. — Зоря 1897, XXII.
- Перед широким світом. К. 1907.
- Грінченко, М.*: Історія української музики. К. 1922.
- Шевченко і Лисенко (етюд). — Наш Шлях 1920, XLVIII.
- Грушевський, М.*: Українсько-руські драми на сьогоднішнім кон-курсі галицького віділу краювого. — Зоря 1896, V.
- Що-ж далі? — Л. Н. В. 1905, I.
- В справі руських шкіл і руського театру. — Л. Н. В. 1905, III.
- Грушевський, О.*: Українське письменство в 1909 році. — Л. Н. В. 1910, I.
- Гуркевич, І.*: Модест Мендінський. — Ілюстрована Україна 1913, XI.
- Гадзинський, В.*: Музична спадщина Сидора Воробкевича. — Неділя 1911, 47—48.
- Даниленко, К.* (Ярема Галайда): Про театр та розвиток його на Україні. — Розвага, календар полонених українців на роки 1916—1917. Фрайштадт 1916.
- Даниловъ, В.*: Къ бібліографіи драматическихъ передѣлокъ изъ Гоголя. — Русскій Филологическій Вѣстникъ 1911, II.

- Даниловъ, В.: Изъ прошлаго Екатеринославскаго театра. — Лѣтопись Екатеринославской Ученой Архивной Комиссіи. Выпускъ VI. Катеринослав 1910.
- Дѣтская комедія въ Екатеринославѣ сто лѣтъ назадъ. — Лѣтопись Екатеринославской Ученой Архивной Комиссіи. Выпускъ IV. Катеринослав 1908.
- Данько, Л.: Спогад про розвій і життя українського театру в нашому таборі. — Вільне Слово 1917, 27.
- Данько, М.: В. Винниченко. — Л. Н. В. 1910, VII.
- Сила мистецтва. — Неділя 1911, 35.
- Краса терпіння. — Неділя 1911, 39.
- Дашкевичъ, Н.: Отзывъ о сочиненіи г. Петрова: «Очерки исторіи украинской литературы». С.П.Б. 1888.
- Вопросъ о литературномъ источникѣ украинской оперы И. П. Котляревскаго «Москаль-Чарівникъ». — К. С. 1893, XII.
- Демчук, Т.: Галицькі театри на Великій Україні в 1919—1920 р. р. — Театральне Мистецтво 1922, VI—IX.
- Військові театри при Галицькій Армії. — Календар Червоної Калини на 1924 рік. Л. — К. 1923.
- Долгоруковъ, И. князь: Славны бубны за горами или путешествіе кое-куда 1810 г. — Чтенія въ Императорскомъ Обществѣ Исторіи и Древностей Россійскихъ 1864, II—III.
- Путешествіе въ Кіевъ въ 1817 году. — Чтенія въ Императорскомъ Обществѣ Исторіи и Древностей Россійскихъ 1870, II.
- Доманицький, В. (Мировець): «Наталка-Полтавка» съ актерами крестьянами. — К. С. 1899, IV.
- Крестьянскій театръ. — К. С. 1899, VI і XII.
- Украинскія изданія въ 1900 г. — К. С. 1900, III.
- Труппа М. Л. Кропивницкаго. — К. С. 1901, I.
- Народный спектакль подъ руководствомъ М. Л. Кропивницкаго. — К. С. 1901, XI.
- 50-лѣтіе смерти К. Т. Соленика. — К. С. 1901, XI.
- Шекспировскій фондъ и «русько-українська видавнича спілка». — К. С. 1903, III.
- Исидоръ Воробкевичъ. — К. С. 1903, XI.
- Крестьяне-артисты. — К. С. 1904, I.
- Украинскій театръ въ Кіевѣ. — К. С. 1904, I.
- Къ исторіи украинскаго театра. — К. С. 1905, V.
- Дорошенко, В.: В. Грінченко. — Л. Н. В. 1910, IX.

- Дорошенко, Д.*: До 25-літнього ювілею артистичної діяльності
Миколи Садовського. — Україна 1907, V.
- *Іван Тобілевич (Карпенко-Карий)*. — Україна 1907, X.
- *Марія Заньковецька*. — Л. Н. В. 1908, II.
- *Б. Грінченко*. — Л. Н. В. 1910, IX.
- Дорошкевич, О.*: Хрестоматія по історії української літератури
т. I, кн. 2. К. 1919.
- Українська література. К. 1922.
- Драгоманов, М.* (М. Т-овъ, М. Толмачевъ, П. Кузьмичевскій):
Матеріали и замѣтки объ украинской народной словесности:
III. Къ вопросу о вертепной комедіи на Украинѣ. — К. С. 1883, XII.
- Двѣ южнорусскія интермедіи начала XVII вѣка. — К. С. 1883, XII.
- Старѣйшія русскія драматическія сцены. — К. С. 1885, XI.
- Розвідки про українську народню словесність і письменство,
т. 1. Л. 1899.
- Австро-руські спомини. Частина перша. Л. 1889.
- Естрайхер, К.* (Estreicher — Karol Rozbierski): Teatr w Stanisla-
wowie. Краків 1860.
- Teatr w Polsce. I—III. Краків 1873—1879.
- Естрайхер, С.* (Estreicher): Szopka krakowska; spisał objasnил i opra-
cowal Dr. Jan Krupski. Краків 1904.
- Евшан, М.* (Федюшка): Червоні маки. — Українська Хата 1910, IX.
- Б. Грінченко і характер його творчости. — Каменярі 1910, X.
- Трагедія козацької України. — Українська Хата 1911, V—VI.
- Здобутки української літератури. — Л. Н. В. 1912, I.
- Українська література в 1913 році. — Українська Хата 1914,
I—II.
- Єрмиловъ, В.*: Михайль Семеновичъ Щепкинъ, какъ артистъ и че-
ловѣкъ. — К. С. 1889, VI.
- Великій артистъ-крестьянинъ Михайль Семеновичъ Щепкинъ.
Москва 1892.
- Єфименко, А.*: Котляревскій въ исторической обстановкѣ. — Вѣ-
стникъ Европы 1900, III.
- Єфремов, С.*: Бонаventura в українській літературі. — Л. Н. В.
1905, III.
- Передмова до тому V «Драми і комедій» Карпенка-Карого.
Полтава 1905.
- Карпенко-Карий. К. 1908.

Ефремов, С.: Літературний намул. К. 1908.

— Гнучка чесність. К. 1909.

— Над могилою Гринченка. К. 1910.

— М. Кропивницький и Б. Гринченко. — Русское Богатство 1910, VIII.

— Історія українського письменства. С.П.Б. 1911.

— Квітка в Галичині. — Наше Минуле 1918, II.

— Карпенко-Карий (Ів. К. Тобілевич). Критично-біографічний нарис. К. 1924.

Житецький, Г.: Двѣ афиши Черниговскаго театра 20-хъ годовъ. — К. С. 1889, V—VI.

— Конисскій (Георгій). — Энциклопедическій Словарь Брокгауза и Ефрона т. XV. С.П.Б. 1895.

Житецький, П.: Малорусскій вертепъ. Предварительныя замѣчанія. — К. С. 1882, X.

— Странствующие школьники въ старинной Малороссіи. — К. С. 1892, II.

— Памяти Георгія Конисскаго (1717—1795). — К. С. 1895, I.

— Энеида И. П. Котляревскаго и древнѣйшій списокъ ея. — К. С. 1899, X—XII і 1900, I—III.

Жихаревъ, С.: Воспоминанія стараго театрала. — Отечественныя Записки 1854.

— Записки современника. Москва 1890.

Загаров, О.: Мистецтво актора. — Театральний поради́никъ № 3. К. 1920.

Зайцев, П.: Нове до тексту «Москаля-Чарівника». — Наше Минуле 1918, I.

Залеський, О.: Погляд на історію української музики. — Шляхи 1916, квітень.

— З сучасного українського музичного життя. — Шляхи 1916, липень.

— Один із жерців української пісні. — Світ 1918, III.

Зеров, М.: Леся Українка. Критично-біографічний нарис. Харків — К. 1924.

Зінківець, Д.: Театральні здобутки української революції. — Вир Революції; літературно мистецький збірник. Катеринослав 1921.

Зінківський, Т.: Театр Кропивницького у Петербурзі. — Зоря 1888, I.

- З-ський, М.: «Гандзя». З дитячих споминів. (До історії української драматичної літератури). — Наше Минуле 1918, III.
- Иконниковъ, В.: Київъ въ 1654—1855 г. г. — К. С. 1904, IX—XII.
- Калашъ, В.: Къ исторіи малорусской литературы 20-хъ и 30-хъ годовъ XIX вѣка. — К. С. 1900, V—XII.
- Обрывки прошлаго. III. Крѣпостные театры и балеты. — Русская Мысль 1901, XI.
- и Эфрос: История русского театра.
- Каминскій, Т.: Письмо 1801 года изъ Чернигова о тамошнихъ новостяхъ. — К. С. 1890, III.
- Карпенко, С.: Слово про мою щиросердечність. Переяслав 1886.
- Карповъ, В.: Харьковская старина (1830—1860). Харьков 1903.
- Касиненко, Н.: Сочиненія т. 1. Лубны 1898.
- Катрановъ, В.: О малорусской драмѣ. Одесса (Москва) 1899.
- Квітка, Г.; Повѣсти и рассказы Грицька Основяненка, т. IV. Додаток: Історія театру въ Харьковѣ. Харьков 1890.
- Кендзерскій, В.: Малорусскій театръ М. Старицкаго, въ Воронежѣ. С.П.Б. 1885.
- Кивайлов, І. (Кивайголова): Де-що з Гадяча. — Основа 1862, III.
- Кизеветтеръ, А.: М. С. Щепкинъ. Москва 1916. (Прага 1925).
- Киріо, П.: Народний театр. — Зоря 1890, XXII.
- Кисіль, О.: Український вертеп. Текст, малюнки, ноти; з вступною статєю. К. 1918. (С.П.Б. 1916).
- Шляхи розвитку Українського Театру. — Театральний Порадник № 4. К. 1920.
- Клен, Я.: Листи про український театр. — Зоря 1889, II.
- Лист про український театр М. Старицького у Москві. — Зоря 1889, V.
- Кміт, Ю.: Карпенко-Карий. — Л. Н. В. 1900, VII.
- Кобилянський, Л.: Спомини про М. Лисенка. — Л. Н. В. 1913, XII.
- Памяти Миколи Лисенка. — Воля 1920, IV/11.
- Кобринська, Н.: Не ходи Грицю на вечерниці. — Неділя 1911, VIII.
- Коваленко, Г.: Григорий Квітка-Основяненко. — Зоря 1893, XVI.
- Український театр. — Зоря 1896, XXIII.
- Український театр. Товариство Саксаганського у Чернигові. — Зоря 1897, I.
- Театральний в'їзд у Москві. — Зоря 1897, VIII.
- Український театр на Кавказі. — Л. Н. В. 1900, V.
- Коваленко-Коломацький, Г.: Мої спогади. (До біографії М. Лисенка). — Ілюстрована Україна 1913, IX—X.

- Колесса, Ф.*: Народний напрям в творчості Миколи Лисенка. — Л. Н. В. 1913, II.
- Микола Лисенко. (Некролог). — З. Т. Ш. т. 112. Л. 1912.
- Коломійченко, Ф.*: Українська Дузе. — Неділя 1911, 48.
- Грає, грає воропас... — Неділя 1911, 46.
- Колтоновская, Е.*: Современный малорусский театр. — К. С. 1904, X.
- Колюпановъ, Н.*: Очеркъ исторіи русскаго театра до 1812 года. — Русская Мысль 1889, V—VIII.
- Комаров, М.* (Нейкмак, Уманець, М. К., М. Комарь): Перегляд українських книжок. — Зоря 1886, XIII—XIV.
- Збірник драматичних творів Г. М. Бораковського. — Зори 1889, I—II.
- Листи з Одесу. — Правда 1889, VII.
- Трупя Саксаганського. — Зоря 1891, V.
- Трупя Саксаганського в Одесі. — Зоря 1891, VIII—IX.
- Марія Садовська. — Зоря 1891, VIII.
- Василь Пашенко. — Зоря 1891, IX.
- Українська драматична трупа М. Кропивницького в Одесі. — Зоря 1892, I.
- Наші драматичні артисти: Опанас Карпович Саксаганський. — Зоря 1893, XIII.
- П. И. Нищинскій какъ композиторъ и писатель. — По Морю и Сушѣ 1896, XI.
- Библиографическій указатель музыкальной и литературной дѣятельности Н. В. Лисенка (1863—1903). — К. С. 1904, I.
- Українська Драматургія. Одесса 1906.
- До «Української Драматургії». Одесса 1912.
- Кондратенко, С.*: Къ юбилею Н. В. Лисенка. — Южныя Записки 1903—1904, I.
- Кони, Ф.*: Русский театр его судьбы и историки. — Русская Сцена 1864, II—III, VI, VIII.
- Кониський, О.*: (Кошовий, Варнак, Перебендя, Яковенко, Маруся К., Одовець): Украинская драма. — Русская Сцена 1865, VI—VII.
- Критичний огляд української драми. — Мета 1865, VII. — Русалка 1866, V—VII.
- Нѣсколько словъ о театрѣ вообще и объ Екатеринославскомъ въ особенности. — Новороссійскій Телеграфъ 1869, № 166.
- Відчити з історії українського письменства. — Світ 1881, I—II.

