БІБЛІОТЕКА
ОВОГО ТОВ. ІМ. ШЕВЧЕНКА
у Львові.
33302

БІБЛІОТЕКА
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА
імени
ШЕВЧЕНКА
У ЛЬВОВІ.
Ч. 33302

33802

Д. АНТОНОВИЧ

—

ТРИСТА РОКІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 1619-1919

2ой экз

Рец 32
11/3 20

УКРАЇНСЬКИЙ
ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД
ПРАГА

06,10

Д. АНТОНОВИЧ

ТРИСТА РОКІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 1619-1919

10.492.
Львів. Бібліотека
АН. УРСР

БІБЛІОТЕКА
Наукового Товариства
ім. ШЕВЧЕНКА

33302

Літ. сп. укр. лит. 1949 - Глазер.

ПРАГА
УКРАЇНСЬКИЙ ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД
1925

Ц333(2Ук)1

Львівська державна
наукова бібліотека
№ 80

Друкарня «Легіографія» Praha-Vršovice, Sámova ul. 665.

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 матеріялів. До цього часу українські дослідники збірали матеріяли і робили досліди виключно в области 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 досліду з иншим методом і иншими вимогами, ніж історик літератури. Репертуарна пьєса далеко не завжди є пьєсою літературною, і літературна пьєса не завжди буває пьєсою 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 инших 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 прямуванню шляхів театральної творчости.

Нинішня праця є посильною 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 публикації 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 семинарійною 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 борьбу за правду переносим.

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

П. Куліш.

ГЛАВА ПЕРША.

Шкільний театр.

(1619—1819).

(Початок українського театру. Репертуар. Виконавці. Обстанова. 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 припадкова. 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 Ґаватовича, Львовянина; його драму виставляли під титулом «Tragaedia albo wise-runek śmiercі przeświętego Jana Chrzciciela, przesłańca Bożego».

Ця драма мала пять 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 Яворівськім 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. Именно через це з тої вистави і починаємо стежити розвій українського театру нової доби, хоч напевне українські вистави бували і раніше, ще й в шіснадцятому столітю. Бо ще в кінці шіснадцятого 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 Chrzciciela

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 видко, на ті часи річчю досить звичайною. Ми знаємо, що на початку сімнадцятого віку існувала українська великодня містерія Іоаникія Волковича — «Розмишлян'є о муці Христа», видрукована у Львові в 1631 році, а ще в 1614 році ученики єзуїцької коллєгії 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, моралітé, інтермедій і ще більше з першої половини вісімнадцятого віку, так що, скориставшися 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 припадкової дати, а від перших зародків українського театру, які очевидно суть так само старі, як наш народ, бо ті зародки в Українців, як і в инших 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 Феодосий 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 середнєвіччя, відомостей дуже малих, не маємо ніякої можливости. Безперервну еволюцію українського театру наші відомості позволяють 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 елєменту, 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 народній, з другого боку театр приймили, як виховуючий і агітаційний засоб, духовні, особливо протестанські та єзуїцькі 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 мираклі,—дії з життя святих і моралітé, або пьєси алєгоричні. Пізніше пьєси цих характерів почали між собою перемішувати і вводити в одній і тій же пьєсі характерні одзнаки всіх типів, получувати разом містерію з моралітé. 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 компонували 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 католицтва 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 колєгіях, і які в боротьбі проти єзуїцької агітації засвоїли собі українські школи, мали переважно вже мішаний характер містерій чи мираклів, полученых з моралітé, і їх дуже рясно було наділено персоніфікаціями всяких чеснот, блудів і ріжних 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 «подлими». Але позаяк політично громадські стимули були одними з головних, що покликали на Україні театр до існування, — з одного боку агресівна єзуїцька акція в напрямі до поло-

нізації, з другого боку українсько-православна акція оборонна, — то це відразу виявилося і на самому змістові драмованих творів. Появилися самостійні політичні пьєси, чи діалоги, що власне були політичними дискусіями або памфлєтами, виложеними в діалогичній формі і «през (шкільних) отрочат отправованими». В ціх 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 відданости до Польщі. В українських пьєсах навпаки ідеалізувалося козацтво і докорялося Польщі, а пізніше Московщині. А згідно зі смаком часу і замилуванням в сценичних 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 Гербурта діалог «o obronie Ukrainy y pobudka z przestrogą dla zabieżenia incurziom tatarskim przez persony rozmawiaiący». В цій пьєсі Україна розмовляє з шляхтичом, жовніром, сатиром; окремо виходять пролог і епілог. В передмові до пьєси автор просто каже, що замісць компонувати та друковати 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 ролю 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 Київо-Могилянській академії театральні вистави вже були обовязковими в класах піітики та риторики, так само як в двох старших класах философії та богословія були обовязковими публичні діспути. Київська ж Академія була взірцем для всіх українських шкіл.

В єзуїцьких колєгіях 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 словяно-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 народнє 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 педагогичною 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 иноді не самі учені навчателі піітики, а їх найбільше здібні 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 варіянт інтермедії дожив аж до другої половини девятнадцятого 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 памяти народній, в той час як на родині її (правому березі Дніпра) про неї зовсім забуто».

Наші найстарші відомости про українську шкільну драму застають її за малими виїмками вже в виробленому вигляді, коли в ній вже змішано елєменти містерії і моралітé. Єсть думка, що шкільну драму на Україну було занесено вже в готовому вигляді. Наприклад, відомий українській 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 особливости, що зовсім чужі були для середневічної містерії; наприклад — пролог, иноді антипролог, поділ на акти з визначеним числом сцен, мифологичні імена і т.д.». Другий дослідник старинного театру, Веселовский вважає, що і «силлабичний, 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 видко 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, актьора першої в Московщині театральної трупи Волкова, що він Дмитревской разом з Волковим, бувши 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 елєменту. 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 засоб 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 присутствии ЄИВ і нєкоторих 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 моралітé, або містерії на инші події з життя Христа та діви Марії, і між ними тільки одна пьєса з 1674 року «Алексій, Человік божій», що наближається до типу міракля.

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

збуренню пекла, єгда Христос от мертвих вставши пекло збурил». Змістом її служить оповідання про схід Христа до пекла. Починається пьєса з того, що

Люципер (мовить до Ада).

«Знаю я, Аде, о том Христі, много причин
Іже он єст от коліна Давидова, Маріїн син,
Который сам себе сином божиїм іменует
І человіком також називует.
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 іншіх 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 повідают,
Пророки всі, которії от вас людей научают,
А пана своєго Ада і нас всіх в пеклі понижают.
Которих маю во отхланях 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 здіймают!

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 одповіда, що пошле свого воєводу 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 єстем до бою,
А пекло — то моя столица,
Бо держит єго моя правица.
Гди би он бил Божий Син, не терпіл би муки,
Не видавал-би он себе в жидовскіє руки.

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

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

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

Чому инші 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).

Отож 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 єго жиди от ради до ради,
Ніхто єму не даст поради.

Другий посол каже, що Христа вже розпяли, третій посол каже, що Христос вже вміра. 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 преміняли
І много от мертвих от гробов повставали.
І тиє 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 конечне у нас.

Воєводи Недера (Венера) і Трубай мовят:

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

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

Ова, буду ся боронити, як могучи,
Бо не подобаєт ми із своєго панства утечи
Єсли он божий син, нехай собі в небі панує,
А з нами і пеклом нехай ся не воюєт...
...До броні всі мої жолніре беріться
А гди який страх прийшол, то ви не смутіться;
Ставтеся противко єго менжне
А я за вами з другим войском потенжне.
А ви ворота желізниє 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 вічная,
Входит до вас цар слави.

Люципер до Ісуса мовит:

Прошу тя Христе в добрий обичай,
Дай мні покой і болше ми не докучай
А хтож єст 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 вічная,
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 потребую.

І третій раз Христос рече і бист корогвою, і бисть тако, сокрушишася врата:

Ото входит во вас цар слави!
Господь силен, той єст цар слави.

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

Ад кричит:

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

Гдесь вязней моїх хочеш взяти конечне.
І для чого мя так, сину божий, гвалтуєш
І вязнев моїх із собою приймуєш,
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.
Вічниї палаци мої попсовал
І все моє пекло сплюндровал,
І нас под ноги свої брал і потоптал
І слуги мої милії всягди порозганял,
Адама і Єву і всіх святих с собою забрал.

В цьому, здається, місці проф. В. Рєзанов 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 заслона опускається, за якою доконується зруйнованнє пекла, виведеннє праведних душ і закованнє 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 збіраються перелякані біси, а із праведних душ появляється у пеклі один Соломон, цей, як каже Франко, «весельчак нашої драми».

Люципер мовит:

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

Соломон до Люципера мовит:

Юж повторне Христос по мене приіде;
Страшній его бил приход первій
Єще другій страшнійший буде.

Люципер мовит до слуг своїх:

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

Львів. Бібліотека АН. УРСР
10.492.
Львівська державна наукова бібліотека
№ 80

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

(В той час біси взявши Соломона і випровадили іс 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 колатай!
(Соломон скачучи почал співати,
Люципер із Адом плакати й ридати).

Христос до него рече:

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

Соломон почал Бога в тройці вихваляти і пречистую богородицу:

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

Конец істориї.

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 пьєси, мусимо внести певний корективъ. Під взглядом сценичним пьєсу 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 сцені 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 на сцені трагедія сподівання і метушня все збільшується. Автор тексту пьєси незвичайно уміло умотивовує постепенну напруженість сподівання, майстерно згущає фарби: спочатку неясні чутки, потім неприємні пророкування Івана Хрестителя, потім один за другим прибігають посли все з трівожніщими вістями, настрій все більше напружується і нарешті, коли напруження доходить до кульмінаційної точки, дія переноситься на сцену і тут розвязується: являється Христос, і сили небесні торжествують над пеклом; настрій знаходить собі вихід, і пьєса кінчається веселим фіналом, для якого, спеціяльно, як інтермедійна вставка, виводиться весела постать жартуна і співуна Соломона. Щоб так збудувати пьєсу, для того мало тільки літературного талану, а ще треба солідно опанувати законами сценічности.

Були в сімнадцятому столітю в обиході і пьєси перекладені. Очевидно ці переклади перекладачами було значно авторизовано, бо їх пристосовувалося до місця і обставин. В. Щурат опублікував сцени із «Трагодії, Хрістос Пасхон», видрукованої у Львові у брацькій друкарні при церкві Успенія у 1630 році. Трагедію Хрістос 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 ціх діалогів молдавському воєводі Миронові Бернавському.

З початком вісімнадцятого віку в українській драматичній творчості спостерігається значний перелом. З вісімнадцятим віком появляється більше пьєс, 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 словянської, 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 ріжниця: коли мова пьєс сімнадцятого віку була мовою книжно-українською, то мова у пьєсах вісімнадцятого століття здебільшого словяно-українська.

До того поступу української драми багато причинився видатний теоретик піїтики Феофан Прокопович (1680—1741), що завів в український літературі невідомий до нього тип пьєси, який він назвав трагедокомедією, і в якому згідно з теорією елємент трагічний повинен був урівноважуватися з елєментом комічним. Феофан Прокопович сам в 1705 році, бувши ще професором Київської Академії, написав видатну пьєсу, яку назвав «Владимір словено-россійских стран князь і повелитель от невірія тми в світ євангельскій приведенній Духом святим от І. Хр. 988, нині-же в Православной Академії Могилянской Кіевской 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 трагикомедія, присвячена гетьманові Мазепі, мала бути прикладом тих правил, які установляв Прокопович в своій теорії піїтики, 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 пяти: 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 у Сенеки. 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 сумяття, — ця частина зветься catastasis; в четвертій відбувається приступ до розвязання справи,

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

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 пьеса Лаврентія Горки, виставлена в Київській Академії в 1708 році, «Іосиф Патріарха» в значній степені підлягає приписам пііtики Прокоповича. Ще більше це стосується пізніших пьєс. Так по правилам тої псевдокласичної пііtики було уложено знамениту, виставлену в 1728 році трагикомедію «Милость Божія, Україну от неудоб носимих обид лядських чрез Богдана Зиновія Хмільницкаго, преславнаго войск запорожских гетьмана свободившая». Ця трагикомедія в такій мірі наслідує 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 трагікомедіями 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 складалися українські козацькі думи. Навіть складом своїм Милость Божія так близько підходить до козацьких дум, що Антонович і Драгоманов умістили її в своєму збірникові «Историческіх пѣсен». Головною особою трагедії є сама Україна, виведена 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 пьєсах та діалогах і примушували зі сцени промовляти ті чи инші агітаційні промови в залежности від нахилу і тенденцій автора. Писалося такі пьєси на Україні і по польські, і по українські. Вже була річ про одну із старших пьєс того роду Войціха Кіцкого з 1615 р. Другу того-ж характеру пьєсу 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 українськім «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 взглядом літературно-драматичним, але і під взглядом патриотичної свідомости і демократичного світогляду стоїть без порівняння вище всіх тих творів. Тому дуже сумнівно, щоб автором цеї найкращої нашої трагикомедії був Феофан Прокопович, хоч в Милості Божій і додержано всіх правил для складання трагикомедій, 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 трагикомедіях Лащевського, Конисського, Козачинського. Останню відому нам трагикомедію було виставлено в 1749 році — це трагикомедія «Фотій» Щербацького.