- Кониський, О.*: Трупa М. Садовського в Севастополі. — Зоря 1892, XXIV.
- Деркачевa трупa в Севастополі. — Зоря 1893, XXIV.
- Тарас Шевченко-Грушівський, хроніка його життя. Т. I. Л. 1898, т. II. Л. 1902.
- Живнь українського поета Тараса Григорьевича Шевченка. Одесса 1898.
- Кононенко, М.*: «До мирового», жарт в одній дії Л. Глібова. — Зоря 1892, II.
- Копержсинський, К.*: Де кілька джерел до вивчення історії постановки драматургійних творів І. П. Котляревського. — Червоний шлях 1924, VIII—IX.
- Корольчук, О.*: До 25-літнього ювілею Любов Павловни Ліницької. — Сяйво 1913, V—VI.
- Наш театр. — Сяйво 1913, VII—IX.
- Косач, О.* (Олена Пчілка): М. П. Старицький. — К. С. 1904, V.
- Отживающая или начальная форма «вертепной драмы». — К. С. 1883, IV.
- Марко Кропивницький яко артист і автор. — Л. Н. В. 1910, VI.
- Микола Лисенко. — Л. Н. В. 1913, I—II.
- Костомаровъ, Н.* (Еремія Галка): Обзоръ сочиненій на малороссійскомъ языкѣ. — Молодик на 1843 рік. Харькѣв 1842.
- Не судилось. Драма Старицького. — К. С. 1883, IX—X.
- Русская исторія въ жизнеописаніяхъ ея главнѣйшихъ дѣятелей; т. II. С.П.Б. 1905.
- Коцовський, В.*: Рускій театръ у Львовѣ. — Зоря 1888, XX—XXIV.
- Иванъ Гриневецкій. — Зоря 1889, II.
- Рускій театръ. — Зоря 1889, XXII.
- Комісія конкурсова для оцінки руських сценічних творів. — Л. Н. В. 1900, VIII.
- Кр-въ*: Памяти М. С. Щепкина. — Газета Гатчука 1886, VI.
- Кривецький, І.*: Наша мемуаристика. — Неділя 1911, VIII.
- Українська мемуаристика. Її сучасний стан і значіння. Кам'янець 1919.
- Кривецький, Б.* (Novius): Чергові проблеми. (Про будучність нашого театру). — На Переломі 1920, III.
- Кримський, А.*: Трупa Деркача в Москві. — Зоря 1891, III.
- Трупa М. Садовського в Москві. — Зоря 1891, VII.
- Не допоможуть чари, як хто кому не до пари. Драма в 5 діях Миколи Янчука. — Зоря 1891, IX.

- Кримський, А.*: Театр Мирово-Бедюха. — Зоря 1891, XII.
- Н. Лисенко. По случаю 25-лѣтняго юбилея. Этнографическое Обзорѣніе 1893—4, т. XIX, 4.
- Михайло Комар. — Зоря 1896, XVIII.
- Український театр. — Зоря 1897, XX.
- Кропивницький, М.*: Къ исторіи украинскаго театра. — К. С. 1905, V.
- За трицять пять лѣт. — Нова Громада 1906, IX.
- Крушельницький, А.*: Літературно-критичні нариси, т. I. Станиславів 1908.
- К-ський, Н.*: Жертва родини Штукаревичів. — Сяйво 1913, IV.
- Кукольникъ, Н.*: М. С. Щепкинъ. — Голосъ 1864, 77—78.
- Михайль Семеновичъ Щепкинъ. — Русская Старина 1898, XI.
- Куліш, П.*: Взглядъ на малороссійскую словесность. — Русскій Вѣстникъ 1857, XII.
- Обзоръ украинской словесности. П. Котляревскій. — Основа 1861, III.
- Нѣсколько предварительныхъ словъ о комедіи В. А. Гоголя «Простакъ». — Основа 1862, II.
- Перегляд українських книжок. — Основа 1862, III.
- Курцеба, М.*: Нова українська опера. — Неділя 1912, 24.
- З нашого театру. — Ілюстрована Україна 1913, XV.
- Лавринович, К.*: Йосип Стадник. — Театральне Мистецтво 1922, II.
- Драматичний театр ім. Івана Франка. — Театральне Мистецтво 1922, II.
- Лебедевъ, Н.*: Березовскій и Бортнянскій какъ композиторы церковнаго пѣнія. С.П.Б. 1882.
- Левицький, В.* (Домонтар, Василь Лукич): Юліан Лаврівський. — Зоря 1891, XXII.
- М. Кропивницький. — Квітка. Літературний збірник. Львів 1890.
- Іванна Біберовичева. — Зоря 1892, VI.
- Двадцятьпятьлѣтня праця Андрія Стечинського на рідній сцені. — Зоря 1892, XXI.
- Михайло Щепкин. — Зоря 1894, XIX.
- Огляд життя й діяльності Петра Ніщинського. — Зоря 1894, IX.
- Львівський руський народний театр. — Зоря 1892, VI—XI.
- Руський народний театр під управою тов. «Руська Бесіда у Львові». — Зоря 1893, III, VII, XI, XIII, XIX, 1894, XV.
- Українсько-руський театр у Львові. — Зоря 1894, IX.

- Левицький, В.:* Мартин Боруля. Комедія в 5 діях Карпенка-Карого. — Зоря 1891, VI.
- Зайдиголова. Драма в 5 діях Марка Кропивницького. — Зоря 1891, XVI.
- Титарівна. Драма в 5 діях і 6 відмінах Марка Кропивницького. — Зоря 1892, XII.
- Левицький І. (Нечуй):* Марія Заньковецька, українська артистка. Зоря 1893, X.
- Левицький І.:* Нарис історії Музики. Львів 1921.
- Левицький М.:* Український театр. — Каменярі 1911, X.
- Левицький О.:* Рекреаційний діалог. — К. С. 1896, V.
- Праздник Цереры. — К. С. 1897, XII.
- Бердичевская ярмарка. — К. С. 1893, VI.
- Изъ жизни учебныхъ заведеній Юго-Западнаго края. — К. С. 1906, V—VI.
- Лепкий, Б.:* Теофіля Романовичка. (Спомини). — Літопис політики, письменства і мистецтва 1924, кн. I, зшиток 7.
- Лука, І.:* Ессе Номо. — Українська Хата 1910, V.
- На службі для рідної штуки. (Ювілей Л. П. Ліницької). Ілюстрована Україна 1913, XXIII.
- Личко, І.:* Спиридон Черкасенко. (Критичний нарис). — Українська Хата 1909, I.
- Л. Яновська, критичні замітки. — Л. Н. В. 1909, III.
- Лободовський, М. (Лобода):* Д-р Володимир Александров. — Зорн 1894, II.
- Лотоцький, О. (Spectator):* Кілька віршів Івана Некрашевича. — З. Т. III. т. XX. Л. 1897.
- З російської України. — Л. Н. В. 1899, II.
- И. К. Карпенко-Карый. Біографическій очеркъ и обзоръ дѣятельности. — Жизнь и искусство 1900, XVI.
- Украинскій театр. — Новости и Биржевая газета 1901, XL.
- Из театру. — Світ 1906, II.
- Лучаківський, К.:* Будова Руського Театру у Львові. — Зоря 1893, III, XI, XIX.
- Руський народний театр під зарядом тов. «Руська Бесіда у Львові». — Зоря 1893, IX, XIX.
- Людкевич, С.:* Віктор Матюк. — Неділя 1912, X XVI.
- Микола Віталієвич Лисенко, як творець української музики. — Л. Н. В. 1913, II.

- Маковей, О.*: Фейлстони. - Зоря 1894, II, XVIII.
- Новини нашої літератури. — Л. Н. В. 1898, IV.
- Максимовичъ, М.*: Воспоминаніе о Богданѣ Хмельницкомъ (з додатком драми «Милость Божія»). — Собраніе сочиненій т. I. К. 1875.
- О двухъ стихотвореніяхъ: «Плачь Малой Россіи» і «Милость Божія». — Собраніе сочиненій т. III. К. 1880.
- Малинка, А.*: Къ исторіи народнаго театра, I. Живой вертепъ. — Этнографическое обозрѣніе 1897, IV.
- Къ вопросу объ источникѣ «Москаля-Чаривныка» Котляревскаго. — К. С. 1903, VII—VIII.
- Маркевичъ, Н.*: Обычаи, повѣрья, кухня и напитки малороссіянъ. К. 1860.
- Марковскій, М.*: Южно-русскія интермедіи изъ польской драмы «Comunia duchowna S. S. Borysa y Hleba». — К. С. 1894, VII.
- «Наталка Полтавка» і «Москаль Чарівникъ» І. Котляревського. — Л. Н. В. 1919, III.
- Невідома драма Панаса Мирного. — Україна 1924, I—II.
- Марковъ, Н.*: Г. О. Квітка-Основяненко. — К. С. 1883, VI.
- Маршинський, А.*: Спомини (1884—1888 р. р.). — Дніпро. Календар-альманах на рік 1923. Л. 1923.
- Матвѣевъ, А.*: Къ исторіи южно-русской музыки. Одесса 1884.
- Матюк, В.*: Різдва на нощ, малоруска опера М. Лисенка. — Зоря 1885, VII.
- Мѣрдеръ, А.*: Мелочи изъ архивовъ Юго-Западнаго края. — К. С. 1901, III.
- Мизко, Н.*: Воспоминанія о Соленикѣ, знаменитѣйшемъ украинскомъ актерѣ. — Основа 1861, II.
- К. Т. Соленикъ. Біографическій очеркъ. — Русская сцена 1865, III.
- Милуковъ, П.*: Теофанъ (Прокоповичъ). — Энциклопедическій словарь Брокгауза и Ефрона, т. XLI. С.П.Б. 1904.
- Михневичъ, В.*: Малорусскій театръ и его представители. — Иллюстрація 1897, IV.
- Мищенко, Ф.*: Иванъ Тобилевичъ (Карпенко-Карый). Драмы и комедіи. Т. I—II. Одесса 1897. — К. С. Библиографія. 1898, VII—VIII.
- Михальскі, А.* (Michalski): Z literatury maloruskiej. (Ne sudylos.) — Kraj 1885, V.

- Міжковський, В.*: Невідомі твори М. В. Лисенка. — Червоний Шлях. 1923 (травень).
- Мова, Ю.*: Ще про наш театр. — Сяйво 1914, V—VI.
- Молчановський, Н.* (Н. М.): Публичныя увеселенія и позорища въ Кієвѣ сто лѣтъ тому назадъ. — К. С. 1897, II.
- Морозовъ, П.*: Теофанъ Прокоповичъ какъ писатель. С.П.Б. 1880.
- Очерки изъ исторіи русской драмы XVII—XVIII столѣтій. С.П.Б. 1888.
- Исторія русскаго театра. Т. 1. С.П.Б. 1889.
- Мочульскій, В.*: Отношеніе южно-русской схоластики XVII в. къ ложно-классицизму XVIII в. — Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія 1904, VIII.
- Мочульскій, М.*: Михайло Щепкин і Тарас Шевченко. — Л. Н. В. 1917, II—III.
- Український Національний Театр. — Л. Н. В. 1917, V—VI.
- Науменко, В.*: Воспоминанія о Т. Г. Шевченкѣ Е. Б. Піуновой (Шмидгофъ). — К. С. 1892, II.
- Леонидъ Ивановичъ Глѣбовъ. — К. С. 1893, XII.
- Владимиръ Степановичъ Александровъ. — К. С. 1894, II.
- Замысль на попа по рукописи 1798 года. — К. С. 1899, X.
- Дополненіе къ тексту интермедіи «Замысль на попа». — К. С. 1899, XII.
- Недоборовскій, И.*: Мои воспоминанія. — К. С. 1893, II.
- Нейманъ, Ц.*: Судъ божій надъ душой грѣшника. (Южно-русская религіозная драма конца XVII ст.) — К. С. 1884, VI.
- Никитенко, А.*: Дневникъ. Февраль 1864 года. — Русская Старина 1891, IV.
- Николаевъ, Н.*: Драматическій театръ въ г. Кієвѣ 1803—1893. К. 1898.
- Ніжанківський, О.*: Памяти Дениса Леонтовича. — Зоря 1888, X.
- Німчук, І.*: Іван Біберович. — Український Прапор 1920, 62.
- Огієнко, І.*: Українська культура. К. 1918. (Ляйпціг 1923.)
- Огоновський, О.*: Історія літератури руської. Часть II, 2-й відділ. Л. 1889.
- О'Коннор-Вілінська, В.*: Спогади про М. В. Лисенка. — Сяйво 1913, I.
- Ювілей Г. І. Борисоглібської. — Сяйво 1914, I.
- Де-які риси в творчості М. Старицького. — Л. Н. В. 1914, IV.
- Дещо зі спогадів про М. Лисенка. — Нова Україна 1923, V.

- Олесницький, Е.*: Драматичний конкурс Галицького виділу Краєво
го за рік 1892. — Зоря 1893, II—III.
- Ще кілька слів про драматичний конкурс Виділу Краєвого. —
Зоря 1896, VIII.
- Кілька слів фактичного спростовання. — Л. Н. В. 1905, IV.
- Іван Гриневецький. — Зоря 1891, XIX.
- Кропивницький в Галичині. — Діло 1910, ч. 95.
- Омельченко, А.*: Въ поискахъ социалистической морали. С.П.Б. 1909.
- Орліана, Г.*: К. Г. Стеценко. — Театральне Мистецтво 1922, II.
- Павлик, М.*: Якуб Ґаватович (Ґават), автор перших руських інтер-
медій в 1619 р. — З. Т. Ш. т. XXXV—XXXVI. Л. 1900.
- Павло*: Український спектакль въ Черниговѣ. — Основа 1862, III.
- Павловскій, П.*: Полтава въ началѣ XIX вѣка. — К. С. 1902, VII—IX.
- Заботы кн. Решнина о полтавскомъ театрѣ и о выкупѣ артиста
Щепкина. — К. С. 1904, XI.
- Полтава въ XIX столѣтіи. — К. С. 1906, XI—XII.
- Къ біографіи композитора Д. Бортнянскаго. — Русская Ста-
рина. 1911, XII.
- Пальмъ, Г.* (Арбенинъ): Театръ въ провинціи. — Историческій Вѣст-
никъ 1912, XI.
- Пахаревскій, Л.*: Український театр в 1906 році. — Україна 1907, I.
- П-въ, А.*: Артистка малорусской труппы М. К. Заньковецкая. Одесса
1893.
- Пепловскі, С.* (Peplowski): Teatr ruski w Galicyi. Л. 1887.
- Перепелицынъ, П.*: Исторія музыки въ Россіи. С.П.Б. 1886.
- Перетц, В.*: До історії вертепної драми. — З. Т. Ш. т. 85. Л. 1908.
- Найдавніша згадка про театр на Україні. — Україна 1924,
I—II.
- Къ історіи польскаго и русскаго народнаго театра. — Извѣ-
стія Отдѣленія Русскаго Языка и Словесности Импер. Ака-
деміи Наукъ т. X, кн. I—XX. С.П.Б. 1905—1911.
- Кукольный театръ на Руси. Историческій очеркъ. С.П.Б. 1895.
- Письмо въ редакцію. — К. С. 1897, VII—VIII.
- Къ изслѣдованію о літературномъ источникѣ оперы И. П.
Котляревскаго «Москаль-Чаривныкъ». — К. С. 1894, III.
- Памятники русской драмы эпохи Петра Великаго. С.П.Б. 1903.
- Очерки старинной малорусской поэзіи. — Извѣстія Отдѣленія
Русскаго Языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ.
1903, I.

- Перетц В.*: Новый трудъ по исторіи украинскаго театра. С.П.Б. 1911.
(Відбитка з Журналу Министерства Народнаго Просвѣщенія).
- Петлюра, С.*: Уваги про завдання українського театру. — Перед-
мова до пьеси Чирікова «Євреї». К. 1907.
- Про союз (спілку) українських акторів. — Україна 1907, VII—VIII.
 - Памяти Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). — Україна 1907, IX.
 - До юбилею М. К. Заньковецької. — Україна 1907, XI—XII.
 - Новини нашої літератури. — Слово 1908, II.
 - Про життя и працю українських артистів. — Слово 1908, VI.
 - Украинская деревня и ея драматургъ. — Міръ 1908, III.
- Петров, М.*: Київська Академія. (З нагоди минулого 300-ліття її існування). — Записки Історично-Філологічного Відділу Української Академії Наук. Кн. I, К. 1919.
- Очерки изъ исторіи украинской литературы XVIII вѣка. К. 1880.
 - Разговоръ Великороссій съ Малороссіей. (Литературный памятникъ второй половины XVIII вѣка). — К. С. 1882, II.
 - Старинный южно-русскій театръ и въ частности вертепъ. — К. С. 1882, XII.
 - Очерки изъ исторіи украинской литературы XIX столѣтія. К. 1884.
 - Кіевская Академія во второй половинѣ XVII вѣка. К. 1895.
 - Одинъ изъ предшественниковъ Ив. Петр. Котляревскаго въ украинской литературѣ XVIII вѣка Афанасій Королловичъ Лобсевичъ. (Статьи по славяновѣдѣнію, т. I.)
 - Очерки изъ исторіи украинской литературы XVII и XVIII вѣковъ. Кіевская искусственная литература XVII и XVIII вѣковъ преимущественно драматическая. К. 1911.
- Петрушевскій, В.*: О личности и церковно-музыкальномъ творчествѣ А. Л. Веделя. (Къ исторіи Кіево-Академическаго хора и къ характеристикѣ церковнаго пѣнія въ Кіевѣ въ концѣ XVIII вѣка). — Труды Кіевской Духовной Академіи 1901, VII.
- Підвисоцький, К.*: Г. Затиркевичева-Карпинська. — Зоря 1892, XI.
- Плевако, М.*: Життя та праця Бориса Грінченка. Харькѣв 1911.
- Польнеръ, Т.*: М. С. Щепкинъ. — Живописное Обзорѣніе 1888, XLVI.
- Полянскій, П.*: Історія народнього театру. — Новий Галичанин 1889, I—XVII.
- П. Т.*: Къ исторіи польскаго театра въ Кіевѣ. — К. С. 1890, VI.

- Пыпинъ, А.*: Історія русскої літератури. С.П.Б. 1898—1899.
- *Феофанъ Прокоповичъ и его противники.* — Вѣстникъ Европы 1869, VI.
- и *Спасовичъ*: Історія славянскихъ літературъ. С.П.Б. 1874—1881.
- Радзиевич, В.*: Павлин Свенціцкій. Публіцистична, наукова та літературна діяльність. — З. Т. III. т. т. 101—103. Л. 1919.
- *Короткий курс історії українського письменства.* Л. 1922.
- Разумовскій, Д.*: Церковное пѣніе въ Россіи. Москва 1867.
- Ревакович, Т.*: Спомини про Юліана Лаврівського. — Правда 1889, VIII.
- Резанов, В.*: Історія української драми. (Автореферат). Всеукраїнська Академія Наук. Наукові записки. Орган київських науково дослідчих катедр. т. I. Київ 1923.
- *Памятники русской драматической литературы XVII—XVIII в. Ніжин.* 1906.
- *«Мудрость предвѣчная».* Кіевская драма 1703 года. — Труды Кіевской Духовной Академіи 1902.
- *Памятники русской драматической литературы. Школьные дѣйства XVII—XVIII в. в. Ніжин* 1907.
- *Еще одна кіевская школьная драма.* С.П.Б. 1908.
- *Къ исторіи русской драмы. Экскурсъ въ область театра іезуитовъ.* Ніжин 1910.
- *Изъ исторіи русской драмы. Школьные дѣйства XVII—XVIII в. в. и театръ іезуитовъ.* Москва 1910.
- *Поэтика Сарбевскаго по рукописямъ музея Чарторыйскихъ въ Краковѣ.* Ніжин 1911.
- *Теорія школьныхъ «декламаций» по рукописнымъ поэтикамъ.* С.П.Б. 1913.
- Розов, В.*: Українська шкільна драма «Успеніє богородиці». — Записки Українського Наукового Товариства у Київі. Т. V. К. 1910.
- Ролле, Й.*: (д-р Антоній): Польскій театръ въ Каменцѣ 1860—1861 гг. — К. С. 1889, IX.
- Роцахівський, М.*: Кирило Стеценко. — Нова Україна 1923, VII—VIII
- Руденко, І.* (-б, Ч-а, Чуб-а): Український театр в Київі. — Правда 1893, VI—VII.
- *Вісти з Київа.* — Правда 1890, т. II.
- *З Київа. Вистава Чорноморців.* — Правда 1892, т. I.
- Рулін, П.*: Драматичні спроби Шевченка. — Тарас Шевченко, збірник за редакцією Е. Григорука і П. Філіповича. К. 1921.

- Рункевичъ, С.:* Архієреи петровской эпохи въ ихъ перепискѣ съ Петромъ Великимъ. Выпускъ I. С.П.Б. 1906.
- Русов, О.:* Нѣсколько словъ о значеніи трудовъ и творчества Н. В. Лисенка для малорусскаго народа. — К. С. 1903, XII.
- Какаѣ роль «Возьного» въ «Наталкѣ-Полтавкѣ». — К. С. 1904, I.
- Н. В. Лисенко (вмѣсто некролога). — Украинская Жизнь 1902, XI.
- Русова, С.:* Украина въ произведеніяхъ ея новѣйшихъ писателей. — Недѣля 1884, VIII.
- Малорусскій композиторъ Н. В. Лисенко. — Образованіе 1903, XI.
- Н. В. Лисенко. (Къ 35-лѣтію композиторской дѣятельности). — Журналъ для всѣхъ 1903, XI.
- Старое и молодое въ современной малорусской литературѣ. — Русская Мысль 1903, XII.
- Къ 25-лѣтію украинскаго театра. — Русская Мысль 1906, XII.
- Новини нашої літератури: О. Олесь. Драматичні етюди. — Л. Н. В. 1914, V.
- Б. Гринченко. — Школа и жизнь. 1911, IX.
- Драматичні твори С. Черкасенка. — Сяйво 1913, I.
- Дмитро Маркович. (Посмертна згадка). — Л. Н. В. 1922, VII.
- Рымовъ:* Нѣсколько словъ о К. Т. Соленикѣ. — Харьковскія Губернскія Вѣдомости 1851, 44.
- К. Т. Соленикъ, замѣчательный провинціальный актѣоръ. — Пантеонъ 1852, II.
- С. А. I.:* Наші драматурги Кропивницький і Карпенко-Карий. — Зоря 1896, I.
- Садовський, М. (Тобілевич):* Мої театральні згадки. — К. 1907.
- Памяти І. В. Загорського. — Сяйво 1913, V—VI.
- Саккети, Л.:* Очеркъ всеобщей исторіи музыки. С.П.Б. 1883.
- Главные моменты въ развитіи русскаго православнаго духовнаго пѣнія. — Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія 1901, XIII.
- Саксаганський, О. (Тобілевич):* Як я працюю над ролею. — Театральний порадник № 3. К. 1920.
- Севниціцкій, І.:* «Архангелові віщанія Марії» і благовіщенська містерія. — З. Т. Ш. т. т. 76—77. Л. 1907.
- Селивановъ, А.:* Вертепъ въ Купянскомъ уѣздѣ Харьковской губерніи. — К. С. 1884, III.

- Серебренниковъ, В.*: Кіевская Академія съ половины XVIII в. до преобразованія ея въ 1819 году. К. 1897.
- Сикевичъ, В.*: Былыя встрѣчи; III. Въ артистическомъ мірѣ. — Историческій Вѣстникъ 1893, IV.
- Синицкій, Л.*: Путешествія въ Малороссію академика Гильденштедта и кн. Долгорукого. — К. С. 1893, II—IV.
- Січовик, В.*: Сто тисяч. Комедія в 4 діях Карпенка-Карого. — Зоря 1891, XXI.
- Скальковскій, А.*: Біографическій очеркъ Одесскаго театра. — Одесскій Вѣстникъ 1858, XII.
- Скляръ, Д.*: Современный русскій театр. — Русская Мысль 1898, XII.
- Славинскій, М.*: Памяти М. Кропивницкаго. — Солнце Россіи 1910, X.
- Смаль-Стоцкій, С.*: И. Воробкевичъ. — Зоря 1887, XI.
- Сокальскій, И.*: П. П. Сокальскій. Къ исторіи русской музыки. — К. С. 1887, VI—VII.
- Сперанскій, М.*: Рукописное собраніе Библіотеки Историко-Филологическаго Института князя Безбородко въ г. Нѣжинѣ. Пріобрѣтенія 1901—1903 годовъ. Нѣжин 1903.
- Малорусская пѣсня въ старинныхъ русскихъ печатныхъ пѣсенникахъ. Москва 1909.
- Срезневскій, В.*: О нѣсколькихъ автографахъ И. П. Котляревскаго. — Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія 1902, III.
- Старицька-Черняхіевська Л.*: Свято української сцени. — Л. Н. В. 1907, V.
- Двадцять пять років українського театру. — Україна 1907, X—XII.
- Новини нашої літератури: Л. Яновської: «Людське щастя». — Л. Н. В. 1909, VII.
- Старицький, М.*: З поводу розвідок д. д. Грімача і Грінченка. (Лист до редактора). — Зоря 1897, XXI.
- Къ біографіи Лисенка. — К. С. 1903, XII.
- Стаффорд, У.* (Stafford Willam Cooke): A History of Music. Единбург 1830.
- Стешенко, І.*: Український театр в Київі в 1894 році. — Правда 1895, VIII.
- И. П. Котляревскій въ свѣтѣ критики. — К. С. 1898, VII—X.
- Иванъ Петровичъ Котляревскій. — Научное Обозрѣніе 1901, VIII—X.