Взагалі в драматичній творчості, особливе в розвою поважних шкільних пьєс і трагикомедій в вісімнадцятому століттю рішаючу ролю грали політичні обставини. Так після трагикомедії Горки, виставленої в 1708 році, ми протягом двадцяти років майже не знаємо поважнішої шкільної пьєси аж до Милости Божої, виставленої в 1728 році. Можливо, що цей двадцятилітній перерив на два три роки скоротиться, коли ми приймемо, що пьєсу «Божіе уничижительство гордих уничижение» було написано в 1710 році, а з другого боку є відомість, що у академика Д. Багалія переховується ще не опублікована пьєса «Благоутробіе Божіе», 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 появила такі квіти як Милость Божія і инші.

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 пьєсах вісімнадцятого віку почувається і більше приближення до сучасного життя ніж в пьєсах сімнадцятого віку і більше в них виводиться свіцьких персонажів, а в двох із них, саме у Митрофана Довгалєвського і в моралістичній трагикомедії Георгія Конїського 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 славяно-українською мовою, а селяне відповідають йому живою українською. Цей звичай примушувати духовних особ на сцені балакати славянизованою мовою тримався в українській драматургії і довго пізніше, протягом майже всього девятнадцятого століття. Як що Іван Некрашевич є також автором і Супліки або «Замисла на попа слободи «Не руш мене» од парахвіян», 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 комичних сцен не зовсім покривається з розвитком поважної шкільної драми. Як уже згадано спочатку, найстарійші комичні сцени, інтермедії, дійшли до нас при польській, а не українській драмі Якуба Ґаватовича. Так само до польської драми хоч написаної і на українській сюжет «Comunia duchowna s.s. Borysa i Hleba» було додано дві українські інтермедії з кінця сімнадцятого віку. Також до польської драми «Владіслав Ягайло» в 1663 року було додано інтермедію, як татарин зловив німця, в

який німець балакає ломаною польською, а татарин — макаронічною українською мовою. Не звязана 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 звязані 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 ходою. 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 Ґаватовича, під взглядом літературним і артистичним, далеко вищі від інтермедій з кінця сімнадцятого віку. В старих інтермедіях при драмі Ґаватовича, чи в першій, де представлено, як один селянин одурив другого, продавши йому кота 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 всажено.
Гей, було-ж, було-ж там много,..... Істи не пребачу того.
Було мясо, поросята, ... Були печені курчата,
Були там і варениї, ... Та були і смаженії
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 мавєм ..... На банкеті що там бувєм.

Навпаки інтермедії з кінця сімнадцятого віку і слабіші з літературного боку, і комізм їх полягає в поверховій карикатурі. З початку вісімнадцятого віку інтермедії, що виконувалися при першім третім і четвертім 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 підносилася

українська інтермедія. Це головним чином пять інтермедій доданих до різдвяної драми Митрофана Довгалевського, що називалась «Коміческое дійствіє на честь Рождества Христового» представленої у Київській Академії 25 грудня 1736 року і пять інтермедій, доданих до великодної драми того-ж автора, що називалась «Власнотворний образ человіколюбія божія», виставленої 10 квітня 1737 року. Мало що не дорівнюють цім інтермедіям рівно-ж п'ять інтермедій до трагикомедії Георгія Кониського (1718—1795), що називалася «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 Довгалєвського 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 народнє, а і найболючіші теми тогочасного життя. В інтермедіях при драмах Довгалєвського представляється знущання над мужиком польського пана, ошукування мужицької темноти жидом, і виводиться, як національного героя, заступника за обездолене і пригнічене селянство, українського козака. Де-які інтермедії перейнято національним чуттям і ненавистю до польського панства. Навпаки, москаль виведений як помішник козака в боротьбі з ляхами. Крім того в інтермедіях при драмах Довгалєвського представлено темного білорусина, пройдоху цигана, а також виведено 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 виведено москаля, але соціальні противенства, незадоволення селянства панами в них представлено яскраво і з сімпатиєю 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 гущинського, 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 смерттю. Можливо, що цю інтермедию було написано раніше, а тільки дійшла вона до нас з списах 1788 року. В кожнім разі вона виділяється

між иншими інтермедіями своїм більше поважним тоном і филозофичним 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. Своїм 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 списках далеко росходилися 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 Чернигівщині, де знали її прості люде на память; в тридцятих роках минулого століття вона була популярною у Звенигородському повіті на Київщині; а розходилися зписки 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 инших країнах, інтермедійна комична драматична творчість оказалася більше живучою і плодотворною, вона постепенно, прибіраючи то моралізуючі то сатиричні форми, легко змінилася в новітню комедію, з якою в другому десятиліттю девятнадцятого 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, натяками або алєгоріями, як сама мова шкільних драм була віддаленою від звичайної розговорної української мови, так і виконання ціх пьєс не переслідувало завдання наближатися до відтворення дійсного життя, але, навпаки, було перейнято спі-

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

В шкільному театрі пьєси було писано віршами, отже і деклямувати ролі випадало таким чином, щоб чути було, що деклямується 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 силябічний 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 псують 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 навязували 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 деклямувати ролі, якого вживали при театральних виставах старого шкільного театру. Дослідник історії московського театру, автор студії по «історії театральної освіти в Россії» вважає, що принціп виконання в шкільному театрі «було збудовано на рівнодіючій двох катедр: піітики і риторики; учителі першої були коментаторами пьєс 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 сценичне виконання. Оскільки

в ньому іде річ про декламацію і рухи, то автор обмежується лише короткими вказівками: «аще требует страсти гніва, долженствует вимовлять глас острий, жестокий, часто усікаємий, ревность прообразующій... аще і іния суть страсти... не толко розличних страстей но і в разних частях какових страстей каковую не буди отмінность гласа страсти приличную... вся возможно єсть припрящи к више ізявительним страстям».

Виконували пьєси звичайно учні тої школи, де пьєсу виставлялося. Як саму пьєсу з обов'язку професорського укладав професор піітики, або риторики, так лицедійствувати обовязково повинні були ученики відповідних класів піітики та риторики. І ці вистави були не простою забавою, а урочистим святом школи і крім того з обовязку, як практичні вправи, входили в курс навчання. Часто на пьєсах навіть зберіглися помітки про перше виконання пьєси учениками. Так драма Іоанікия Волковича «Размишляніє о муці Христа Спасителя нашого. При тим веселая радость з триумфального єго Воскресеніа», була акт «віршами писаний і во Львові при церкві братской през отрочат отправований» 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 людськой» 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 młodż Collegium Połockiego 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 россійскому роду от благородних россійских синов добре зді воспитуємих» 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 єстества человіческаго... трьома частями през благородних младенцов стихотворнаго учения Академиї Кієвская в день страданія і в день востанія Господня ізявленноє. Року 1706, місяця Апріля дня 7». В 1744 році з нагоди приїзду до Київа цариці Єлисавети трагикомедію Козачинського «Благоутробіє Марка Аврелія через учеников Академія Кієвская всенародно торжествует». В 1752 році учень Київської Академії і вихо-

ванець Лащевського та Конисього, сам професор піітики в Смоленській Колегії, написав драматичний діалог для вистави учнями на масниці. В реєстрах Благовіщенського брацтва у Львові І. Свєнціцький знайшов записі 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 пьєси 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 обовязково 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 однім переваги перед другими, міцно стояла в українських школах до девятнадцятого 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, архитектури, гравюри... одним словом майже всіх систем, відомих тоді, що зараз входять в систему навчання в музичних та художніх академіях. Життя спудея 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, нелогичними пересадами, 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 инших 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 девятнад-

цятого віку, хоч уже і не відповідав стилю нових пьєс, але тримався на сцені як пережиток, як рутина, від якої довго не могли відступити актьори. З таким способом виконання ще воював один з найбільших артистів українців першої половини девятнадцятого віку Щепкін і з великим трудом визволявся сам від тої маніри виконання і боровся проти неї на сцені. Ще в своїх записках Щепкин жалується на актьорів і виконання, «що ніхто не говорив своїм голосом, коли гра містилась в надміру скаліченій декламації, слова вимовляли яко мога 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 актьорові: вона лишалась в такому-ж вимушеному, ненатуральному вигляді, з яким зявлялась на сцену... Завжди пробивалось бажання підвищити мистецтво... Коли актьор 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 актьор забував зразу підійняти руку, тоді він вертався на сцену, руку підіймав і знову виходив.

Цілком зрозуміло, що Щепкин, 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 Щепкина, який мав до виконання вже пьєси Котляревського, Гоголя, Квітки, Шевченка. Але пьєси шкільного репертуару вимагали відповідного виконання, і школа мусіла чимало научати актьорському ділу, мусіла навчити величавим викінченим рухам, мальовничим позам, виразній декламації, музикальній модуляції. Одним словом, уміння актьора виконавця було дуже нелегке; без спеціяльної науки на сцену йти було годі, і під цім взглядом мистецтво актьора стояло не низько, і дилєтантизмові місця не було. Тому, зрозуміло, що тільки школяри, що проходили в школах ту нелегку науку, могли бути актьорами, могли виконувати пьєси 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 пьєс, 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 Камянці Струмиловій, яка для українського театру стала історичною.

Ще довго після закриття Київської Академії удержувався зви-

чай школярських вистав по духовних школах України під час «маєвих рекреацій». Коли в шістьдесятих роках вісімнадцятого віку ректор Київської Академії, пізніше митрополита сумної памяти Самуїл Мислявський, заборонив театральні вистави в Академії, то спудеї з виставами вийшли за стіни своєї alma mater під откриге небо, але звичаю робити вистави не залишили. Навіть коли на руїнах закритої Академії було одкрито нову «Духовну Академію», то по традиції до студентів цієї останньої все-ж перейшов звичай робити вистави під откритим небом. Митрополита Євгеній (Болховітінов), описуючи ці рекреакції в київській Академії, оповідає, що «в три маєві 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 ріжними невинними забавами, а студенти співали канти. Учитель пііітики для цих маївок обовязково мусів сочинити комедії, або трагедії, а инші учителі —діалоги». Ці діалоги виставлялося часто на свіжому повітрі, без спеціяльних декорацій. Звичай виставляти діалоги під час маєвої рекреації в полтавській бурсі зберігав учитель Григорий Коневський ще на початку шістьдесятих 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 збірався із околиці та ближчих сел подивитися, як паничі представляють». Назви діалогу О. Левицький вже не памятає, але пригадує, що дієвими особами були «граматичні часті річи». «Малолітні актьори задовго до дня вистави збіралися що дня у кабинеті 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 пьеси». Це, розуміється, вже блідий пережиток колишнього шкільного театрального 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 неве-

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 враження 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 замісць завіси, фантастичні вбрання біблейських та євангельських особ, перуки, та бороди, з льняного прядива, от чим, може бути, обмежовувалась вся вбога постанова. Як далеко їй до трьох-поверхової сцени західньої містерії, чи до цілих вулиць, обставлених риштованням та помостами, наділеними багатьма причандалами, хоч і трохи грубоватими на вигляд, покритими блакитним полотном з зорями замісць неба; як далеко від цих щелепів пекла, райських садків, сцен мордування та урочистих процесій! Як мало привабної сили для глядача в сухій шкільній драмі! Одна лиш побожна зорливість, що поволі слабшала, могла підтримати її... внішність, ефект, наочність враження, весь почуттевий бік справи, що так сильно вплива на масу, був у дитинячому становищі». Але цей погляд Веселовського, до речи висловлений не зовсім в категоричній формі, міг відповідати, та і то з певними застереженнями, хіба до шкільних постанов в менших провінціяльних школах.