- Стещенко, І.*: Древнѣйшій списокъ (1820 г.) Наталки-Полтавки І. П. Котляревскаго. — К. С. 1901, IV.
- Історія української драми. — Україна 1907, I—XII.
- З історії української драми XIX віку. — Сяйво 1913, I—IV.
- М. В. Лисенко. — Л. Н. В. 1913, I.
- Мистецтво в розумінні Винниченка. — Сяйво 1913, V—VI.
- Мистецтво і абстрактність в драмі Винниченка. — Сяйво 1913, VII—IX.
- «Натусь» пьєса Винниченка. — Сяйво 1913, X—XII.
- «Камінний Господарь». Пьєса Лесі Українки. — Сяйво 1914, I.
- Опанас Саксаганський; Шантрапа. — Сяйво 1914, V—VI.
- С. Черкасенко. — Сяйво. 1914, IV.
- Мих. Петр. Старицький в історії українського національного відродження. — Сяйво 1914, IV.
- Гастролі Занковецької та Саксаганського. — Сяйво 1914, IV.
- Про нашу вертепну драму. — Мистецтво. Збірник. К. 1914.
- **Стороженко, Н.*: М. Щепкин і Тарас Шевченко. — Зоря 1889, VI—VII. (Передрук із «Газеты Гатцука»).
- Т. Шевченко и М. Щепкинъ. — Сборникъ «Изъ области литературы». Москва 1902.
- Струтинський, М.*: Степан Чернецький. — Життя і Мистецтво 1920, I.
- Субі, А. (Soubies)*: Histoire de la musique en Russie. Париж 1898.
- Суворинъ, А.*: Хохлы и хохлушки. С.П.Б. 1907.
- Сумцовъ, М.*: Димитрій Туптало. — Энциклопедическій словарь Брокгауза и Ефрона т. X. С.П.Б. 1893.
- Карпенко-Карый. — Ibidem. т. XIV. С.П.Б. 1895.
- Кропивницький. — Ibidem. т. XVI. С.П.Б. 1895.
- Котляревський. — Ibidem. т. XVI. С.П.Б. 1895.
- Квітка. — Ibidem. т. XIV. С.П.Б. 1895.
- Писаревскій (Степан). — Ibidem. т. XXIII. С.П.Б. 1898.
- Старицький какъ драматургъ. — Извѣстія Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи Наукъ 1908, кн. III.
- Сычевская, А.*: Памва Берында и его Вірши на Рождество Христово и др. дни. — Чтенія въ Историческомъ Обществѣ Нестора Лѣтописца, XXIII. К. 1912.
- Тарнавскій, А.*: Вертепъ въ Духовщинѣ. — К. С. 1883, III.
- Терентієв, Г. (Трутенъ, Соловейчук)*: Український театр в таборі полонених. — Вістник Союза Визволення України ч. 138.

- Терещенко, А.*: Иванъ Петровичъ Котляревскій. — Основа 1861, II.
- Терлецький, О.*: Історія української громади в Раштагі. Ляйпціг 1919.
- Тихонравовъ, Н.*: Трагедіа Варлаама Лашевскаго о мадѣ в будущей жизни. — Лѣтописи Русской Литературы и Древности 1859, I.
- Начало русскаго театра. — Лѣтописи Русской Литературы и Древности 1860, III.
- Рождественская драма приписываемая св. Дмитрію Ростовскому. — Лѣтописи Русской Литературы и Древности 1862, IV.
- Южно-русскія драматическія произведенія 1672—1725 годовъ. Т. т. I—III. С.П.Б. 1874.
- Трагедіа Феофана Прокоповича «Владиміръ». — Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія 1879, V.
- М. С. Щепкинъ и Н. В. Гоголь. — Газета Гатцука 1888, VI.
- Тищенко, Ю.* (Сірій): Український театр в Київі в 1908—1909 р. р. — Л. Н. В. 1909, V.
- Тіандеръ, К.*: Очеркъ історіи театру въ Западній Европі і Росіи. — Харьковъ 1911.
- Ткаченко, Д.* (Д. Пісочинець, Д. Гордієнко): Надзвичайне свято в м. Купянському. — Зоря 1895, X.
- Нове драматичне товариство М. Кропивницького. — Зоря 1895, IX.
- Тобілевич, І.*: Наталка-Полтавка. Сторінка з споминів. — Літературний збірник на спомин О. Кониського. К. 1903.
- Тобілевич, С.*: Життє Івана Тобілевича. — Л. Н. В. 1913, I—(?).
- В день роковин смерті Михайла Петровича Старицького. — Сяйво. 1914, IV.
- Томашівський, С.*: Маруся Богуславка в українській літературі. — Л. 1901.
- Новини нашої літератури. — Л. Н. В. 1898, X і 1899, XII.
- Умановъ-Каплуновскій, В.*: Малороссійскій театр съ его современными артистами. — Сѣверъ 1900, XIV.
- М. Кропивницькій. — Сѣверъ 1902, V.
- А. П. Затыркевичъ. — Сѣверъ 1902, IX.
- Малорусская труппа О. З. Суслова. — Сѣверъ 1902, XII.
- О гастрольяхъ Затыркевичъ въ труппѣ Суслова въ Петербургѣ. — Сѣверъ 1902, XV.
- Бенефисъ Зарницкой. — Сѣверъ 1902, XVII.
- Малорусскіе артисты. — Сѣверъ 1902, XVIII.

- Уманов-Каплуновскиц, В.:* М. Л. Кропивницький и южно-русский театр. — Исторический Вѣстникъ 1906, V.
- Два юбилея. (М. К. Заньковецкая и А. П. Затыркевичъ). — Исторический Вѣстникъ 1907, V.
- *Ө. В. Левицкий.* (Къ 20-лѣтію артистической дѣятельности 1889—1908). — Исторический Вѣстникъ 1909, III.
- Памяти М. Л. Кропивницкаго. — Исторический Вѣстникъ 1910, VI.
- Уманский, А.:* Затыркевичъ. — Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона т. XII. С.П.Б. 1894.
- Пальмъ (Александръ Ивановичъ). Ibidem т. XXII. С.П.Б. 1897.
- Филиповъ, А.:* Украинская драма. — Въ Мірѣ Искусствъ 1907, VII—VIII.
- Форостина Е.:* Павло Сениця. Ілюстрована Україна 1913, X.
- Фортунатовъ, П.:* Современный малорусский театр. — Сцена и Музыка 1904, IX—XI.
- Франко, І.* (Миронъ): Мистерія страстей Христовыхъ. — К. С. 1891, IV.
- Банкетъ духовный. — К. С. 1892, IV.
- Южнорусская пасхальная драма. — К. С. 1896, VI—VIII.
- Карпато-руське письменство XVII—XVIII віків. — З. Т. III. т. т. 37—38. Л. 1900.
- До історії українського вертепа. Історично-літературні студії і матеріяли. — З. Т. III. т. т. 71—73. Л. 1906.
- Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма. — З. Т. III. т. 81. Л. 1908.
- Нові матеріяли до історії українського вертепа. — З. Т. III. т. 82. Л. 1908.
- Інтермедія єврея съ русиномъ. — Сборникъ Харьковского Историко-Филологического Общества т. XVIII (На пошану проф. Сумцова). Харків 1908.
- Котра віра ліпша? Інтермедія жида з Русином. Л. 1913.
- Нарис історії української літератури до 1890 року Л. 1910.
- Писання І. П. Котляревського в Галичині. — З. Т. III. т. 26. Л. 1898.
- Галицький «Москаль-Чарівник». — З. Т. III. т. 27. Л. 1899.
- Teatry rusinskie w Galicyi. — Prawda 1885, XXIX.
- Руский театр въ Галичинѣ. — Зоря 1885, XXIV.
- Literatura rusinska. — Prawda 1887, VI.
- Уваги про галицько-руський театр. — Л. Н. В. 1900, XI.

- Франко, І.*: Михайло Старицький. — Л. Н. В. 1902, V—VII.
- Думки профана на музичні теми. — Артистичний Вістник 1905, V.
 - Львівський театр і народна честь. — Л. Н. В. 1905, II.
 - Замість дискусії — цвіти полеміки. — Л. Н. В. 1905, III.
 - По процесі Губчака. — Л. Н. В. 1905, X.
 - Наша театральна мізерія. — Артистичний Вістник 1905, VII—VIII.
 - Іван Тобілевич. (Карпенко-Карий). — Л. Н. В. 1907, XI.
- Хмыровъ, М.*: Д. С. Бортнянскій. — Портретная галлерей русских дѣятелей изданная Л. Мюнстеромъ т. 2. С.П.Б. 1869.
- М. С. Щепкинъ. — Ibidem.
- Хоткевич, Г.* (Галайда): Новини нашої літератури. — Л. Н. В. 1900, X.
- Сучасний стан теперішнього українського театру. — Л. Н. В. 1900, XI.
 - Факт історичної вартости. — Л. Н. В. 1900, XII.
 - Історія галицького театру. Випуск перший Народний і середнєвічний театр в Галичині. Харьків 1924.
- Цеглинський, Г.*: Рускій театр. — Зоря 1887, I.
- Чаговець, В.*: М. В. Лисенко і його пісня. — Неділя 1912, 42.
- Чайківський, А.*: Причинок до історії русько-народного театру. — Життє і слово 1897, I.
- Іван Біберович. — Вперед 1920, 297—299.
- Чапельський, В.*: Das ukrainische Drama und Michael Starycky. — Ruthenische Revue 1903, XVI.
- Чарнецький, С.*: Де що про теперешній стан галицько-руського театру. — Л. Н. В. 1905, IV.
- Гостина театру «Руської Бесіди» у Львові. — 1905, III.
 - До характеристики сучасного стану нашого театру. — Л. Н. В. 1905, VII.
 - Артистична комісія. — Неділя 1912, XLIII.
 - Перший драматичний конкурс на Галицькій Україні. — Неділя 1912, XLIV.
 - Перша вистава русько-народного театру у Львові. — Неділя 1912, XLV.
 - «Бранка Роксоляна» та її творець. — Неділя 1912, XII.
 - Гуцульський театр. — Неділя 1912, XIV.
 - 50-літній ювілей українського театру в Галичині. — Ілюстрована Україна 1914, VII—X.

- Чарнецький, С.*: Сторінка в минулого українського театру. — Шляхи 1915, II.
- Василь Юрчак. — Шляхи 1916, III—IV.
- Василь Сеник-Петрович. — Шляхи 1916, V.
- На мандрівці. — Шляхи 1916, VI.
- Золотий вік українського театру. — Шляхи 1916, березень.
- Віліям Шекспір. — Шляхи 1916, квітень.
- Остап Ніжанківський. — Календар товариства «Просвіта» на переступний рік 1920. Л. 1919.
- Померла зоря. — Життя і Мистецтво 1920, I.
- Чернявський, А.*: О. Загаров. — Театральне Мистецтво 1922, I.
- Софія Стаднікова. — Театральне Мистецтво 1922, II.
- Чечотт, В.*: Двадцятипятилітє кїевской русской оперы (1867—1992). К. 1893.
- Чикаленко, Е.*: 25-літній ювілей М. Кропивницького. — Зоря 1897, I.
- Чистович, И.*: Теофанъ Прокоповичъ и его время. С.П.Б. 1868.
- Чугуєвець, П.*: Бабичевъ М. Ф. авторъ малорусскихъ піесъ и основатель театра въ Сумахъ. — Южный Край 1882, № 570.
- Изъ украинскаго уголка. Харьков 1891.
- Шаликовъ, П.* князь: Путешествіе въ Малороссію. Москва 1803—1804.
- Шаповал, М.*: (Сріблянський): Театральні замітки, I. «Nocturno». — Українська Хата 1913, I.
- На сучасні теми. — Українська Хата 1911, III.
- Співочі товариства. — Українська Хата 1911, V—VI.
- Шевченко, Т.*: Записки 1857—1858. (Дневник). — Повний збірник творів Т. Шевченка.
- Бенефіс К. Піуновой. — Нижегородскія Губернскія Вѣдомости 1858, V. (Переклад цієї статті на українську мову О. Кониського — Зоря 1894, V).
- Шенрокъ, А.*: Предки и родители Н. В. Гоголя. — Матеріали для біографії Н. В. Гоголя т. I, отд. I. Москва 1892.
- Родители Н. В. Гоголя. — Историческій Вѣстникъ 1889, I—II.
- Шерстюк, Г.*: П. Барвінський. — Л. Н. В. 1908, X.
- Шляпкинъ, I.*: Св. Димитрій Ростовскій и его время. С.П.Б. 1891.
- Шрамъ, К.*: Украинская деревня въ произведеніяхъ М. Кропивницкаго и М. Старицкаго. — Степъ. С.П.Б. 1886.
- Шубертъ, А.*: Михайль Семеновичъ Щепкинъ. — Русская Старина 1888, XI.
- Шугуровъ, Н.*: Бой-жинка. Неизданное драматическое сочиненіе Квітки. — К. С. 1893, X.