Проф. В. Рєзанов, виходячи із категоричного твердження що український шкільний театр виник під впливом театру в польських єзуїцьких колєгіумах, вважає можливим «про техничний бік нашого шкільного театру... скласти собі певне уявлення, основуючися на тих даних, що їх пощастило знайти в поетиці знаменитого М. К. Сарбєвського, який викладав у віленській єзуїцькій академії». Правдоподібно проф. Рєзанов має слушність, але методологично було-би правильніше, раніше з можливою докладністю зібрати вказівки про техничне урядження шкільної сцени, розсипані иноді по ремарках пьєс, иноді в самих текстах пьєс, иноді в підручниках, иноді в адміністраційних або господарських чи інвентарних записях і т. д., і тоді зібраний матеріял провірити, оскільки він відповідає скриптові поетики Сарбєвського. Бо перше, як сам В. Рєзанов зовсім слушно зауважує, що на пьєси шкільного театру здебільшого «впливали

не тії правила поетики, 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 колєгіумів. Розуміється, докладна праця збірання 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 техничного знаряддя і світових ефектів. Бо на очах у глядачів Христос «биєт корогвою, і бисть тако сокрушишася врата» і потім зразу все пекло представлене на кону освітлюється: «в той час ворота і ланцухи сокрушишася і входит Христос во пекло і освіщаєт ясним своїм промінем». — Самі врата адові і пекло в цій містерії мало бути представлене, як середнєвічний, може, ґотицький 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!

Ґотицьких замків в добу литовську було вибудовано скрізь по Україні чимало, а на сході, в Українських степах ґотицьке 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 ґотицький замок.

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

«Да, мужику, цина мои дорога то матерія
Chłop. Одну маю, ой пане, дорога мацьора,
Garbarz. Що тут седят, усюгди їдят оксамити.
Chłop. Так пане, і я знаю, од нас они сити.
Garbarz. В них на полумисках атлас готовани.
Chłop. Так пане, од нас пани завше виховани.
Garbarz. Єще ти, дурен, ходи ос обачиш органи
Chłop. Што, пане, да еще 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 тілько міхи.
Chłop. Я казав, што гроши сут нетолке міхи.
Garbarz. От, дурни, он напхани міхи давни маєв.
Chłop. Держи, пане сусіде, он там той утікає —
Живіє гето гусли, держи, утікают.
Garbarz. Не руш, коли потягнеш, то усі заграют.
Ей не руш, крикне, зараз познают панове.
Не упинеш, як скриня голосно зарове.
Chłop. 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 костьольний орган та инші предмети обстанови, але навіть не розуміє пояснень, що дає йому кушнір, хоч в своїх наївних репліках не випадково висловлює тверезі соціяльні 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 пятницю і на великдень виконували учні брацької школи уривки із «Хрістос Пасхон», переробленої з трагедії приписуваній Григорію Богослову. Першу частину цієї трагедії виконували у пятницю при плащаниці, до якої Марія Магдалена по пьєсі звертається з словами:

Кгди ся натя 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 радостю, нас обдаровати.
Нехже то вам, о цниє слухачи дарует:
І серца ваші напрезрок зась, приготует.

Відомо, що через рік на великодні свята 1631 року виставлялося трагедію Йоанікія Волковича, на яку може і було зроблено натяк в наведеному місці епілогу. Одже правдоподібно що і пьєсу Волковича «през отрочат» брацької школи виставляли так само у велику пятницю 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 пьєс, 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 пятій сцені тої ж пьєси 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 девятий сцені, де натура людська сидить у темниці, а в третій сцені другого акту бог являється в огняній купині. Також інтермедія з другої половини вісімнадцятого віку, написана почасти, — в ролі козака, по українські, під назвою «Bajki kozackie z kostyrem i żolnirzem», 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 сукняниє червониє і иншіє, бардаки (?), люлька, цибух, пушка з табакою, тютюну шматок, коріня якікольвек 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 жидовскіє і посох в руках. Козак — веліть зробити булаву соломяную 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. Костирі треба великий шабалтас, а кости хоч деревенние великіе і сермягу якуюкольвек». Очевидно, поясняє Франко, заняттям костири була гра в кості, а заняттям дудки гра на дудах.

Покійний дослідник художньої обстанови старого українського життя, Широцький, доводить, що театральна обстанова 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 технику. Так в пьєсі «Алексій человік Божий» на «плацу», т. є. «на сцені з одного боку був виведений рай, певно на містках, над сценою, з другого боку пекло й в ньому змій. 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 роздорожжю: Юнона й Фортуна зманювали його до веселого життя й простелювали килим, широким шляхом «сбігаючий вниз до ада». Але Virtus застерегла Олексія й простелила йому килим, ідучий до неба — «ту змій рот роззявив і дим іспущав»... Усе це було на сцені показано з усіма подробицями... А ось друга пьєса «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 звізд. Здається, що декорації до цеї пьєси переховувалися в трапезній брацького монастиря, бо там описує величезний образ страстей Павло Алєпський... Ще складніша була постановка «Свобода от віков вожделенної натурі людській»... з 1701 року. Там були виведені: рай, золоте жниво, алєгорії й т. и. В четвертій сцені другого акту меркли сонце, місяць і звізди, мерці вставали з гробів; в останній сцені того ж акту і в третім акті на кону показувалось хвилююче море з потопаючим 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 пьєсу 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 розпятого Христа руками й т. д.... Певне, що для зображення Христа, ангелів й других святих, або історичних особ, потрібувалися осібні маски (одна така маска чорта переховується в Камянці Подільському в був. музею церковно-археологичного товариства), або уміння покривати лице гримом. («Младенці аравійстії», або «Муринка» в трагикомедії Горки «Іосиф Патріарха»). Для декорацій же сцени доводилося робити усякі пристрої — «махини 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 пьєсі «Божіє уничижителів гордих уничиженіє» потрібувалося подати декорацію гаю «іде-же через умбри орел льва хрома со львятами ловит»... Декорації готовилися власними силами артистів... Таким чином, в старому українському шкільному театрі можна допустити свого архитектора, сценаріуса, декоратора, кравця, а певне співців і танцюристів».

Таку високо розвинену технику в виставах Київської Академії бачив Широцький. До певного степеня потверженням його слів можуть служити ілюстрації та народні картинки, в яких иноді зарисовували сцени з театральних вистав, як наприклад, народня гравюра, що ілюструє одну із сцен з пьєси «Ужасная ізміна 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 пьєси Симеона Полоцького «История или дійствіє Євангельской притчи о блудном сині, биваємоє в літо от Р. Х. 1685». До цєї пьєси додано кілька десятків гравюр, які часом ілюструють пьєсу і тоді служать вказівками для виконавців, як пьєсу повинно обставити і як повинні виглядати актьори, часом же доповнюють пьєсу і ілюструють сцени, яких в пьєсі бракує. Наприклад, гравюра 34, на якій представлено, як жінки виганяють блудного сина, одна коцюбою, а друга обливає водою, і під рисунком підписано «тогда й прелюбодійци ругахуся єму, овая гнаше кочергою, овая же воду лияше на него, он же ізбежав, уви глаголет». Такої сцени в пьєсі Полоцького немає,але ілюстрація влучно пьєсу доповнює. Можливо, що певна невідповідність ілюстрацій до тексту поясняється тим, що ці ілюстрації, як то вважає Ровинський, взято з голанського оригіналу. Можливо, що їх роблено для аналогичного видання голан-

ського, до тексту якого всі ілюстрації відповідали, а в пьєсі Симеона Полоцького вони не знаходять в тексті точної відповідности. Але їх перерисували всіх, додавши тексти із Полоцького, а де в пьєсі відповідного тексту не було, додавали від себе гравіровальщики. Позаяк рисунки роблено, щоб вони служили вказівками для виконавців, то одежу персонажів на кону, перерисовуючи, здебільшого українізовано, а глядачів перед сценою полишено в голанських 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 одбуваються постепенно всі сцени притчі. Самий кін збудовано на високому помості, по боках кону дві колони, на яких вгорі лежить перекладина, 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. Обстанова на кону в ріжних сценах зміняється. Там, де дія одбувається в середині хати, то з усіх трьох боків поставлено по стіні і лише в залежності від дії хату обставлено: в сцені з любодійницями в кутку стоїть ліжко, в сцені гри в зернь стоіть 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 одбуватися на дворі, то там ліву від глядача декорацію прийнято, натомісць залишено одвертий прохід, і на кону зістається враження ніби відкритої надвірної галєрійки, або лоджії, як наприклад, в тій самій сцені, де любодійниці вигонять блудного сина. Одежи виконавців, особливо молодих панів, звичайні, як ходили на Україні школяри; на актьорах, що виконують старших людей, трохи фантастичні, довгі ряси киреями наверх, мабуть такі, якими уявляли собі тоді біблійські одяги. Також виконавці старих ролів мають причеплені бороди і перуки. Особливо фантастичний вигляд має актьор, що з самого початку виконує «прилогу»: він задрапірований в широку альмавіву, на ногах має черевики, панчохи та тісні штани, на голові клинчату 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 в 1675 року майстер Чижинський.

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

чистости вистави. Коли студенти складали передвижні оркестри, хори або трупи, то вони бродили від хати до хати, від села до села, і їх вистави були загально приступні для всіх. Навіть в самому Київі 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 решпектом до вельможних гостей ярмарку, але були загально приступні 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 спеціяльні вистави в школах і особливо в Київській Академії, коли до присутности на виставі запрошувалося митрополита і місцевих нотаблів, або виставу уряджувалося на честь якого-небудь місцевого достойника, або приїжжого вельможного чужосторонця. Горленко, а за ним Широцький так описують урочистий приїзд гостей до Академії: «В призначений день вельможні київські нотаблі і державці з околиці збіралися до Лаври, де вже з вечора був митрополита. Кожен вибірав 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. Братцво було удекоровано гіллям та цеховими знаками; лави люду товпилися навколо нього. Голосний гімн двох академичних 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 ріжних 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 збіралось найбільше для урочистих святочних відправ; воно складалося із значних горожан під проводом ратманів та лавників. Такі блискучі свята Київська Академія справляла з нагоди вистав або діспутів ще певне протягом майже цілого вісімнадцятого віку, а, можливо, навіть на початку девятнадцятого, поки її не закрито 1817 року.

Переслідування українського культурного життя, а зосібна

українського театру від московського уряду, що так добре відомі в девятнадцятому столітю, 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 «малороссійскія примрачныя рѣченія», Петро I видав указа, яким заборонено було в Київській лаврській друкарні друкувати українські книжки: «вновь книг никаких, кроме церковних прежніх ізданий не печатать. А і ония стария книги с такими же церковними книгами справливать прежде печати с тѣми великороссійскими печатьми, дабы никакой розни и особаго нарѣчія не било». 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 ролю 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, «вимірковуючи 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 наставляти на Україні архиреїв та архимандритів тільки «з природних

великороссіян». В Київській Академії почали переслідувати не тільки українську мову, але навіть вимову. Митрополита Самуїл Мислав-ський зовсім заборонив вистави в стінах Академії і вимагав, щоб в Київській Академії і професори і спудеї вживали тільки росій-ської мови, щоб навчилися вимови московської, щоб науку прова-дили по підручниках Ломоносова. Цей митрополита навіть коштом Академії трьох вихованців послав до Московського університету, щоб там удосконалюватися в російській мові. Цілком зрозуміло, що ці заходи не могли не одбитися шкідливо на розвоєві української шкільної драми.

Тим часом українська драма ще з кінця сімнадцятого віку виявляла нахил до розвою в свіцьку драму. Вже Данило Туптало (Дмитро Ростовський), замісць щоб вставляти інтерлюдії, не звя-зані з пьєсою, вводив до своїх драм побутові сцени свіцького ха-рактеру. Свою пьєсу на «Рождество Христово» він назвав комедією, і поміж сценами біблійної дії вводив в ній живі деталі, як напри-клад, розмова пастухів Бориса, Аврама та Афоні перед тим, як ан-гел їм благовіствує 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 нощь піли,
То-б ми їх слушаючи спати не хотіли».

Ще більше свіцького і комічно-сатиричного елємену в свою трагєдокомедию завів Феофан Прокопович під виглядом дохристиян-ських волхвів Жеривола, Куріяда, Піяра, самі назви яких пока-зують, що автор хотів сатирично виставити алєгорії чревоугодія та піяцтва. Навіть основний сюжет трагєдокомедії Прокоповича «Владимір» було взято не з святого письма і не з житій святих, а зі старої української історії. Кінчалася трагєдокомедія прославлен-ням гетьмана Мазепи, якому всю пьєсу 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 сюжєти історичні, як

трагикомедія «О смерти послідняго царя сербскаго Уроша V» з 1733 року, або класичні, як «Благоутробіе 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 словяно-українською мовою, заходили до меншого обйому, а сцени з народнього життя розростались 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 враження, що в другій половині вісімнадцятого віку певне вже шкільних драм не писалося 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 офіціяльною орацією, а він був видатним оратором, то свої промови укладав по словяно-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 забороною вистав у Київській Академії було закрито і взірцевий українській шкільний театр. Живучішою оказалася українська весела і сатирична комедія: ніякі заборони її убити не могли, і вона дожила до девятнадцятого віку, коли в часі закриття Київської Академії, з українських комичних дій та діалогів нарешті повстав свіцький український театр.

Особливу ролю в збереженню українського театру під час лихоліття другої половини вісімнадцятого віку відограв вертеп, що оказався живучим і живим, не зважаючи ні на які заборони. Ходити на різдво з вертепом, аби «скудних подаяній нищетним образом вимірковувати» було в звичаю у спудеїв Київської Академії, і заборонити їм це було важко. Спудеї чекали різдва, готовилися до нього, і поруч звізди 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 сближается! Востаните убо от ложей своїх і воспріймите всяк по своєму художеству орудія, соділайте вертепи, склейте звізду, составте партеси, — єгда же станете по улицах со звуком бродить, іщуще сивухи, приймут 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 замісць того виставляли діалоги, драми й говорили привітні промови». Але всі ці твори не могли заступити вертепу і, підлягаючи забороні в самому Київі, все ж по-за Київом, в стороні від начальницького ока продовжували ходити з вертепом і зустрівали 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 безперерви до цього часу» (1882 рік). Почасти через спудеїв, а пізніше бурсаків, почасти через цехових майстрів вертеп утримався до другої половини девятнадцятого 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 цеї 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 ріжні голоси. В верхньому ярусі іде дія самого Різдва Христового; там свята діва Марія з Христом-дитятком на руках, Йосип, 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), мадяр (гусарин) з мадяркою (Дзюба), поляк з полькою, жид з жидівкою, чорт, уніяцький піп, дяк, школяр, шинкарка, Клим з козою і головна особа вистави, втілений народній герой, запорожець. Маріонетку, що представляє запорожця, Галаган описує так: «він далеко вищий від всіх инших фігурок вертепу, одягнений в широкі червоні шаровари та синю куртку обшиту позументом. В правій руці він трімає булаву; з підголеної 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, иноді трохи безцеремонні подвиги та жартування з шинкаркою Хвескою та циганкою, сцена з жидами і чортом та уніятом збудовано так, щоб викликати задоволення та ентузіязм 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 Мамая, і подають характеристики запорожця, як

«козак, душа правдивая, сорочки не має;
коли не пьє так воши бьє, 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 варіянти 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 инша 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 певностю вона не зоставалася не змінною, а у спудеїв та бакалярів постійно змінялася вставками та перерібками. Правдоподібно, що і спеціяльні утиски проти вертепу і заборона його за Петра I мали причиною вставки та дотепи з натяками на кривди Україні від московського 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 появився 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 зявилися в першій половині XVII віку; але відомі нам редакції вертепних пьєс значно пізнійші. 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, підрозуміваєтся та стайня в якій уродився Христос. Можливо, що як вертепна вистава починалася різдвом Христа, то в вісімнадцятому століттю 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 лялькoвий театр, він утримався широко розповсюдженим до половини девятнадцятого 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 ними, як на ті часи, дуже добре, карбованців 150 на рік. З України, вертеп розійшовся і по инших землях, дуже привився на Сібіру, куди його занесли Українці-архиреї, 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 Закарпацькій Україні. Вже в двадцятому століттю записано чимало текстів вертепних вистав у східній Галичині. Тут тексти вертепної вистави иноді зовсім затрачають духовну частину, а розроблюють тільки свіцьку, значно її модифікуючи. Иноді 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 инші. 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 межи 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 сурдутом; на плечах має бунду з кізьої шкури, шерстю виверненої, цундрава шапка на голові з «ґітицею». Царь у білій одежі, вокруг коруни дорогі пацьорки, в руках шабля. Король так само виглядає». Крім цих трьох особ у виставі беруть участь ще четверо — Ангел, Ватаг, Вучарь і «Черемуський» (або ґуляш 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 иншу, потім діалог Ангела з Дідом і кінчають хором з повдоровленням 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 свіцького 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 свіцької комедії, перехід, доконаний основателєм нового свіцького українського театру Іваном Котляревським. Нарешті, вертеп, доживши від початку XVII віку до наших часів, зі своєї сторони багато причинився до появлення свіцького 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 народній театр, побіч свіцького 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, проявилося незвичайно пишним розцвітом української мистецької творчости. Коли політична доля українського народу швидко і дуже суворо переминилася, то вже розбуджена творчість на полі мистецтва ще продовжувала буйно кипіти і появляти нові художні сили. В вісімнадцятому століттю 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 присилувало більшу частину цих майстрів служити чужій та далекій Московщині; так що використала ці генії для початку свого мистецького життя ворожа Україні Московщина. Крім безлічи 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 появила 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 par 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. Приїзжі чужоземці в захопленню дивувалися мелодійності українського церковного співу і багацтву 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 доброхітного даяння. Так само мелодійними згуками пісень шкільної молоді вкривалося инші 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 органично розвивався на Україні. В школах, в Академії, у монастирях спеціяльно плекали партесний спів, а невідомі композитори із лаврських ченців у Києві укладали і досі славні лаврські напіви. Що ж дивного, що творчість на ниві музики на Україні не відставала від творчости на ниві пластичного мистецтва, і поруч вище названих архитектів, скульпторів та малярів Україна в другій половині вісімнадцятого віку появила трьох великих композиторів. Ці композитори були Максим Березовський (1745—1777), Дмитро Бортнянський (1751—1825) і Артем Ведель (1770—1806).

Із цих трох композиторів остатній, 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 хтів служити, як багато инших 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 заточенню тридцяти шости 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. Обох їх малими хлопцями силою забрали до Петербургу. Слава українського співу так високо стояла по за межами України, що з Петербургу постійно посилалося на Україну набірати дітей до царської капели. Так хлопцем забрали до Петербургу пізнішого основателя російської академичної школи в малярстві Антона Лосенка, так забрали і обох в будучому великих композиторів Березовського і Бортнянського. Хори в Петербурзі до такої степени 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 славнозвісного тоді професора Мартіні Старшого. Бортнянський удосконалювався в техниці композиції у Венеції у композитора

Ґалуппі. 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 трагичніше. Вже в Італії у Березовського розвинувся талан в повній мірі. Удосконаливши свої знання і технику, — Березовський був незрівняним майстром гри на скрипці, — він зберігав свою українську індивідуальність в музиці і не пересякав італіянщиною. І Італійці навіть його вельми шанували за оригінальний і дужий талан. Березовського було обрано почесним членом музичної академії у Болоньї, а імя його вирізано золотими літерами на мармуровій дошці. В розцвіті своєї слави у Італії Березовський скомпонував музику до лібрето відомого автора Пьєтро 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 обіцяв призначити Березовського директором музичної академії, яку збірався 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 талан мав найбільше популярний із славної трійці українських композиторів Дмитро Бортнянський. Учившися у італійських музик у Петербурзі, закінчивши свою музичну освіту у італійців у Венеції, Бортнянський весь перенявся італійською музикою і значно віддалився від українського характера в своїй творчості. В Італії Бортнянський написав дві чи три опери в італійському духові: першу — «Креонт» було виставлено у Венеції в 1776 році, і другу, — «Квінт Фабій» виставлено у Модені в 1778 році. Крім того де-які історики назива-

ють ще три опери Бортнянського: ранню Алкид, написану ще перед Креонтом, і дві скомпоновані вже після повороту з Італії — Фенеон з 1786 року і Фільсріваль 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 талан 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 музика. Перейнятий італійською школою Бортнянський не почував такої потреби до українського грунту і міг дуже добре устроїтися у Петербурзі і зробити найкращу музичну карьєру. У Петербурзі Бортнянський вже здебільшого творив для церкви. Правда, почуваючи 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 девятнадцятого віку заїзжі чужинці зі зворушенням слухали, «як чубаті студенти в кереях та кольорових сапьянцях виконували твори Палєстріни та Скарлатті». Але мимо надмірного переняття італійщиною все ж великий композиторський талан Бортнянського зробив його самим популярним із церковних композиторів православної церкви. В другій половині своєї діяльности 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, бувши добрими майстрами, адміністративними заборонами для свого мистецтва зробили багато шкоди.

Але як не лиха була адміністраційна роля Прокоповича, всеж він зостається в історії української драматургії як реформатор шкільної драми і автор трагикомедії «Владимір»; Антропов зоста-

ється в історії українського малярства визначним портретистом, автором малювання в Андрієвській церкві і учителем Дмитра Левицького, а Бортнянський остається в історії української церковної музики, як найпопулярніший композитор, як талановитий і яскравий представник італійського напряму 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 хронологично 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 свіцького 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 столітю протікала дуже тоненьким струмочком, музикальна культура української інтелігенції в девятнадцятому столітю понижалася, а через те композиторів, щоб дорівнювали талаком великим українським композиторам вісімнадцятого віку Україна вже не мала, а опери Березовського і Бортнянського на Україні і досі ще не побачили світу рампи.

ГЛАВА ДРУГА.

Свіцький театр

(1819—1881).

(Кріпацький театр на Україні. Постійні театри по українських містах. Репертуар. Виконавці. Обстанова. 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 звичаї московського самодурства і тої своєрідньої культури, що виросла на грунті володіння кріпаками, ці панове завезли на Україну і своєрідний витвір цеї культури, — кріпацький театр. Останніми часами багато студіювали кріпацький театр у Росії і, здебільшого, з нахилом це явище переоцінювати. В кожнім 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 Чернигівщині 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 Трощинський 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 бувши артистом московського театру. На правому березі Дніпра мали свої кріпацькі театри де-хто з польських магнатів. Вже на білоруській етнографично 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 ополячені магнати на Правобережжю головніше французький. Розуміється, виконавц 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 балєт і получені з хореографією співи, для чого українські виконавці, розуміється, добре відповідали. У виконанню опер українські кріпацькі театри, завдяки тій музикальності, що є прирожденою українцям, швидко перевищили московські кріпацькі театри, так що де-які пани спроваджували для своїх сільських театрів кріпаків з України. Так славився театр у підмосковному маєткові графа Шереметьєва, де «хохли давали опери». Поруч зі звичаєм набірати дітей співаків для царського хору на Україні, також на Україні почали набірати і співаків актьорів для виконання опер у Москві та в Петербурзі. Спів і танець міцно увійшли, як складова частина у виконанню на українському театрі і довго ще потім, протягом всього девятнадцятого віку, займали в українському театрі досить значне місце.