- Шугуровъ, Н.:* У могилъ П. А. Кулиша и В. М. Бѣлозерскаго. — К. С. 1899, IX.
- Щепкинъ, М. С.:* Изъ записокъ артиста. — Современникъ 1847, I.
— Изъ моихъ записокъ. — Русскій Вѣстникъ 1856, X.
— Изъ записокъ... Учебные годы. Первый успѣхъ на губернской сценѣ. — Атеней 1858, XVII, XXXVI.
— Записки и письма... Москва 1864.
- Щепкинъ, М.:* Разказы М. С. Щепкина. — Историческій Вѣстникъ 1898, X.
— Воспоминанія о М. С. Щепкинѣ. — Историческій Вѣстникъ 1900, VIII—IX.
- Щербакіевскій, Д.:* Козак Мамай. — Сяиво 1913, X—XII.
- Щербина, Д. (Данько):* Спогад про розвій і життя українського театру в нашому таборі. — Вільне Слово 1917, XXVII.
- Щоголевъ, П.:* Отецъ Гоголя. — Историческій Вѣстникъ 1902, II.
- Шукинъ, Н.:* Вертепъ. (Святочное увеселеніе въ Иркутскѣ). — Вѣстникъ Императорскаго Русскаго Географическаго общества 1860, VII.
- Шуратъ, В.:* Драма посвячена Мазепі. — Неділя 1911, I.
— Христосъ Пасхон. Львівські віршовані діалоги з 1630 р. — З. Т. Ш. т. 117—118. Л. 1914.
— Діялог о смерти з 1629 р. — Неділя 1912, XLIII.
- Юшковъ, Н.:* Къ исторіи русской сцены. С.П.Б. 1890.
- Якубовичъ, К.:* Кіевъ какъ колыбель русской драмы. К. 1890.
- Ярцевъ, А.:* Шевченко и Щепкинъ. — К. С. 1898, II.
— М. С. Щепкинъ, его жизнь и сценическая дѣятельность въ связи съ исторіей современнаго ему театра. С.П.Б. 1893.
- Яценко, М. (Ярченко):* Сучасний український театр. — Зоря 1893, XI—XV.
- Яцків, М.:* Володиславъ Казимиръ Плошовскій 1853—1892. — Шляхи 1916, I (травень).
- Яцуржинскій, Х.:* Рождественская интермедія (коза). — К. С. 1898, X.
Вертепъ въ Могилевѣ. (Родъ простонароднаго театра). — Могилевскія Губернскія Вѣдомости 1866, IV.
- Воспоминанія Аф. Лобысевича о времени обученія своего въ Кіевской Академіи въ 1747—1752 гг. — Акты и документы относящіеся къ исторіи Кіевской Академіи отд. II, т. I, ч. I.
- Выкупъ М. С. Щепкина изъ крѣпостного состоянія (передрукъ изъ журнала «Искусство»). — К. С. 1897, X.

- Драматическое произведение XVIII вѣка, найденное въ рукописяхъ
Смоленской духовной семинаріи. — Дополнок до К. С. 1897, IX.
Живий труп. — Шляхи 1916, вересень—жовтень.
Изъ Харьковской театральної старины. Историческій очеркъ ба-
лета въ Харьковѣ 1780—1880. — Южный Край 1889, № 2924.
Корифеи украинской сцены. К. 1901.
Літературна снадѣц на після В. Мови. — Зоря 1892, X.
Любка или сватанье въ с. Рихмахъ. — К. С. 1900, I.
Малороссійскія пьесы въ казармѣ. — К. С. 1898, III.
Микола Аркас. — Передмова до другого видання «Історія Укра-
їни-Руси». Краків 1912.
Микола Бенцаль. — Театральне Мистецтво 1922, III—IV.
Мистеріи и комедіи учителя піитики въ Кіевской Академіи ієро-
монаха Митрофана Довгалева (1736—1737). — Труды Кієв-
ской Духовной Академіи 1863, II.
Михайло Старицький. — Зоря 1892, III.
*Музычно-драматична школа М. В. Лисенка у Київі. — Л. Н. В.
1904, VIII.
Н. В. Лисенко. — Русская Музыкальная Газета 1900, XII.
Некрологи:
Боярская (Богемская), Е. П. — К. С. 1900, VI.
Деркачъ, Г. І. — К. С. 1900, IX.
Загорскій, И. А. — К. С. 1904, X.
Затиркевич-Карпинська, Ганна. — Календар товариства «Про-
світа» на рік 1923. Л. 1922.
Карпенко-Карый. — Историческій Вѣстникъ 1907, X.
Качинскій Микола. — Л. Н. В. 1903, II.
Кропивницький, Марко. — Українська Хата 1910, IV. — Село
1910, XVI.
Максимович, Андрій. — Зоря 1893, VI.
Мишуга Олександр. — Театральне Мистецтво 1922, I.
Мороз Івасъ. — Л. Н. В. 1898, X.
Нищинскій, Петръ Ивановичъ. — К. С. 1896, IV.
Прадюк Петро. — Зоря 1893, VIII.
Плошовський Казімір Володислав. — Зоря 1892, III.
Степовий, Я. С. (Яким Якименко). — Календар товариства
«Просвіта» на рік 1923. Л. 1922.
Стеценко, Кирило. — Ibidem.
Щепкинъ, М. С. — Иллюстрированная Газета 1863, VIII.

- Янчук, Микола. — Календар товариства «Просвіта» на рік 1924. Л. 1923.
- Огляд діяльності Йосипа Стадника. — Театральне Мистецтво 1922, II.
- Один із попередників Котляревського. — Неділя 1911, V.
- «Плач Малой Россіи». — Київські Епархіальні Вѣдомости 1865, XVIII.
- Реформа львівського руського народного театру. — Зоря 1892, XXIV.
- Розмова Хведора та Данила про Каїна та про Авеля. — К. С. 1892, XII.
- Руський народний театр. — Зоря 1893, XIX.
- Справа будови українсько-руського театру у Львові. — Зоря 1893, XIX.
- Супліка або замысль на попа. — К. С. 1885, III.
- Театральні замітки. — Шляхи 1916, квітень.
- Театр «Бесіди» у Львові. — Шляхи, май-червень.
- Труди першого съѣзда сценическихъ дѣятелей. Москва 1900.
- Украинскій Вопросъ. Москва 1917.
- Харьковскіе сценическіе дѣятели прошлаго времени. К. Т. Соленикъ. — Южный Край 1888, № 2749.
- Харьковский театръ въ 1816 г. — Музыкальный и Театральный Вѣстникъ 1856, XXV.
- Хроника русскаго театра Носова — изд. Императорскимъ Обществомъ Истории и Древностей Россійскихъ. Москва 1883.
- Ювилей Нечуя-Левицького і М. Старицького в Харьковѣ. — Зоря 1894, VI.
- Яків Кухаренко. — Зоря 1892, VIII.



Іменний покажчик.

- А**база — 108.
 Адасовська М. — див. М. Зань-
 ковецька.
 Айтолович-Витошинський І. —
 — 92.
 Александров В. — 68, 69, 81,
 111, 119, 230, 233, 241, 243.
 Александров (актор) — 77.
 Александров-Колупанов — 80.
 Александровський Г. — 202, 228.
 Алексѣвъ А. — 228.
 Алчевська Х. — 228.
 Андреев Л. — 209.
 Андрієвський О. — 228.
 Антонович Вар. — 110, 172.
 Антонович Вол. — 21, 95, 110.
 Антонович Д. — 180, 228.
 Антонович Ір. — 171.
 Антропов О. — 51, 52.
 Анунціо Г. — 190.
 Арабакин К. — 171, 229.
 Арапов П. — 229.
 Арбенін — див. Г. Пальм.
 Аркас М. — 165, 182, 185, 255.
 Артемовський-Гулак С. — 116,
 216.
 Аскоченскій В. — 229.
 Афанасьєв А. — 229.
 Афанасьєв Н. — 181.
 Ашкарєнко Г. — 108, 124, 125,
 126, 127, 181, 229.
Бабич М. — 79, 253.
 Багалій Д. — 22, 110, 229.
 Бажанський П. — 229.
 Байздрєнко М. — 229.
 Баковецький — 95.
 Балавенський Ф. — 173.
 Балавенський (актор) — 173.
 Балафатов — 173.
 Балицький — 177.
 Балущий М. — 162.
 Бантиш-Каменський Д. — 73.
 Барвінський Б. — 21, 229.
 Барвінський В. — 97.
 Барвінський К. — 203.
 Барвінський Ол. — 97, 98,
 106, 229.
 Барвінський Осип — 97, 100,
 216.
 Барвінський П. — 253.
 Барсов — 74, 79.
 Барымов — див. Рымов.

Бачинська Е. — 82, 83, 84, 93,
94, 95, 100, 101, 102, 104,
106, 152.
Бачинський В. — 174.
Бачинський О. — 62, 93, 94,
95, 100, 101, 102, 161.
Башкирцев К. — 108.
Башкирцева М. — 108.
Бенцаль М. — 255.
Бергоньє — 128.
Бердяев С. — 229.
Бережницький О. — 229.
Березняк — 177.
Березовський М. — 48, 49, 50,
52, 114, 121, 210, 225, 240.
Беринда П. — 8, 249.
Бернавський М. — 19.
Биліцкі Ф. — 229.
Біберович І. — 103, 161, 163,
166, 243, 252.
Біберовичева І. — 103, 105, 161,
163, 166, 167, 240.
Біднов В. — 71.
Білецький Л. — 229.
Білецький О. — 230.
Білиловський Ц. — 98, 230.
Біличенко М. — 177.
Білозерський В. — 254.
Білозерський М. — 232.
Богацький П. — 230.
Богданович І. — 57.
Богемська Е. — див. Е. Бо-
ярська.
Болховітінов Е. — 31, 43, 230.
Бомарше П. О. — 220, 224.
Бондарчук С. — 203.
Бораковський Г. — 68, 231, 238.
Борецький В. — див. В. Кри-
вусів.

Борисоглібська Г. — 142, 147,
148, 204, 205, 211, 243.
Боровиковський В. — 48, 225.
Бортнянський Д. — 48, 49, 50,
51, 52, 114, 121, 210, 225, 231,
240, 244, 252.
Боцяновський В. — 64, 230.
Бочаров — 87.
Боярська Е. — 142, 149, 229,
255.
Брик І. — 230.
Буда С. — 230.
Будишанець В. — 230.
Буслаєв Ф. — 230.
Бурачек М. — 202.
Бурячок І. — 154.
Буцький — 79.
Бучацький Л. — 94, 101.
Быков П. — 230.
Бьєрнстерне-Бьєрнсон — 166.
Валерик В. — 203.
Ванченко-Писанецький К. —
138, 142, 158.
Варвалюк — 142.
Варнеке Б. — 230.
Василенко М. — 230.
Василенко (актор) — 142, 149.
Василівська Л. — див. Дні-
прова Чайка.
Василев Б. — 230.
Василев (актор) — 79.
Василев (композитор) — 71,
179, 187, 188.
Васильченко С. — 199, 204.
Вахнянин Н. — 99, 118, 231.
Ващенко-Захарченко А. — 67.
Ведель А. — 48, 49, 50, 245.
Велигорський М. — 174.

Велинська М. — див. М. Маркович.
Велисовський — 66.
Вербицький М. — 92, 95, 96, 97, 99, 100, 117, 232.
Вергарен Е. — 190, 196, 220 .
Верещагин В. — 171.
Верещинський М. — 90.
Верстовський А. — 115.
Верховинець — див. Костів.
Веселовський А. — 11, 32, 36, 231.
Весоловський Я. — 231.
Вільхівський Б. — див. Б. Грінченко.
Винниченко В. — 167, 188, 190, 196, 197, 198, 200, 201, 204, 207, 208, 209, 212, 216, 219, 229, 234, 249.
Виноградова — 80.
Витушинський — 105.
Виходцев — 63.
Вишенський І. — 7.
Вільшанський М. — 102, 166.
Вінцовський Я. — 183, 231.
Верина — 140, 149.
Вовк Ф. — 110.
Вовк Хр. — 110.
Вожеяновъ И. — 231.
Возняк М. — 24, 27, 89, 92, 231.
Возняковський — 103.
Войцеховська — 142.
Волкенштейн граф — 54, 60.
Волкенштейн графиня — 73.
Волков Ф. — 12, 55, 56.
Волкова — 79.
Волкович І. — 8, 19, 28, 35, 231.
Волконскій М. князь — див. князь М. Репнін.
Волошин М. — 231.
Вольнець — 231.