Який иноді аромат оточував кріпацький театр, крім всіх инших роскошів 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 такій заробіток; використовуючи кріпацькі обставини, пан Дмитро Ширай був попередником антрепренерів модерніших кафе-шантанів та инших 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 балєт, 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 оції приваблюючі вас істоти, про яких він дбає як батько про дітей, витягнено їм з ничтожества це б то з селянського стану. — Судіть же, яка ріжниця між теперішнею їх долею, і тою, що їх чекала!» Згаданий вище театр у Шклові теж дає колорітну картинку тогочасних обичаїв і моралі. Генерал Зорич, в подарованному йому царицею маєткові заложив школу для дворянських синів, щось на взір пізніших кадетських корпусів. Директор цеї 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. Виявилося, 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 люде з духовної, купецької та міщанської верстви — Волков з братом, Дмитревской та інші вихованці ярославської семинарії.

А як до семинарій 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 пьєс, і то, здається, переважно з пьєс Дмитра Ростовського. Навпаки, кріпацький театр, занесений з Московщини на Україну, як річ чужа, не міг відограти тут рішаючої 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 назрівала потреба переходу до театру свіцького.

По містах України перший постійний театр було збудовано у Харькові в 1789 році. Чотирнадцять років пізніше в 1803 році було вибудовано постійні театри у Київі і Одесі, ще кілька років пізніше театр у Полтаві. В двадцятих роках вже були театри в Чернігові, Бердичові і по инших містах України по обидва боки Дніпра. Київський театр збудований у 1803 році, в початку Крещатика, на тому місці, де пізніше стояла Европейська 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 галєрія; разом могло вміститися в театрі 470 чоловік». Перед збудованням цього театру у Київі 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 Київа членів царської родини, служив замісць 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 $80^1/_2$ карбованців. Це були правдоподібно справжні театральні вистави, бо «концерти та инші штуки» в той час показувалося на Печерському, де була «редута» в мійському 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 саля з естрадою і там містилось щось подібне до клубу, бо директор редути 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 Київа, хоч для її вистав виводили умисно тимчасовий балаган. Перші часи у Київі постійної театральної труни не було, а приїздили актьори на час контрактів. Так само на час ярмарок

приїздили театральні трупи і до Харькова, Полтави, Кременчука, Чернігова, Бердичова і инших міст. Де які бродячі трупи так і їздили з ярмарку до ярмарку. Перший постійний театр заведено у Харькові у 1812 році при енергійній участі Квітки, що на той час покинув уже манастирь і з усім запалом віддався театрові і працював для нього як актьор, драматург, а пізніше і як історик театру у Харькові. 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 пьєси польську, російську та українську. Українські пьєси спочатку брали переважно із репертуару діалогів, інтермедій і шкільної драми. Ми знаємо, що навіть в Московщині у московських актьорів були популярними київські шкільні драми і трагикомедії, особливе Данила Туптала (Дмитра Ростовського). Ще в 1794 році Опанас Лобисевич, петербурський вельможа, українець родом і вихованець Київської Академії прохав Георгія Конисього, тоді архиєпископа білоруського, прислати йому до Петербургу інтермедії до трагикомедії «О воскресеніі мертвих», написані або «Вашим преосвященством, або славним Танським, природним віршописцем во вкусі площадном в вкусі Плавтовом». Саму трагикомедію Лобисевич в Петербурзі мав. Пьєси, написані в Київській Академії, особливо з вісімнадцятого віку словяно-українською мовою, актьори московські переробляли на московську вимову і заводили у свій репертуар побіч псевдо-класичних російських трагедій. Російсько-українські трупи мусіли ці пьєси пристосовувати і до мійського свіцького репертуару на Україні. В 1812 році російській письменник князь Шаховській 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 Гнєдич. Очевидно, що, зовсім не знаючи української мови, князь Шаховской цеї пьєси написати не міг. Але українська мова цеї пьєси вийшла все ж дуже покаліченою. Головний герой пьєси, козак-стихотворец Климовський говорить, що основним правилом його життя є українське прислівя «Собі добро, нікому зло — от козацькоє житьйо».

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-стихотворца» на сцені не мало прилучилось з одного боку патріотичне піднесення, що було на часі в виду наступу Наполєона на Москву. Цей показний патріотизм був на руку для тих українських елєментів, що хотіли демонструвати свою лояльність до Москви і почасти для тих також, що хотіли ховати свої справжні аспірації що до Наполєона. 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 — «Днiпровская 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 трагикомедій, могли терпиміше відноситися і до неправильної мови пьєси Шаховського. Тільки невеликий тоді гурток українських літераторів і учених, що зосереджувався біля Харьківського університету і мав свій періодичний орган — «Українській 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 свіцьку

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 Репніна. Князь Репнін (по батькові Волконскій), бувший віце-король Саксонії, а з 1816 року малоросійскій генерал-губернатор на всю гетьманщину, цеб-то пізнійше Полтавщину і Чернигівщину, дуже дбав про театр у Полтаві і всіма засобами його підтримував. Відомий своєю шляхетною ролею з біографії Шевченка і Щепкина, князь Репнін очевидно високо цінив 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 актьорів цього театру були Налетова і Щепкин. Розуміється, відсутність крім «Козака-стихотворца» свіцьких українських пьєс в репертуарі трупи і спонукала Котляревського написати і в 1819 р. виставити на кону полтавського театру свої обидві пьєси, і від ціх 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 цеї 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 переробляючи написані уже пьєси, видаляли помилки їхніх авторів і надавали творові нове життя... Словом «Простак» 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 Стешенко. Написано було Простака десь в короткому часі після пьєс Котляревського, бо в 1825 році Василь Гоголь вже помер. Десь коло того ж часу, а може трохи пізніше на Чернигівщині появилася пьєса, написана в наслідування Наталки-Полтавки, правдоподібно для одного із кріпацьких театрів на Чернигівщині, може для театру того ж Ширая, це пьєса «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 появити зразу здібні наслідування і цим причинитися до розвою українського театру. Друга заслуга кріпацького театру полягає в тому, що вони появили певне число актьорів-виконавців для українського театру, бо тогочасні трупи навіть по містах не рідко мали актьорів із кріпаків, і самим талановитим між цими актьорами-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 Киіва, 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 актьори, або особи, що завідували театром, самі укладали пьєси. Всі відомі нам перші свіцькі українські пьєси 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 Харьківського театру, а пізніше тримав власну бродячу

трупу. 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 вартости, тому не розходилися по других театрах, і до нас не зберіглося їхніх списків. Звичаю друковати 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. Срезнєвський 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 Київі ставила українські пьєси, як «Українка, або волшебний замок», про яку навіть в афішах зазначалося, що її буде виконано на «малороссійском нарічії», або драма на три дії «Олена або розбійники на Україні», між дієвими особами якої були Гонта, Залізняк і инші гайдамаки. — Авторів ціх пьєс не названо, і можна тільки догадуватися, що друга пьєса була перерібкою із Кернера, а пьєсу «Українка або волшебний замок наполнений духами» український актьор і антрепреньор Рекановський, галичанин родом, сам собі переробив для свого бенефісу з німецької опери «Donauweibchen», або з перерібки цеї опери на польську мову. Ця пьєса, очевидно, довго зоставалася репертуарною в польсько-українських трупах, бо після першої її вистави 2 березолю 1823 року, ця пьєса знову виставлялася 26 жовтня того-ж року, а пізніше, перероблена з двох на три акти, виставлялася в 1827 році в бенефіс 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 актьорами, 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 вистави тільки 70. Все таки і з того числа видно, що репертуар, що до числа, обмеженим 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 бібліографичних 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, комичні опери, пантоміми, інтермедії і балєти. Між цими пьєсами ставилося иноді пьєси класичного репертуару: із творів Шекспира «Гамлет», «Граф Єссек», Шилєра «Карл Мор», Мольєра «Скареда», пьєси Расіна, Скріба. Але ці постанови були здебільшого рідкістю; частіше виставлялося переклади із Коцебу і инші твори сучасної драматургії. Між ними найбільше твори романтичні з таємничістю, загадковістю, надлюдськістю, з чарами, а до того, в обстанові, що мала нагонити страх, у ночі, серед гір, або в лісі з розбійниками, таємними, 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 Чернигові, 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 инших 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 «жахами» 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 актьор і директор театру Виходцев ставив в бенефіс актьорів Міодушевських, як сповіщала афіша: — «історичну драму в трьох діях дванайцяти картинах «Трийцять літ або жизнь ігрока» з пожежою, руйнуванням і бенгальськими огнями; в кінці драми бенефіціанти танцюватимуть український танець «Козачок» з новими фігурами». Цей самий Виходцев, граючи в опереті «Орфей у пеклі» Юпитера, говорив до Геби такі тиради: «Геба, іди собі з неба, нам тебе не треба, шукай собі хлєба у инших антрепренерів, а Виходцев не такий дурень». А в пьєсі Мольєра «Дон-Жуан», граючи Сганареля, 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 актьори, готуючи собі пьєси, очевидно, пристосовувалися до ґусту широкої публічности.

Звичай, щоб актьор сам здобував собі для бенефісу нову пьєсу, тримався весь час в польсько-українських трупах і пізніше перейшов до галицько-української трупи. Тому в перших трьох чвертинах девятнадцятого віку через сцену перейшло дуже багато перекладених та перероблених українських пьєс, але майже всі вони зникли, а з невеликими винятками уціліли виключно пьєси видатнішої сценичної вартости. Як побивалися українські актьори за новими пьєсами видно з листа актьора Т. Домбровського до історика М. Максимовича від 1853 року; в цему листі Домбровський, довідавшись, що Максимович «отчасти» займається літературою і живе «в благословенній нашій країні Малоросії, де перед очима тисяча різних національних сюжетів, з яких можно було-б зложити пьєсу», 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 малороссійскую і типи їх».

На першому місці між пьєсами першої половини девятнадцятого віку, розуміється, стоять три пьєси 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 вплели драматичні твори видатних лаврів до іхньої слави. Але це тому, що пьєси Квітки не можна рівняти до його натхнених повістей і тим більше драма Шевченка не стоїть на рівні його геніяльної поезії. Але утримавшися від невигідного 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 пьєс українського репертуару, а дві другі пьєси 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 обєктивнішим, ніж літературна критика і теоретичний аналіз цих творів. Кожна з них знаменує собою ту чи иншу течію світової сучасної їм драматургії і показує, як та течія відбилася на українському театрові.

Романтична течія, що панувала по театрах на початку девятнадцятого віку в кращих своїх літературних проявах, появила романтичну історичну мелодраму, якою являється пьєса Шевченка, що неперечно визначається всіма ознаками мелодраматичної творчости. Але все ж це на ті часи одинока пьєса, в якій геній Шевченка переміг ходульно-романтичну концепцію та мелодраматичну декламацію і кріз неї вирисував повні характеру історично-побутові козацькі постаті; Шевченко інстинктом генія зробив пьєсу відповідною до вибагливих вимог театру. Коли двадцять років пізніше, після написання Назара Стодолі, цю пьєсу 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 замилуванням обробив Шевченко характер Гната Карого; се неначе з зеліза 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 пьєс твориться до цієї пори по одному і тому самому шаблонові». Завдяки своїй незвичайній сценичності і характерно змальованим типам Назар Стодоля досі зостається репертуарною пьєсою 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 Стороженка «Гаркуша» з 1863 року, хоч її теж, як історично-побутову пьєсу написано в ще різкіших мелодраматичних тонах. Не мала поводження 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 елємент 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 сентиментальнсіть в межах художнього, і вона не переходить в непереносну солодкавість, як це було на українській сцені пізніше, протягом більше як пів століття у слабших письменників; власне, слабкі драматурги, що унаслідували від Котляревського нахил до цеї сентиментальности, але не мали хисту художнього, розвинули сентиментальність до смішного, але на свій час мали на сцені певний успіх. Такою сентиментальністю віддавали пьєси Кирила Тололі, «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 шоотидесятих роках, можна судити по пьєсі «Запропащена» Стафієвського. Цей Стафієвський 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 зрощену простими селянами. О. Русов, оповідаючи про цю пьєсу, каже, що «поява на кону серед свиток і плахт, одягненого в англійську одежу 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 елємент, що як раз цею 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 Запорожця за Дунаєм, Різдвяної ночі і Чорноморців, в яких комична опера вже власне переходить в своєрідний тип «української оперети», що зрештою на завжди зосталася 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 девятнадцятого віку. Перший український водевіль, як уже згадувалося, був разом і першим водевілєм написаним у Московщині, це Козак-стихотворець. Мелодичність українського співу була такою популярною з вісімнадцятого віку в Московщині, що російський письменник, бажаючи прищепити московському театрові мелодичний водевіль, мусів його подати під українським сосом. 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 цеї 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 куплєтів, 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 иноді 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 появилося 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 взглядом літературної критики зосталось 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 инших. 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 куплєтом, 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 стилю, так як їх писалося, як водевіль з пейзанами, для виконання такими актьорами, як Соленик та Щепкин. 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 поводження водевілі Янковського, як «Покійник Опанас», та «Чумак український», і водевілі Ващенка-Захарченка «Іди, жінко, в салдати» та «Один подарував, другий утішив». Збірник пьєс Ващенка-Захарченка було видруковано в 1857 році, але вік тих пьєс в українському репертуарі був не довгий. Заплатив данину загальному в ті часи замилуванню водевілєм і відомий учений геолог, дослідник Волині, український поляк Ґотфрид 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 десятиліттю цей жанр зовсім опустився. Кращі драматурги вісімдесятих років, або вже зовсім не бралися до водевілю, як І. Тобілевич, або, як М. Старицький, замісць 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 сценичні твори. Остатній упадок українського водевілю знаменують водевілі Г. Бораковського, які у вісімдесятих роках друкував у Київі 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 чарівній і вельми поетичній легенді про українську дівчину поетесу Марусю-Чураївну, згідно з легендою авторку пісень «Ой не ходи Грицю», «Котилися вози з гори» та инших, 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 — інсценовка приписуваної їй ніби автобіографичної пісні — «Ой не ходи Грицю». Спочатку її виконувалося в інсценовці 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, відріжняючися від неї передовсім пікантністю музики, сіллю в драматичній концепції і ріжних ситуаціях, часто їдкою сатирою і насмішкою над соціяльними і політичними проявами життя, з цими всіма одзнаками оперета на українській сцені майже не розвинулася. Та гостра сатира, яку ми знаходимо в творах кращого майстра оперети і великого композітора 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 зосталися комедіями із співами і танцями без особливої пікантности в музиці, без підкресленої солі в сюжетах. Може бути, одиноким винятком із того правила є далеко пізніше написана оперета Старицького «Царь-Горох» з гострою сатірою на царя Олександра III і його першого міністра Побєдоносцева, але вона так і не побачила світу рампи. У всіх же оперетах українського репертуару панують і до сього часу комедійно побутова основа заложена Котляревським в Наталці Полтавці, а Квіткою в Сватанню на Гончарівці, та музика етнографичного 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 появити 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 соціяльні проблеми, пьєса Старицького «Не судилось», яка на сцену попала під назвою «Не так склалося, як жадалося» в покаліченому цензурою вигляді. До девятдесятих років девятнадцятого 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

пьєси, які називали операми, хоч музики до тих пьєс написано не було, або і нікому було її написати. Правда укладати і підбірати 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 Ґотфрида 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 отд.» якогось Н. Д. Таганрога, видрукована в Одесі у 1846 році і т. и. Із співочим елєментом 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 девятнадцятого віку до останнього десятиліття безроздільно панували на українському театрі. Згадуючи про український репертуар шостидесятих років, Русов каже, що українські пьєси обовязково повинні були бути зі співом; і коли не «Наталка-Полтавка», то цими пьєсами були такі твори як «Ятрівка» Цисса, «Не до любови», «Як-би не вовк та собака, то був-би Грицькові гарбузяка», вищезгадана «Запропащена» мелодрама зі співами і танцями київського часного пристава Стафієвського. Тоді-ж в шостидесятих роках аранжувати музику до співів у таких пьєсах часто мусів Лисенко, що разом з Русовим брав гарячу участь в українських виставах і це спонукало Лисенка взятися до поважної музичної творчости для театру. Правда з першою музикальною комедією Лисенко виступив в слідуючому десятиліттю, 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 підбірав 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 спеціяльно для цеї вистави. Що до Простака, то очевидно Лисенко справді для цеї вистави спеціяльно підбірав музику, а що до Наталки-Полтавки, то музика до неї на той час була вже відома: —

Драгоманов у спомінах 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 офіціяльна пьєса, котру що року грали «любителі» з губернського beau-monde, на добродійні цілі, котрими звичайно адмініструвала губернаторша; грали її також іноді і самі гімназісти 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 завідуючий музичною частиною полтавського театру. Наталка-Полтавка в двадцятих і тридцятих роках стала репертуарною пьєсою 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 цеї улюбленої репертуарної пьєси. 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 цеї музики Марковича уложив Іоган Ляндвер, бувший капельмейстер у графа Болєслава Потоцького, розписав її для цілої оркестри на чотирнадцять інструментів, і вінже скомпонував увертюру із музичного матеріялу пьєси. Цю роботу Ляндвер зробив, «мистецьки користуючися» вказівками Марковича, і ця музика мала великий успіх. З цею новою музикою виставляли Наталку-Полтавку у 1862 році в Чернигові і, можна думати, що іменно на підставі цеї музики вже пізніше Лисенко написав свою музику до Наталки-Полтавки. Ще пізніше появлялися і инші партитури, так що в дев'ятдесятих роках більшість українських труп користувалося при постановці Наталки-Полтавки партитурою Васильєва. Трудно сказати з якою музикою ставили Наталку-Полтавку у Київі в 1864 році, коли музичною частиною постанови завідував Лисенко, але два роки раніш у Київі 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 девятнадцятого віку такого роду співочий репертуар панував на драматичних сценах по всій Європі.

Перейти школу співу, і то досить основну, було обовязком кожного солідного і викінченого драматичного актьора. На жаль з школою театрального мистецтва на Україні в девятнадцятому 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 спеціяльну вищу духовну школу, яка вже не мала старих традицій, національно стала, як і свіцькі 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 свіцьких навчання театрального мистецтва також було усунено, і взагалі педагогичні тенденції в російській державі йшли шляхом висушування навчання і зближення школи до касарні. Навчання навіть таких галузів мистецтва, як спів або рисунок опустилося по свіцьких школах до найнижчого степеня. Окремих театральных шкіл на Україні не було, і мистецтво актьора стало значно понижуватися. Виучка почала зникати, вагу виконання було перенесено на безпосередню здібність виконавця, на його природнє нутро, яким він міг зробити враження на глядачів. Мистецтво актьора потроху переставало бути майстерством, почала стиратися ріжниця між майстром артистом і ділетантом аматором. Театральному мистецтву загрожувала тяжка катастрофа, від якої театр урятували окремі діячі, майстри актьори, що обернули театр в практичну школу для починаючих товаришів. Ці актьори самі доходили свого мистецтва тяжкою працею на практичній службі театрові і тільки вони своїм прикладом та працею з молодшими актьорами, як старші товариші або режисери творили свого роду практичну школу. Разом з тим значіння для театру окремого талановитого актьора очевидно дуже зросло. Найвидатнішими актьорами українського театру того часу були Михайло Щепкин (1788—1863), Карпо Соленик (1811—1851) і нарешті Марко Кропивницький (1840—1910), що тільки першою частиною своєї діяльности належить до цеї доби, а з 1881 року сам поклав початок новій добі українського театру.

На жаль після перших років своєї діяльности 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 день, 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 пьєси у Полтаві в 1819 році.

До Полтави Щепкин переїхав з трупою Штейна із Харькова в 1818 році. Пізніше в тридцятих роках у Харькові 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 инших 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 награду таланта актьора Щепкина і для основанія єго участи», а чого не доставало додав від себе Рєпнін. Котляревський писав до Рєпніна, що Щепкин «прийняв таковоє Вашого Сіятельства благодареніе зі слізьми признання і вічної вдячности».

Правда матеріяльна 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 зоставався до 1821 року, коли нарешті від князя Рєпніна здобув відпускну для себе, своєї дружини і двох старших дочок. За инших 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 затрімував 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, перевіз трупу до Київа.

Напевне в 1819 році Щепкин творив на сцені у Полтаві головні ролі в пьєсах Котляревського; в томуж 1819 році трупу з Полтави

двічи возили до Харькова, де з доручення Рєпніна трупою опікувався Квітка і де, розуміється, виставлялися пьєси Котляревського. Навіть є відомість, шо у Харькові в перший раз виставлено було «Наталку-Полтавку» старанням Квітки, і ця вистава йшла в бенефіс Щепкина. Це все, розуміється, не могло остатися без впливу на Квітку і повинно було спонукати його до драматичної творчости. 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 Київі і зібрав для того у Полтаві московсько-українську трупу. До складу цеї 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 Київа і новини українського репертуару — як обидві пьєси Котляревського, а можливо і пьєси Василя Гоголя. Держав свою трупу Щепкин у Київі 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 кожнім 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 актьором 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 заснування «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 ґ, ні московське акання, ні особливе московське

ф у нього не вимовлялося, і в типових московських ролях Щепкин замість ф вимовляв по українські щось подібне до хв. І при всьому тому Щепкин був актьором, 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 суфлєр 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 Харькові, Соленик природно був першим інтерпретатором ролей в пьєсах Квітки, як Щепкин у Полтаві в пьєсах Котляревського; хоч правда Квітка і сам де-який час тримав бродячу трупу і працював в ній як актьор 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 богаті розумові здібності». Учився Соленик у Виленському університеті.

Щепкин, якому иноді 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 смерти 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 дійсности 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 відріжнявся від инших актьорів тим, що тип українця у нього виходив не наївним, аж дурним, а навпаки повним внутрішнього змісту, хоч иноді і ховаючим 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 роля Чупруна, вважали, що Соленик в цій ролі вищий від Щепкина. Навіть друг Щепкина Шевченко, згадуючи, «що перший раз бачив «геніяльного» Соленика в ролі Чупруна у Ромні під час ярмарку на Іллі», додає — «він видався мені природнійшим та ізяшнійшим ніж незрівняний Щепкин». Так само тогочасний критик Баримов (Римов?) писав, що в ролі «Чупруна Соленик був лучше 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 простак тільки з вигляду, а добре все розуміє». Соленик в 1841 році одружився у Харькові з артисткою Протасовою, що разом з ним грала українські ролі. Вони разом грали водевіль «Кум-Мірошник» і з таким успіхом, що коли виставлялася инша пьєса, то Соленик з Протасовою мусіли в антрактах виконувати куплєти з того водевілю: «Ой хто йде? Кум до куми».