Вольтер Ф. М. — 224.
Вольфъ А. — 232.
Воробкевич Ізид. — 98, 117, 232, 233, 234, 248.
Вороний М. — 147, 185, 187, 207, 208, 212, 232.
Воронцовъ М. князь — 78.
Врангель Н. барон — 232.
Всеволодскій-Гернгрос В. — 27, 232.
Вѣтринскій В. — 232.

Гавриленко — 54.
Гаєвський Г. — 202, 208, 232.
Гаєрманс — 204.
Гайдамака — 142.
Галаган Г. — 43, 44, 45, 232.
Гарасимович Д. — 106.
Гауптман Г. — 160, 163, 190, 212, 213.
Гербурт Я. — 10.
Геродот — 42.
Гильденштедт А. — 248.
Глаголь С. — 232.
Глазуненко — 142, 149.
Глинка М. — 116.
Глібов Л. — 111, 112, 239, 243.
Глоба — 142.
Гнатюк В. — 46, 232.
Гнедич М. — 57.
Гоголь В. — 30, 59, 60, 61, 69, 240, 253, 254.
Гоголь М. — 75, 76, 77, 79, 113, 116, 141, 181, 182, 183, 186, 205, 232, 250, 253, 254.
Голембйовскі — 94.
Головацький Я. — 90.
Голуховський А. граф — 91.
Гомолинський С. — 68.

Гонта І. — 61.
Горацій — 20.
Горголя М. — 232.
Гординський Я. — 232.
Гордовський — 102.
Горелов А. — див. О. Горілий.
Горілий О. — 187, 211, 232.
Горка Л. — 24, 22, 24, 37.
Горленко В. — 39, 233.
Горленко Н. — 203.
Грабовський П. — 233.
Гребіонка Е. — 233.
Григорій Богослов — 19, 34.
Григоріів М. — 233.
Григоруk Е. — 246.
Гриневецький І. — 103, 104,
105, 161, 163, 164, 166, 239,
244.
Гриневецький І. др. — 165.
Грінченко Б. — 137, 159, 173.
177, 193, 216, 231, 233, 234,
235, 236, 245, 247, 248.
Грінченко М. — 117, 178, 179,
180, 183, 184, 185, 233.
Грицай В. — 149.
Гродський — 105.
Гротенко — див. Грото-Сліпів-
ковський.
Грушевська М. — 207.
Грушевський М. — 233.
Грушевський О. — 233.
Губчак М. — 165, 166, 252.
Гудима-Левкович — 108.
Гулак-Артемівський С. — див.
С. Артемівський-Гулак.
Гулак-Артемівський Я. — 171.
Гулейчук О. — 175.
Гуркевич І. — 233.
Гушалевиc І. — 91, 99, 100.
Гюго В. — 135, 200, 220.

Гаватович Я. — 7, 23, 24,
215, 244.
Гадзінський В. — 233.
Галуппі Б. — 50.
Галь Я. — 231.
Ге Г. — 172.
Гембічка — 163.
Гембіцкий Т. — 103, 163, 165.
Гольдоні К. — 83, 212.
Гордін Я. — 167.
Горький М. — 167.
Готшаль Р. — 98.
Грез Ж. Б. — 224.
Грільпарцер Ф. — 135, 213.
Грото-Сліпівковський — 187.
Гуцков К. — 210.

Давід Л. — 224.
Даниленко К. — 233.
Данилов В. — 78, 79, 233, 234.
Данилович І. — 25.
Данько Л. — 234.
Данько М. — 234.
Дашкевич В. — 171.
Дашкевич Н. — 223, 234.
Дейтрих — 108.
Демуцький — 173. *
Демчук Т. — 234.
Деркач Г. — 150, 229, 238,
239, 255.
Джиджора І. — 166.
Дзбановська — 142, 149.
Дівович С. — 22.
Дмитревской И. — 12, 55, 232.
Дмитренко В. — 66, 77.
Дмитро Ростовський — див.
Д. Туптало.
Дніпрова Чайка — 179.
Добровольська О. — 203.

Довгалецький М. — 23, 24,
25, 89, 221, 255.
Долгоруковъ І. князь — 86,
234, 248.
Долгорукови князь і княги-
ня — 108.
Доманицький В. — 173, 234.
Домбровський Т. — 63, 77.
Дорошенко В. — 234.
Дорошенко Д. — 145, 235.
Дорошенко Ів. — 109.
Дорошенко Іл. — 108, 109.
Дорошенко Н. — 174, 203,
207, 211.
Дорошкевич О. — 235.
Драгоманов М. — 21, 71, 107,
235.
Драгоманова Л. — 110.
Дрейсх І. — 77, 78, 79.
Дрентельн А. — 158, 171.
Дрималик — 90.
Дружинін — 80, 126.
Дузе Е. — 143, 238.
Душинський М. — див. М. Ко-
ралевиц.
Дюма А. — 220.
Естрайхер К. — 235.
Естрайхер С. — 235.
Ефрос — 237.
Евгеній митр. — див. Болхо-
вітинов.
Євтимович — 166.
Євшан М. — 235.
Єдлічка А. — 71, 109.
Єлисавета І — 12, 28, 40,
53, 232.

Єрмилов В. — 235.
Єфименко А. — 235.
Єфремов С. — 235, 236.

Жаркова — 108, 126.
Жбанов — 79.
Жбанова — 79.
Живокіні В. — 77.
Житецький Г. — 171, 236.
Житецький П. — 11, 236.
Жихарев С. — 236.
Жукова — 80.
Жуковський В. — 151.
Жулавський — 184, 209, 213.
Жураховський — 79.

Завадовський П. граф — 54.
Завадський М. — 120, 121.
Загаров О. — 211, 212, 219,
236, 253.
Загорська М. — 109.
Загорський І. В. — 140, 148,
149, 204, 247.
Загорський І. О. — 142, 255.
Зайцев П. — 66, 236.
Зайцев (аматор) — 173.
Залеський О. — 236.
Залізняк М. — 61.
Залозний П. — 109.
Залуцький — 90.
Замічковський — 142, 211.
Занович А. граф — 55.
Занович М. граф — 55.
Заньковецька М. — 102, 123,
140, 142, 143, 144, 149, 153,
158, 166, 170, 171, 172, 204,
210, 219, 229, 230, 235, 238,
241, 244, 245, 249, 251.

Заремба В. — 120, 121.
Заремба Ж. — 121.
Заремба М. — 121.
Зарницька — 142, 250.
Зарудний І. — 48, 255.
Затиркевич-Карпинська Г. —
140, 142, 144, 148, 149, 153,
158, 170, 245, 250, 251, 255.
Захаренко — 138, 233.
Захарко — 175.
Захарчук Е. — 102.
Зелінський — 62, 78, 79, 80.
Згуріді — див. Зарницька.
Зеров М. — 236.
Зіке К. — 121.
Зінківець Д. — 236.
Зінківський Т. — 236.
Змієвський — 62.
Зорич С. — 54, 55.
Зудерман Г. — 160, 208.

Ібсен Г. — 160, 163, 167, 190,
195, 212.

Ігнатович В. — 171.
Ігнат'єв А. граф — 158, 171.
Іконніков В. — 237.
Ільницький В. — 98, 99.
Ісаров — 74.

Кавос К. — 58, 115.
Казанцев — 84, 127.
Казаченко Г. — 182.
Калина — 142.
Каллаш В. — 237.
Кальдерон С. — 29.
Каминський Т. — 237.
Камінська — 102.
Камнів В. — 173.

Канова А. граф — 205.
Кант Е. — 146.
Капніст В. граф — 57.
Карамзін Н. — 151.
Карат'єв — 78, 79.
Карпенко Г. — 67.
Карпенко Е. — 211.
Карпенко П. — 142.
Карпенко С. — 67, 237.
Карпенко-Карий І. — див.
І. Тобілевич.
Карпов В. — 237.
Касиненко Н. — 102, 149, 163,
165, 237.
Катерина II — 40, 53, 54.
Катранов В. — 237.
Качинський М. — 255.
Квітка Г. — 30, 57, 60, 63,
64, 65, 66, 68, 69, 74, 75,
77, 78, 79, 89, 90, 94, 95, 96,
106, 108, 115, 168, 184, 186,
196, 200, 215, 219, 232, 236,
237, 242, 249, 253.
Квітка Л. — див. Леся Укра-
їнка.
Квітченко — 108.
Квятковський В. — 115.
Кендзерський В. — 237.
Кернер К. Т. — 61, 230.
Кивайголова І. — див. І. Ки-
вайлов.
Кивайлов І. — 237.
Кизеветтер А. — 237.
Кирицька — 163.
Кирицький — 163.
Кирчів П. — 237.
Кисіль О. — 45, 237.
Кистяковський В. — 171.
Кистяковський О. — 123, 171.
Кіцкі В. — 10, 21.

- Кічман — 103.
 Клен Я. — 237.
 Климовський С. — 57.
 Клішевська — 163.
 Клішевський — 163.
 Клокоцкий — 62.
 Кміт Ю. — 237.
 Княжнін Я. — 107.
 Кобець О. — 177.
 Кобилянський Л. — 113, 237.
 Коблянський — 101.
 Кобринська Н. — 90, 237.
 Кобринський Й. — 90.
 Ковалевський І. — 142.
 Коваленко Г. — 237.
 Коваленко П. — 203, 207.
 Коваленко-Коломацький Г. — 237.
 Ковальський В. — 91.
 Козачинський М. — 22, 28, 41.
 Козловська — 142.
 Козловський М. — 48, 225.
 Козоріз М. — 174.
 Колесса О. — 118.
 Колесса Ф. — 238.
 Коломійченко Ф. — 238.
 Колтоновская Е. — 238.
 Колупанов Н. — 238.
 Комаров М. — 62, 68, 232, 238, 240.
 Комісаржевская В. — 211.
 Кондратенко С. — 238.
 Коневський Г. — 31.
 Кони Ф. — 238.
 Кониська М. — 172.
 Кониський Г. — 22, 23, 24, 25, 29, 57, 221, 236.
 Кониський О. — 123, 127, 136, 137, 171, 238, 239, 250.
 Коновал В. — 174.
 Кононенко М. — 239.
 Контецька — 101.
 Копержинський К. — 239.
 Коралевич М. — 103, 104, 105, 175.
 Корженьовський Й. — 92, 96, 106.
 Корнель П. — 29, 220.
 Корольчук О. — 239.
 Косач Л. — див. Леся Українка.
 Косач О. — 45, 111, 112, 113, 122, 136, 137, 239.
 Костів — 102, 204.
 Костомаров М. — 65, 116, 131, 143, 239.
 Котляревський І. — 23, 26, 30, 43, 47, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 73, 74, 75, 79, 83, 86, 89, 90, 92, 95, 96, 97, 106, 107, 121, 151, 177, 179, 186, 196, 200, 203, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 228, 230, 234, 235, 236, 238, 240, 242, 244, 245, 248, 249, 250, 251, 256.
 Коханенко — 211.
 Коцебу А. Ф. — 62, 91, 92, 107, 151.
 Коцовський В. — 239.
 Кошиць О. — 185.
 Кравченко — 80.
 Крамаренко — 127, 128.
 Крамаренчиха В. — 127, 128.
 Красовський І. — 171.
 Кревецький І. — 239.
 Кречетов В. — 211.
 Кривецький Б. — 211, 212, 239.
 Кривусів А. — 117.
 Кривусів В. — 187, 230.
 Крилов І. — 107.

Кримський А. — 239, 240.
 Кричевський В. — 154.
 Кроковський І. — 40, 43.
 Кропивницький М. — 68, 69,
 72, 80, 81, 82, 83, 84, 85,
 87, 97, 100, 102, 103, 104,
 105, 107, 108, 109, 111, 114,
 121, 122, 124, 125, 126, 127,
 128, 131, 132, 133, 134, 136,
 139, 140, 141, 142, 144, 145,
 147, 149, 150, 151, 152, 153,
 154, 157, 158, 160, 163, 167,
 170, 171, 173, 177, 182, 186,
 187, 190, 191, 196, 197, 200,
 201, 210, 218, 219, 221, 222,
 228, 232, 234, 236, 238, 239,
 240, 241, 243, 247, 248, 249,
 250, 251, 253, 255.
 Крупські Я. — 235.
 Крушельницька С. — 186.
 Крушельницький А. — 162,
 163, 240.
 Кузьмін М. — 202.
 Кукольнік Н. — 240.
 Куліков Н. — 96.
 Куліш П. — 5, 59, 60, 61,
 98, 226, 240, 254.
 Курбас Л. — 102, 169, 203,
 204, 208, 209, 213, 219.
 Курцеба М. — 240.
 Кухаренко Я. — 65, 111, 114,
 136, 256.
 Кюнер В. — 181.