В українських пьєсах 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 пьєсах; правда в «Горе от ума» вони обидва грали Фамусова, але обидва тої ролі недолюблювали. Щепкин казав, що не почуває в собі для цеї ролі справжнього «барства», Соленик більше любив ролю Репетилова. В «Ревізорі» Гоголя Щепкин виконував ролю Городничого, тоді як Соленик Хлєстакова, а на початку Бобчинського. Отже коли вони обидва виходили за межі так званого актьорського 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 актьорами, то найбільше спільного находили у нього з Мартиновим, але Соленик мав більше елєгантности і шику. Грав Соленик майже завжди на Україні, у Київі, Полтаві, Одесі, неохоче виїздив до Кишинева, Курська або Вороніжа, але найбільше любив Харьків, у Харькові провів більшу частину своєї двадцятилітньої сценичної діяльности, і у Харькові передчасно умер, бувши режисером Харьківського театру. Не завжди маючи змогу добре знати ролю, бо в обстанові провінціяльної сцени пьєси 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 актьорами, як Соленик не

міг грати з відомим московським коміком Живокіні і трагиком Самойловим які досконально трималися тексту пьєс. 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 актьорів виконавців, що йшли в українському театрі шляхом Щепкина і Соленика, вони чули багато оповідань про цих титанів української сцени першої половини девятнадцятого 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 Київі Рекановського, пізніше, в пятидесятих роках був у Київі актьор Александров, що мав славу видатного актьора на молоді і комічні ролі в українських пьєсах, особливо в ролі дяка Єлизара в пьєсі «Вечера на хуторі близь Диканьки». Так приблизно називався водевіль перероблений з повісти Гоголя — Різдвяна ніч, в якім було інсценовано сцену з лантухами у Солохи в хаті. Рівночасно з успіхом виступав у Харькові артист В. Дмитренко, автор популярного водевіля «Кум-Мірошник». Пізніше у Харькові також як український актьор визначався Стрільський. В сорокових та пятидесятих роках був досить відомим українським актьором Т. Домбровський. На лівобережній Україні славу видатного артиста на українські ролі мав Іван Дрейсих (1797—1888), який також написав водевіль «Два брата з Санжарівки, третій з Хорола». Музику до цего водевілю скомпонував сам Дрейсих, а оркестрував Шрікер. Артистична діяльність Дрейсиха пройшла головним чином у Харькові, Полтаві, Катеринославі, Кременчуці та Ромні. Про Дрейсиха Мізко в 1860 році пише, як про видатного українського актьора у Харькові. Підкреслюючи широту творчости Соленика, Мізко зауважує: «Із сучасних актьорів до цего ідеалу українського актьора ближче всіх актьор харьківського театру п. Дрейсих». Амплуа Дрейсих мав те саме, що Щепкин: він грав у пьєсах Гоголя ролі «Городничого» і «Подкольосина», а в українському репертуарі виконував Виборного в Наталці-Полтавці, Чупруна в Москалю-Чарівнику, Шельменка в обох пьєсах Квітки і так далі. У Катеринославі в 1847 році Дрейсих мав такий успіх, що місцевий критик «Любитель театра», як він підписував свої рецензії, в місцевих «Ґубернских Ведомостях», не вагається порівнювати його із Щепкиним: — «Порівнання наше його з першорядним артистом, як М. С. Щепкин, чого ми собі ніколи не позволяли раніше,

може довести п. Дрейсиху міру високого поняття нашого про його талан, бо з усіх, що ми бачили на цему амплуа артистів, ми не зауважили ні у одного, тої нелегкої риси получувати елемент комічного з драматичним в такій мірі, як це удається вповні М. С. Щепкину і почасти п. Дрейсиху». Про виконання Дрейсихом ролі Шельменка в обох пьєсах Квітки, той самий рецензент під свіжим вражінням писав: — «Ось нова нагода віддати належну справедливість на прочуд оригінальному талантові п. Дрейсиха, який з рівним удосконаленням виконав в обох пьєсах ролю Шельменка, не легку, тому, що вона складається з олицетворення одної з найтяжчих рис характеристики лукавого «хохла», який, то ховає свої справжні заміри під зовнішнім виглядом простоти та чистосердної щирости перед вищими і розумнійшими від себе, то пускаючи, як кажуть, «пиль в глаза», перед простаком. Обидві ці сторони ролі Шельменка передано п. Дрейсихом рівномірно удатно. Але коли в першій пьєсі «бойкий на мову» Шельменко-писарь дивував нас своєю дотепною «хохлацкою» балаканиною, то не менше того в другій пьєсі моторний Шельменко-деньщик що хвилини приводив нас у захват на прочуд оригінальною і ріжноманітною мімікою свого обличча». В одній із слідуючих рецензій, цей рецензент, «висловлюючи, — як каже В. Данилов, — загальний настрій», писав: — «Подяка, щира подяка п. Дрейсихові 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 керовника театральною справою. Ще в семидесятих роках було кращою рекомендацією для актьора, коли він міг похвалитися, що змолоду пройшов практичну школу в трупі Зелінського. В сорокових роках у Київі держав власну трупу Рекановський, що мав велике поводження 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 Київі в цей час було кілька театрів. Перший київський театр, збудований в 1803 році, згорів в 1830 році, але натомісць були вже нові театри на Подоли, на Печерському і у Липках. Здається рівночасно з Рекановським у Київі була трупа московська Каратєєва, який не мав доброї слави у актьорів. В Одесї 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, Дрейсих, Жбанов, Лавров і «дєвіци» 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 актьором і окрасою трупи тут був Дрейсих, 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 інтересная мисль», 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 виявилося, 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 очи 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 смерти Соленика в 1851 році і після відїзду Щепкина із Київа до Москви, хоч він часто приїздив на Україну і ще в 1843 році мав у Київі незвичайний успіх в ролі Виборного в Наталці-Полтавці, але все-ж був на Україні тільки гастролером, після цих двох великих актьорів не зоставалося на Україні виконавців, які-б виходили за межі більшої або меншої здібности. Тяжко

тепер уяснити їх творчі сили, бо така вже слава театральних актьорів скоро-минуча, як і сама їх творчість, що істнує 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 смерти Соленика. Навіть імена далеко не всіх иноді і здібних українських артистів з тих часів дійшли до нас. Кропивницький, що вже не бачив ні Щепкина, ні Соленика, бачив слабших виконавців із яких згадує актьора 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-Колюпанова у Харькові Кропивницький застав українських артисток Стрільську, Мартинову, Тимаєву, Жукову, і актьорів Лядова, Хащина і инших. Мали ще й раніше успіх такі українські актьори, як Михайловський, Лашко, Кравченко, Дружинін, Петренко, але що це були за актьори, якого характеру були їхні здібності, зараз сказати вже не легко.

Справжньою подією на українській сцені було, коли через двадцять років після смерти Соленика і сім років після смерти Щепкина, знову появився на українській сцені актьор, що дорівнював їм силою і характером свого талану, актьор, що виконував ті самі ролі, але вже з нахилом до иншого 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 актьор був Марко Кропивницький. Власне діяльність Кропивницького належить до слідуючого періоду українського театру, до періоду, якому він сам поклав початок, періоду того українського театру, якого батьком він по справедливости вважається; але початок тому театрові Кропивницький поклав через десять років після того, як він в перший раз виступив на сцені, як фаховий актьор. Перші десять років своєї артистичної діяльности Кропивницький мусів грати в московсько-українських трупах, хоч від московської сцени завжди ухилявся і вважав себе завжди актьором 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 Харькові в ролі «Виборного» в Наталці-Полтавці, і від тоді слава Кропивницького як актьора закріпилася вповні, а ролі Стецька і Виборного на довго зоставалися найкращими в його репертуарі. Третьою улюбленою ролею Кропивницького протягом сорокалітньої артистичної діяльности, була роля «Івана Карася» в опері «Запорожець за Дунаєм». Перші десять років із своєї сорокалітньої артистичної діяльности 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, Харькові, Херсоні, Єлисаветі, Катеринославі і инших 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 Харькові ставив і свою нову тоді пьєсу «Дай серцеві волю — заведе у неволю» і пьєси Володимира Александрова «За Немань іду» та «Не ходи Грицю на вечорниці» і инших авторів і взагалі дбаючи про поширення репертуару, Кропивницький вже разом з тим дбав і про инший стиль постанови, про більшу реальну правду постанови. Щепкин і Соленик, вони, як батьки реалізму на українській сцені, бачили реалізм головним чином у виконанню і до реалістичного виконання стреміли. Коли Щепкин з жахом старався визволитися від піднесеної псевдокласичної мелодекламації і умовних неприродних рухів на сцені, коли Соленик імпровізував ролі, не переносячи штучних пауз, і жадав, щоб його партнер по сцені перебивав репліками, як це буває в життю, то це розуміється були дивні для того часу новини, це були свіжи реалістичні течії в театрі. Але ціла обстанова театральних вистав ще мала дуже умовний вигляд.

Власне декоративна справа на Українській сцені з початку девятнадцятого віку стояла дуже не зле, розуміється в кращих театрах. Як раз великі удосконалення в декораційній справі було зроблено в західній Європі ще в вісімнадцятому століттю, і в кращих театрах на Україні їх було перейнято. Романтичний репертуар перших десятиліть українського свіцького театру вимагав багато декораційних і бутафорських ефектів, часто переносив на них всю вагу пьєси, і декорації старалися відповідати фантастичности замислу пьєси, бути фантастичними і чаруючими, але це, розуміється, не сприяло їх реалізмові. Коли пізніше опанував сценою водевіль, який виводив пейзанів замісць справжніх селян, то і декорації

мусіли віддавати оселі і краєвиди відповідні до аркадійських пастушків, 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 постанову. майже всі пьєси того репертуару відпали, і з новою постановою утрималися в репертуарі тільки такі високої вартости пьєси, як Наталка-Полтавка і ще не багато других, які не тратять своєї принади, в якому-б стилю їх не інтерпретовано. В цілому-ж репертуар, чи комічних і фантастичних опер, чи водевілів, чи нарешті оперет, що в кінці витіснили водевіль, як репертуар дуже умовних і елеганськи вистилізуваних пьєс, вимагав відповідної умовної і вистилізуваної обстанови, і ця обстанова перш за все мусіла відповідати стилю пьєс. Це розуміється не шкодило справжнім талановитим актьорам, 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 иноді 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 виконання робили потрясаюче враження і творили ілюзію дійсности, так і великі артисти першої половини девятнадцятого віку і в умовній обстанові, і в водевільнім стилю своїм виконанням могли доходити великих реалістичних осягнень. В кожнім стилю 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 новими пьєсами иншого складу, то він вимагав і иншої, більше реалістичної обстанови, але це тому що змінився самий стиль пьєс і разом з ним мусів змінитися і самий стиль постанови. Змагаючися за новий народній репертуар і відповідний до того стиль обстанови і виконання, Кропивницький мусів боротися проти надто солодкого на його смак водевільного стилю виконання та обстанови і переслідував 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 куценькій до колін дамчастій спідничці, що спіднизу була підшита десятьма біленькими спідничками, немов в кріноліні, у куценькому 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, академична молодь винесла її з театра 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 академична молодь того часу була не дуже вибагливою, але таких прикладів зворушення реальністю виконання в умовній водевільній обставині тих часів можна привести із ріжних 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 Ніжегородських Губернських Відомостях незабаром після тої вистави. А в дневнику своєму Шевченко писав просто з захватом про виконання Піуновою 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, єсли 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 пьєсі Гольдоні і Тетяни у пьєсі 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 п'єсі до добра вже не доводив. І коли двадцять пять років пізніше у Київі також здібна водевільна артистка Літар попробувала виступити в ролі «Галі» в п'єсі 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, куценький корсажик, перекрещений на грудях шовковими шнурами, 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 публиці сталось щось неможливе... раптом вибух, страшенний свист і погуки: «Геть з кону!» З Літар робиться істерика, вона падає зомліла і завіса спускається. Серед оплесків і свисту одні кличуть Кропивницького, инші бажаючи підтримать артистку, кличуть паню Літар, треті на слова Літар свистять, одно слово, якийсь Вавилон. Нерешті, свистки ущухли... завіса піднялась і Кропивницький з одного боку, а Казанцев з другого боку, підтримуючи зомлілу паню Літар, вивели її перед очі публіки». Так ріжно реагувала молодь київська і молодь львівська на аналогичне явище. Тим більше аналогичне, що Бачинська у Львові також, як польська артистка, збивалася з української мови. Але ріжниця, як на те саме явище молодь двох міст України ріжно реагувала, полягає в тому, що між першим виступом Бачинської у Львові і виступом Літар у Київі 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 пять років. Те що подобалось Шевченкові, від чого ентузіязм обхоплював 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 Київі. «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 розжеврів до полумья український театр. Стара рана, роз'ятрена сльозою образи». Такі ріжні були наслідки виступів Піунової в кінці пятидесятих