Лавриненко — 203.
 Лавринович К. — 240.
 Лаврівський І. — 96, 117.
 Лаврівський Ю. — 93, 99, 101,
 240, 246.

Лавров — 79.
 Лашко — 80.
 Лашевський В. — 22, 29, 250.
 Лебедев Н. — 240.
 Левинський В. — 46.
 Левицький Д. — 48, 52, 225.
 Левицький І. С. — 111, 136,
 137, 241, 256.
 Левицький І. — 117, 183, 241.
 Левицький Й. — 89.
 Левицький М. — 216, 241.
 Левицький О. — 31, 110, 113,
 241.
 Левицький Ф. — 142, 147, 148,
 204, 211, 232, 251.
 Лейбольд — 95.
 Ленкавський — 61, 62, 78, 115.
 Леонова Д. — 116.
 Леонтович Д. — 243.
 Леонтович М. — 185.
 Лепкий Б. — 103, 104, 241.
 Леся Українка — 184, 196, 197,
 199, 200, 205, 212, 213, 228,
 236, 249.
 Лиманський В. — див. В. Мова.
 Липа І. — 241.
 Липська — 113.
 Лисенко М. — 70, 71, 109,
 110, 112, 113, 114, 116, 117,
 118, 121, 122, 126, 131, 165,
 169, 172, 177, 178, 179, 180,
 181, 182, 183, 184, 186, 188,
 202, 230, 231, 233, 237, 238,
 239, 240, 241, 242, 243, 247,
 248, 249, 252, 255.
 Лисенко О. — 110, 113.
 Личко І. — 241.
 Ліндфорс М. — 112
 Ліндфорс Н. — див. С. Русова.

Лівицька Л. — 142, 147, 148,
149, 204, 210, 232, 239, 241.
Літар — 84, 85, 152.
Лобисевич О. — 57, 245, 254.
Лободовський М. — 241.
Лозовський Д. — див. П. Свен-
ціцький.
Ломоносов М. — 41.
Лопатинська Ф. — 165.
Лопатинський Я. — 138, 165,
183, 231.
Лорис-Меліков М. граф — 124,
125.
Лотоцька Н. — 173.
Лотоцький О. — 241.
Лосенко А. — 48, 49, 225.
Лохвицький — 178.
Лукасевичівна — 101.
Лучаківський К. — 241.
Лучицький І. — 180.
Любович — 91.
Людкевич С. — 103, 183, 241.
Лютоська Е. — див. Е. Ба-
чинська.
Лютоський Й. — 61.
Лядов — 80.
Ляйтнер — 90, 91, 93.
Ляндвер І. — 71.
Ляновська І. — див. І. Бібе-
ровичева.
Лясковський — 103.

Мазепа І. — 20, 254.
Маковей О. — 242.
Максимович А. — 140, 142, 148,
149, 153, 201, 255.
Максимович М. — 21, 63, 242.
Малинка А. — 242.
Мамонтов Я. — 200.

Мандзіт — 46.
Манько Л. — 138, 142, 149, 229.
Маркевич Н. — 45, 242.
Маркова — 127.
Маркович Д. — 136, 137, 247.
Маркович М. — 120.
Маркович О. — 71, 108, 109,
119, 120, 179, 233.
Марковський М. — 242.
Марковъ Н. — 242.
Мартинов А. — 76.
Маринова — 80.
Мартіні Д. — 49.
Маргос І. — 48, 225.
Маршинський А. — 171, 242.
Марьяненко І. — 142, 207,
208, 212.
Матвій А. — 110, 113, 242.
Матюк В. — 118, 231, 241, 242.
Медведів П. — 87.
Медведіва — 74.
Мейндорф — 94.
Менцінський М. — 231, 233.
Мердеръ А. — 242.
Метастазіо П. — 50.
Метерленк М. — 190, 195, 220.
Метлинський А. — 109.
Метлинський С. — 109.
Мигуцький В. — див. В. Мова.
Мидловський С. — 118.
Микола І — 159.
Милорадович В. — 108.
Милуков П. — 242.
Мирний П. — 111, 136, 137, 242.
Мигров-Бедюх П. — 240.
Мироненко — 142, 204.
Мирославський К. — 142.
Миславський С. — 31, 41.
Михайлов — 87.
Михайловський — 80.

Михальчук К. — 95.
Михневичъ В. — 242.
Мишуга О. — 255.
Мищенко Ф. — 242.
Мізко Н. — 75, 77, 242.
Міллер Д. — 229.
Міодушевскі — 63.
Мірбо О. — 160, 220.
Міхальскі А. — 242.
Міяковский В. — 70, 243.
Мова В. — 255.
Мова Ю. — 243.
Моісеі А. — 213.
Мокрицький П. — 120.
Моленцкій А. — 101, 102, 103.
Молчановський Н. — 243.
Мольер Ж. Б. — 62, 63, 92,
96, 138, 160, 208, 220.
Моргуліс З. — 207.
Моркови графи — 80.
Мороз І. — 255.
Морозовъ П. — 243.
Мох Р. — 88, 89, 91, 92, 186, 231.
Моцарт Г. А. — 116, 117.
Мочалов І. — 78.
Мочульскій В. — 243.
Мочульскій М. — 243.
Мужик А. — див. А. Сте-
чинський.
Муне-Сюллі — 213.
Мусоргський М. — 182.
Мюнстер Л. — 252.
Мюссе А. — 135, 220.

Налетів П. — 74.
Налетова К. — 59, 62, 74, 107,
196, 200, 217, 219, 228.
Наполвон — 58.
Наторський — 102.

Науменко В. — 109, 110, 243.
Науменко І. — 142, 149.
Науменко П. — 109.
Наумович І. — 92.
Недоборовський И. — 243.
Нейманъ Ц. — 243.
Некрашевич І. — 23, 26, 42,
89, 217, 241.
Нечай — 80.
Никитенко А. — 108, 243.
Николаевъ Н. — 243.
Николаїв С. — 203.
Ніговська Г. — 171.
Ніжанківський О. — 243, 253.
Ніжанківський (актор) — 95,
101.
Нікодемі — 190.
Німчук І. — 243.
Ніс С. — 109.
Ніс (?) — 109.
Ніщинський П. — 118, 119,
122, 182, 231, 238, 240, 255.
Номіс М. — 55, 120.
Огієнко І. — 243.
Огоновський О. — 94, 97, 99,
100, 243.
Озаркевич І. — 90, 91.
О'Коннор-Вілінська В. — 180,
199, 200, 204, 205, 243.
Олексій царь — 28.
Олена Пчілка — див. О. Косач.
Олесницький Е. — 244.
Олесь О. — 166, 180, 196, 197,
198, 200, 201, 205, 209, 212,
213, 219, 247.
Омельченко А. — 244.
Орлик — 149.
Орлівна Г. — 244.

Осиповичева — 163, 168.
Оссовський Г. — 67, 70.
Оффенбах Ж. — 69.

Павлик М. — 244.
Павло — 244.
Павловський І. — 244.
Палестріна Д. П. — 51.
Пальм А. — 63, 108, 251.
Пальм Г. — 62, 63, 244.
Панасенко С. — див. С. Васильченко.
Панченко Ф. — 181.
Паньківський С. — 102, 204.
Парадюк П. — 163, 255.
Пахаревський Л. — 200, 244.
Пачовський В. — 162, 167, 170.
Пащенко В. — 120, 121, 238.
Пепловські С. — 244.
Переверзева Н. — 140, 232.
Перепелицынъ П. — 244.
Перетц В. — 45, 244, 245.
Петлюра С. — 142, 194, 197, 198, 245.
Петренко — 80.
Петрикевич В. — 46.
Петро І — 40, 45, 244, 247.
Петро ІІ — 22, 40.
Петров М. — 22, 45, 234, 245.
Петровський — 79.
Петрушевський В. — 245.
Писаревський С. — 90, 249.
Півінська — 142.
Підвисоцька — 163, 164.
Підвисоцький К. — 163, 164, 245.
Підгорецький Б. — 183.
Пілоні — 78.
Піунова К. — 83, 84, 85, 243, 253.

Плавт — 57.
Плевако М. — 245.
Плошовський В. К. — 104, 163, 254, 255.
Познанський Б. — 95.
Позняченко І. — 140, 149.
Подолінський І. — 174.
Поліщук-Ольшанський — 163, 165.
Полонський Я. — 182.
Польнер Т. — 245.
Полянський П. — 245.
Порошин — 187.
Потапенко В. — 142.
Потоцький Б. граф — 71.
Потьомкін Г. — 50.
Прокопович Ф. — 12, 20, 21, 22, 28, 40, 41, 215, 221, 225, 232, 242, 243, 246, 250, 253.
Протасова — 76.
Птиця І. — 177.
Пушкін А. — 115, 116, 151.
Пыпинъ А. — 246.

Радзикевич В. — 246.
Разумовський Д. — 246.
Расін Ж. Б. — 29, 62, 220.
Ратмірова О. — 142, 149.
Раупах Е. — 98.
Рафальський — 142.
Ревакович Т. — 246.
Рейнгардт М. — 213.
Рекановський П. — 61, 77, 78.
Решнін М. князь — 59, 73, 74, 86, 244.
Резанов В. — 17, 32, 246.
Решін І. — 142.
Рильський Т. — 95.

- Римскій-Корсаковъ Н. — 118, 178, 181.
 Рідель — 204.
 Ровинскій Д. — 37.
 Розальон-Сошальський — 45, 46
 Розберскі К. — 235.
 Розов В. — 246.
 Ролле Й. — 101, 246.
 Романицький — 203.
 Романович М. — 104, 105, 175.
 Романович Т. — 102, 103, 104, 105, 161, 175, 241.
 Ромен-Роллан — 220.
 Ростан Е. — 167.
 Роцахівський М. — 184, 185, 246.
 Рубчак — 168.
 Рубчакова К. — 167, 168, 253.
 Руданський С. — 89.
 Руденко Ів. — 173.
 Руденко Іоїль — 173, 246.
 Руденко Н. — див. Н. Лотоцька.
 Руденко П. — 173.
 Рудченко О. — див. П. Мирний.
 Руже де-Лілле К. Ж. — 224.
 Рулін П. — 246.
 Рункевич С. — 247.
 Русінов — 173.
 Русов О. — 65, 70, 110, 113, 247.
 Русова С. — 112, 247.
 Руссо Ж. Ж. — 224.
 Рутський Й. — 8.
 Рымовъ — 76, 247.
 Саарова — 92.
 Сабінін Л. — 138.
 Садовська-Барілотті М. — 108, 122, 140, 238.
 Садовський М. — 84, 102, 108, 114, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 140, 142, 145, 146, 148, 149, 152, 153, 154, 157, 158, 160, 166, 168, 169, 170, 172, 179, 182, 187, 191, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 211, 216, 230, 235, 239, 247.
 Саккети Л. — 247.
 Саксаганський О. — 108, 140, 142, 145, 146, 147, 149, 153, 154, 170, 210, 237, 238, 247, 249.
 Сальморан — 55.
 Самійленко В. — 68, 137, 138, 171, 208.
 Самійленко П. — 203.
 Самойлов — 77.
 Сарбевський М. — 32, 246.
 Сарду В. — 163.
 Сас — 91.
 Свенціцький І. — 29, 247.
 Свенціцький П. — 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 246.
 Світлов-Стоян — 140.
 Селивановъ А. — 45, 247.
 Сенека — 20.
 Сеник-Петрович В. — 169, 253.
 Сениця П. — 184, 185, 251.
 Серебренниковъ В. — 248.
 Сероїчковський — 101, 106.
 Сєров А. — 120.
 Сидоренко — 211.
 Сикевич В. — 116, 248.
 Силенко М. — 173.
 Симеси Полоцький — 37, 38, 225.
 Симеренко В. — 173.
 Синельников — 187, 232.
 Синицький Л. — 248.
 Синіцина — 79.

- Сірецький — 166.
 Січинський Д. — 165, 182, 252.
 Січовик В. — 248.
 Скальковський А. — 248.
 Скаряженівський Ю. — 173.
 Скарлатті А. — 51.
 Скляр Д. — 248.
 Сковорода Г. — 57.
 Скріб О. — 62, 163, 220.
 Скульський А. — 19.
 Славинський М. — 248.
 Слободівна — 167.
 Смаль-Стоцький С. — 27, 248.
 Смолька — 92.
 Смерека — 203.
 Сокальський И. — 248.
 * Сокальський П. — 115, 116, 181, 248.
 Соленик К. — 66, 67, 72, 73, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 103, 107, 131, 196, 200, 219, 221, 222, 225, 230, 234, 242, 247, 256. *
 Соловйов Н. — 121.
 Софокл — 160, 209.
 Спасовичъ — 246.
 Сперанський М. — 248.
 Срезневський В. — 248.
 Срезневський І. — 61.
 Стадник Й. — 102, 138, 166, 183, 240, 256.
 Стадникова С. — 102, 168, 253.
 Старицька М. — 171, 172, 174, 202, 207.
 Старицька С. — 110.
 Старицька-Черняхівська Л. — 84, 112, 113, 122, 128, 145, 146, 151, 157, 172, 179, 180, 182, 194, 197, 198, 199, 200, 207, 210, 216, 248.
 Старицький Д. — 70, 108, 109.
 Старицький М. — 65, 68, 69, 100, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 121, 122, 126, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 149, 152, 153, 154, 155, 159, 160, 167, 177, 179, 181, 184, 186, 187, 191, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 208, 218, 219, 229, 233, 237, 239, 243, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 256.
 Старченко — 48, 225.
 Стафієвський — 65, 70.
 Стаффорд У. — 248.
 Степовий Я. — 184, 185, 255.
 Стефурак — 103, 163.
 Стеценко К. — 183, 184, 185, 244, 246, 255.
 Сечинська — 163.
 Сечинський А. — 103, 117, 138, 163, 240.
 Штещенко І. — 12, 18, 19, 60, 202, 248, 249.
 Шешко Ф. — 185.
 Стоковський А. — 89.
 Стожоженко Н. — 249.
 Стожоженко О. — 65, 84, 95, 106.
 Страхов — 87.
 Стрипський Г. — 46.
 Стрільська — 80.
 Стрільський — 77.
 Стругинський М. — 249.
 Студинський К. — 231.
 Субі А. — 249.
 Суворинъ А. — 249.
 Судакевич І. — 171.
 Сумцов М. — 249, 251.
 Суєлов О. — 142, 250.
 Суєлова У. — 142, 149.

Суходольський — 138, 142.
Сычевская А. — 249.

Таганрогъ Н. — 70.

Танський — 57.

Тарновський А. — 46, 249.

Тарновський (аматор) — 108.

Терентієв Г. — 249.

Терещенко А. — 249.

Терлецький О. — 250.

Тимасва — 80, 140.

Тищенко Ю. — 250.

Тишинський О. — 109, 233.

Тіандер К. — 250.

Тінський М. — 211.

Тіхонравов Н. — 25, 250.

Ткаченко Д. — 250.

Тобілевич І. — 68, 108, 111,

114, 132, 133, 135, 136, 140,

142, 145, 149, 153, 159, 167,

170, 177, 186, 191, 193, 196,

197, 200, 201, 205, 216, 219,

229, 235, 236, 237, 241, 242,

245, 247, 249, 250, 252, 255.

Тобілевич Марія — див. М. Са-
довська-Барілотті.

Тобілевич Микола — див. М. Са-
довський.

Тобілевич О. — див. О. Сакса-
ганський.

Тобілевич С. — 250.

Тогобочний — 138.

Толочинова А. — див. О. Ша-
бельська.

Толстой О. — 135, 200.

Томашівський С. — 250.

Тополя К. — 65, 109, 115, 120.

Трахтенберг — 167.

Требинська М. — 173.

Трецаківський Л. — 92, 93.

Трофимович Ф. — 22.

Трошинський Д. — 54, 59, 60.

Туптало Д. — 12, 41, 56, 57,
221, 225, 249, 250, 253.

Умановъ-Каплуновскій В. —
141, 143, 144, 148, 250, 251.

Уманскій А. — 251.

Устенко-Гармаш Ф. — див. Ве-
лисовський.

Устиянович К. — 94, 97, 100,
105, 118.

Федькович О. — 98.

Феодосій Печерський — 8.

Филиповъ А. — 251.

Філіпович П. — 246.

Фіцнерівна К. — 102, 163.

Форостина Е. — 251.

Форунатовъ П. — 251.

Франко І. — 11, 12, 17, 35,

36, 45, 46, 68, 89, 99, 100,

133, 137, 161, 162, 163, 164,

166, 167, 168, 240, 251, 252.

Фредра А. граф — 96, 162.

Харламова — 79.

Хацин — 80.

Хмельницький Б. — 21, 242.

Хмыровъ М. — 252.

Хоткевич Г. — 174, 175, 198, 252.

Цеглинський Г. — 100, 161,
162, 163, 231, 252.

Цисс О. — 70, 108.

Чаадаєв — 91.
Чаговець В. — 202, 252.
Чайківський А. — 103, 104, 252.
Чайковський П. — 121, 181, 182.
Чапельський В. — 252.
Чарнецький С. — 88, 99, 165, 166, 167, 168, 175, 249, 252, 253.
Черкасенко С. — 167, 184, 198, 199, 216, 241, 247, 249.
Черномська — 171.
Чернявський А. — 253.
Чечотт В. — 253.
Чехов А. — 167, 190.
Чижинський — 38.
Чикаленко Е. — 253.
Чіріков Е. — 245.
Чистович І. — 253.
Чорнишов І. — 80.
Чубатий — 142.
Чубинський П. — 110.
Чугувець П. — 79, 253.

Шабельська О. — 111, 136, 137.
Шаїрович С. — 70.
Шаліков П. князь — 55, 253.
Шаляпін Ф. — 150.
Шаповал М. — 253.
Шаховской А. князь — 12, 57, 58, 60, 66, 68, 107, 112.
Швальбе — 209.
Шевченко І. — 203.
Шевченко Л. — 102, 210.
Шевченко Т. — 30, 59, 63, 64, 73, 83, 84, 95, 96, 120, 121, 143, 182, 186, 196, 199, 219, 225, 230, 233, 239, 243, 246, 249, 253, 254.

Шевченко (актриса) — 142.
Шевченко-Гамалій — 142.
Шекерик-Доників П. — 176.
Шекспир У. — 29, 62, 82, 96, 97, 98, 160, 253.
Шелухин С. — 171.
Шенрокъ А. — 253.
Шереметьєв П. граф — 54.
Шереперя С. — див. С. Писаревський.
Шерстюк Г. — 253.
Шиллер Ф. — 62, 160, 210.
Ширай Д. — 54, 55, 56, 60, 61, 85.
Широцький К. — 33, 36, 37, 39.
Шитлер А. — 61.
Шлемкевич М. — 174.
Шляпкинъ І. — 253.
Шмітгоф К. — див. К. Піунова.
Шніцлер А. — 160, 190.
Шостаківська — 142.
Шоу Б. — 213.
Шрамъ К. — 253.
Шрікер — 77.
Штейн — 73, 75, 79.
Шубертъ А. — 253.
Шувалов І. — 213.
Шугуровъ Н. — 253, 254.
Шухевич В. — 165.

Щепкинъ М. М. — 254.
Щепкин М. С. — 30, 54, 59, 60, 62, 67, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 107, 131, 196, 200, 217, 219, 220, 221, 222, 225, 228, 229, 230, 232, 235, 237, 239, 240, 243, 244, 245, 249, 250, 252, 253, 254, 255.

Щербаківський Д. — 254.

Щербацький Т. — 22.

Щербина Д. — 177, 254.

Щоголевъ П. — 254.

Щукинъ Н. — 254.

Щурат В. — 19, 254.

Щуровський П. — 181.

Юрчак В. — 167, 168, 253.

Юрчакевич — 95, 106.

Юшковъ Н. — 254.

Якименко Ф. — 184.

Якименко Я. — див. Я. Степовий.

Якимович Г. — 98.

Якубовичъ К. — 254.

Янковська — 87.

Янковський — 67, 68, 87.

Янович — 103, 163, 169, 208.

Яновська Л. — 138, 183, 241, 248.

Янчук М. — 138, 186, 239, 255.

Ярославенко — див. Я. Винцовський.

Ярцевъ А. — 254.

Яценко М. — 254.

Яцків М. — 254.

Ящуржинський Х. — 254.



Зміст.

Передмова.....	3
Глава I. Шкільний театр	7
Глава II. Свіцький театр	53
Глава III. Побутовий театр	123
Глава IV. Революція в театрі	192
Заключення	215
Література	228
Іменний покажчик	257

НИБУ

Того ж автора:

1. *Український варіант старої тосканської композиції*. Київ, 1914.
2. *Київ. Історично-мистецький варис*. Відень, 1921.
3. *Українське мистецтво*. Ляйпціг, 1923.
4. *Скорочений курс історії українського мистецтва*. Прага, 1923 (літографовано).
5. *Сучасне українське мистецтво*. Випуск I. — Група Празької Студії. Прага, 1925.
6. *Український театр*. Ляйпціг, 1923.
7. *Перша Наталка-Полтавка*. Ляйпціг, 1923.

УКРАЇНСЬКИЙ ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД.

1. С. РИНДИК — Міцність матеріалів, курс високих технічних шкіл: технологічних інститутів, механічних та інженірних відділів політехнікумів. Зміст: Розтяг, стиск, скіс, кручення, гнуття, динамічний обтяж. 364 ст., 8°. З додатком термінологічного словника та 214 рисунками. Ц. \$ 3.00
2. С. РУСОВА — Теорія і практика дошкільного виховання. 128 ст., 8°. Ц. \$ 0.60.
3. Проф. Др. В. ЯНОВСЬКИЙ — Сучасне лікування венеричних хвороб, з чеської мови перекл. Др. А. Гончаренко. 118 ст. Ц. \$ 0.50.
4. Др. Ф. БУРІАН — Пластична хірургія, з 24 ілюстр., з чеської мови перекл. Др. А. Гончаренко. 16 ст. Ц. \$ 0.30.
5. Проф. О. ШУЛЬГІН — Нариси з нової історії Європи. 220 ст. Ц. \$1.00.
6. Др. А. ГОНЧАРЕНКО — Загальна гігієна. 204 ст. Ц. \$ 1.00.
7. Проф. Ф. ЯКИМЕНКО — Практичний курс науки гармонії в 2-х част., підручник для шкіл різних типів. З задачником. 132 ст.
9. І. ІВАСЮК — Кубань, економічно-статистичний нарис. 120 ст. Ц. \$ 0.75.
3. М. ПАВЛІЧУК — Коротка анатомія для студентів медицини. З передмовою акад. А. Старкова. 116ст. Ц. \$ 0.75.
10. Проф. Д. АНТОНОВИЧ — Триста років українського театру (нарис історії українського театру). 270 ст.
11. Др. ЯКИМ ЯРЕМА — Провідні ідеї філософії Т. Г. Масарика. Ц. \$ 0.30.
12. Проф. С. ІВАНЕНКО — Аналітична геометрія. 324 ст.
13. Проф. Ф. ЩЕРБИНА — Історія статистики і статистичних установ. 288 ст. Ц. \$ 1.50.
14. К. МИХАЙЛЮК — Підручник молочарства для вищих сільсько-господарських шкіл. Ч. І. Молокознавство. З 62 мал.
15. Акад. А. СТАРКОВ — Загальна біологія.
16. Проф. М. ЧАЙКОВСЬКИЙ — Алгебра, курс середньої школи і для самонавчання.
17. Проф. С. БОРОДАЄВСЬКИЙ — Історія кооперації.
18. Проф. Л. ВІЛЕЦЬКИЙ — Основи української літературно-наукової критики.
19. Акад. А. СТАРКОВ — Osteologia.
20. Др. В. ГАРМАШОВ — Шкільна гігієна, з малюнками.
21. Др. Д. ЧИЖЕВСЬКИЙ — Logica, курс формальної логіки для середніх шкіл і самоосвіти, зі збірником вправ.
22. М. РАШЕВСЬКИЙ — Рафінація цукру, під редакцією і з додатками інж. Л. Фролова.
23. Проф. Д. ДОРОШЕНКО — Нарис історії чеської літератури.
24. Гр. ЧУПРИНКА — Збірник творів, під редакцією П. Богацького (коштом фундації ім. Гр. Чупринки).
25. Проф. М. ТУГАН-БАРАНОВСЬКИЙ — Політична економія.
26. БВ. ОНАЦЬКИЙ — Класична мітологія.
27. Др. В. ЛАЙ — Школа чину.
28. О. ОЛЕСЬ — Поезії, т. 8-й.

Серія: Модерне українське мистецтво:

29. Вип. I: Проф. Д. Антонович — Група пражської Студії. Франц і укр. текст. З 32 репродукціями. Ц. ∞ 0.90.

Готуються до друку:

30. Доц. Л. ГРАБИНА — Геометрія. Підручник для вищих технічних шкіл та для самоосвіти.
31. Доц. В. ЧЕРЕДІВ — Ботаніка.
32. Доц. О. МИХАЙЛОВСЬКИЙ — Графостатика.
33. Инж. Л. ФРОЛОВ — Цукроварство.
34. Франц.-україн. словник. Англ.-україн. словник.
35. О. САЛІКОВСЬКИЙ — Що треба знати кожному. Енциклопедія для дітей та для самоосвіти. 520 статей, 550 мал.

Ціни в амер. дол. Три центи = 1 кор. чes.

Адреса: Ukr. Hrom. Vyd. Fond, Praha-Vrřovice, 665.
Československo.

4,50



Друкарня
«ЛЕГІОГРАФІЯ»
Praha - Vršovice, Sámkova ul. 665.

НИБУ

НІБУ