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 нижегородська Піунова мусіла так само збиватися, як і пані Літар, одіння української жинки Піунова у Нижньому Новгороді не могла здобути кращого, ніж Літар у Київі. Очевидно, велика ріжниця у наслідках між виступом Піунової і Літар полягає виключно у тому, що за двадцять пять 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 відношенню 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 Київі, так і по школах инших центрів України, не стало і тих глядачів, що урочисто збіралися на виставу, як на поважний акт, і з'їздилися привітані церковним дзвоном иноді 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 стєв свіцьким, 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, замісць учених спудеїв і бакалярів, часто неучені актьори, иноді із кріпаків і слуг, иноді, як в трупі Ширая де артисток примушували продавати свої ласки тим, хто за це платив, — все це до купи різко звело становище актьора до чоловіка, що займається мало гідним ремеслом. Залежність матеріяльна актьорів від прихильности глядачів ще зміцняла таке невигідне становище актьорів серед суспільства і таке відношення до актьорів у глядачів на довго закріпилося. Пересічно на актьорів дивилися, як на комедіянтів,

призначення яких є тішити і забавляти глядачів. Таке відношення до актьорів перенеслося і на самий театр. Відомо, наприклад, що у київському театрі в перших десятиліттях девятнадцятого віку глядачі сиділи в шапках, голосно гомоніли, тримали себе безцеремонно, а иноді підіймали скандали і дозволяли собі усякі непристойності. Це справляло таке враження, що иноді пристойні люде уникали одвідування 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 Київі, і з поверхні добрий та великий, але, за браком актьорів, 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 Київі хотів бачити московський театр, мусів неприхильно поставитися, до чужоплеменности; але те, що і цього багатого князя вразила «роскіш та мотовство» — це є характерним. Що контрактовичі привносили несмашну рознуздапість, яку давали відчувати і у театрі, про це свідчать офіціяльні донесення як з Київа, 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 їм 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 актьорам 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, галєрія 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

провінціяльних актьорів до вісімдесятих років переповнено скаргами на голодне життя. Тільки Київ та Харьків мали славу театральних міст, де театральні трупи рідше голодали. Але трудні часи бували і там. По инших 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 кватирі, 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 актьор Страхов... Актьор Михайлов тричі з п'яних очей вішався... Втік актьор 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 непритомности напивався, вимагав уперед грошей і бив вікна в касі, ламав мебель»...

Так спокійно, озираючися на давно пережите, оповідає свої пригоди Кропивницький. Але життя актьора на Україні, та ще на провінції, протягом девятнадцятого віку було постійно тяжким іспитом. Залежність актьора від ласки глядачів стояла перед діячами театру як питання шматка хліба і тільки найсильніші і найвидатніші актьори вибивалися із приниженого становища і здобували в громаді ширшу повагу і признання. Рятуючися від голоду і хапаючися за заробітком, мусіли часто трупи їздити по ярмарках і там терпіти поневіряння багатих провінціялів, 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 актьорів у трупах було ніби трохи краще. Всі автори спогадів однодушно свідчать, що «грали також українські пьєси і російські трупи, коли треба було піднять 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 розвоєві.

Але мимо того, що сценична праця була тяжкою і не давала ніякого забезпечення актьорам, 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 виявилося 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 розвинутися 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 народніми 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 поводження. 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 пьєс: 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 Довгалевського «коміческое дійствіе 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 иншим, інсценовано з народнього анекдоту, але по рецепту старих інтермедій, в кожнім 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 творчости. Але тільки жевріла, доживала віку, а не мала спосібности зробити перехід до свіцького українського театру. Правда, Рудольф Мох робив спроби компонувати українські свіцькі пьєси, але це були швидше розширені на кілька дій інтермедійні діалоги, ніж справжні комедії, і розрішити завдання утворення свіцького українського театру у Галичині було не в силах його обмеженого драматичного талану, особливо в обставині надто стисненого провінціяльного життя і світогляду Галичини тих часів. Спроби утворення свіцького 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 ініціяторами тих спроб і головними виконавцями були знову таки колишні вихованці духовного семінару, що із школи винесли любов до театру.

Перші спроби заснувати в Галичині свіцький український те-

атр було зроблено у Коломиї. Ініціятива 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 Верещинського і коломийського бургомістра Дрималика зложили з аматорів драматичне товариство; для першої вистави Озаркевич переробив Наталку-Полтавку Котляревського під заголовком «Комедіо-опера: Дівка на відданню або на милування нема силування». 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 набувбисся на руском дивалі. Чудо не іграа. — То инше діло чудо рідне слово, видіти народное дійствіе. Дівчина на відданію или на милованьє нема силованья нині відограли на коломийськом театрі, єсть то перероблено із опери Украйнськой тобі свідомой»... В цій перерібці, — Озаркевич її видрукував тоді-ж у Чернівцях, — головну героїню пьєси Наталку переіменовано в «Аничку», тексти Котляревьского «перелицьовано» на покуцький діалєкт, так само як і де-які пісні замінено місцевими покуцькими піснями; а пісня Наталки: «Видно шляхи полтавськиї і славну Полтаву, пошануйте-ж сиротину і не вводьте в славу» в перерібці Озаркевича виглядає: — «Видно шляхи коломийські, славну околицю, Пошінуйте сироточку бідную дівицю», і все в такому дусі. Крім «Дівки на відданню» в Коломиї в 1848—1850 роках ще виставлювано «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 комичних ролях Ляйтнер, що провадив дирекцію всієї трупи. Він, по словам рецензентів, артистично виконував ролю «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 лєгенда про приїзд Квітки, а в другому варіян — 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 ініціятиву уряджження 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 ученых». Вистава також мала добрий успіх, її було повторено у падолисті, потім виставляли, здається, пьєсу Моха «Справа в селі Клекотинні», в слідуючому 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 комичних сільських ролях. Вистави уряджувано у Львові в Духовному Семинарі, і побіч того, що виставляли пьєси нового свіцького 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 традіція відчувалася в тих живих образах, які додавали иноді в кінці вистав і в яких зовсім на взір шкільних трагикомедій виводилося алєгоричні постаті, 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 властиво віршовані діалоги. На тій виставі був тиск народу і, з огляду на її офіціяльний 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 інтермедійних вистав в Духовному Семинарі, було без дозволу ректора виставлено якийсь діалог, після чого ректор висловлював своє обурення вихованцям за «зганблений язик русскій і корчемное представленіе 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 пьєс-перерібок у Перемишлі був Іван Айталавич-Витошинський, композитором, що підбірав і укладав музику до більшої частини пьєс був Михайло Вербицький, що в той час служив у Перемишлі в консисторській канцелярії. У Перемишлі виставляли, крім перерібок з обох пьєс Котляревського, пьєсу «Муж заманений», яку Іван Наумович переробив із комедії Мольєра «Georges Dandin», пододававши між актами ліричні вставки. Цю пьєсу в 1850 році виставляли у Київі, 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 Корженьовського «Верховинці» і пьєсу «Процика або Поплета часом придасться» в трьох діях з музикою Вербицького. М. Возняк гадає, що ця пьєса 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 памятника знесення кріпацтва «Дійствіе 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 заснування 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 збудування Народнього Дому. Трещаківський доводив, що «Тоє зрілище ще тую ползу будет мало, що кромі доходу грошового причинится найбільше до обудженія народности, котра во Львові і в окрузі Львівськім і других містах доси так дуже притлумлена була; бо скажіть, якії-же голоси тут во Львові ся відзивают? — Зрілище будит так же і художества, естетику і нравність, розжене на Русинах тую пятьвіковую тугу, котра му не позволяла доси слобідно навет і гадати. — Драматургіа обудит писателей, істориків, музику народну

і пр. з чого виходит, же зрілище до найперших потреб числити принадлежит». Разом з тим Трещаківський підтримував пропозицію Ляйтнера з Коломиї зорганізувати 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 східньої 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 заснування в Галичині постійного українського театру було підійнято тільки з початком шостидесятих років. Тоді у Галичині ініціятива 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 техничними виконавцями для заснування театру на перших кроках Руська Бесіда мусіла звернутися на Україну російську і зробила контракт з антрепренером польсько-української трупи Омельяном Бачинським, що перед тим грав у Житомирі, а раніше в 1860—1861 р. р. у Камянці на Поділлю. Після повстання 1863 року на Україні російській польські вистави фактично було заборонено зовсім, і ця заборона на правому березі Дніпра тривала більше сорока років; польські актьори мусіли на цей час переходити до московських та українських труп, і для Бачинського, що сам був також актьором 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». Трупи 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 дилєтантів-академиків, так само як жіночий персонал з аматорок зобовязувалася 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 заснування українського театру в Галичині. Ця подія мала велике значіння для цілого культурно-національного життя Галичини, і приготовлювалися 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 Голємбйовскі, а хто її переклав знову по українські — не відомо; правдоподібно, що український текст виготував Павлин Свєнціцкий, що взагалі дуже багато потрудився в тих часах над українським репертуаром. Пізніше Свєнціцкий 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 заснування театру, в брацькій церкві. На вечірню виставу прибули намісник, всі вищі краєві урядовці, і українська інтелігенція до країв виповнила салю. Для вистави Омелян Огоновський написав спеціяльний пролог, яким виставу і було почато. Цей пролог деклямував академик Лонгин Бучацький. Потім при виставленім удекорованім портреті цісаря роботи Корнила Устияновича, також намальованим спеціяльно для цеї 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 молодої, 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 поглубила душу тих дівчат з під сільської стріхи, що навіть в хвилях найбільшої радости мають на чолі тінь меланхолії і душевної тоски. Кожна сцена із завистю може дивитися на українську сцену, яка може величатися такою артисткою». Із новопокликаних актьорів зразу визначилися на першій же виставі Юрчакевич і Ніжанківський. Для цеї 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 коллєктивна праця біля театру драматургів, музиків, актьорів, малярів, декораторів у Галичині зразу закипіла.

Як уже згадувалося, Бачинський привіз із собою з України репертуар коло̀ семидесяти українських пьєс, але цей репертуар не був задовольняючим на галицькій сцені. Перше те, що між цим репертуаром було порівнюючи не багато пьєс, як Котляревського, Квітки, Шевченка, Стороженка, що представляли не переходячий хвилинний інтерес; здебільшого це були пусті водевілі або мелодрами, що представляли мало цікавости, 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, заснування власного театру зразу спонукало письменників до поширення драматичного репертуару. Особливо багато в перші роки потрудився над збагаченням українського репертуару, відомий патріот Павлин Свєнціцкий (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. Свєнціцкий не порвав з польською народністю, як його університецькі товарищі, Антонович, Рильський, Познанський, Михальчук, Баковецький і інші, що облишили, бувши студентами київського університету, польську гміну і заложили українську громаду та пізніше злилися з громадою лівобережних українців. Павлин Свєнціцкий остався в лоні польської гміни чи, як вона звалася, «Загалу», але стояв у нім 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 Свєнціцкий 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 Київі ще почав Свєнціцкий складати свої байки і в Київі в 1862 році переробив для сцени поему Шевченка «Катерина». У Київі-ж Свєнціцкий брав живу участь в аматорських виставах, як польських, так правдоподібно і українських. Часто польські пьєси виставлялося з українськими разом; а що до українських вистав Свєнціцкий стояв близько, видно з того, що взявся за укладання української пьєси. В квітні 1863 року, як почалося польське повстання, Свєнціцкий в ньому взяв діяльну участь, став на чолі одного з легіонів інсургентів «в імя свободи сфедеризованих трьох земель» — Польщі, Литви і України. Але після неуспіху повстання Свєнціцкий 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 визначившися ще в Київі, як талановитий актьор-виконавець, він мусів так само не зостатися байдужим до українського театру у Львові. Після заснування українського театру в Галичині, Свєнціцкий взяв в ньому участь, як актьор виконавець, і з запалом заходився працювати над збагаченням репертуару і протягом двох років виготував коло двадцяти пьєс, здебільшого перерібок, або перекладів з инших 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 Корженьовського — «Цигани», «Вікно на першому поверсі», «Qui pro quo» і Фредри — «Ночліг в Апенінах», із Мольєра переклав — «Видумана невірність» і переробив Жоржа Дандена під назвою «Гаврило Бамбуля», переробив комедію з французької мови «Хліб за хліб» і московський водевіль Кулікова «Котра з них». Також переробив Свєнціцкий 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 Свєнціцкий переклав трагедії Шекспіра «Гамлет» і «Макбет». Основними ціхами пьєс Свєнціцкого 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 пьєсі 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 ріжниця, так що на Кропивницького в семидесятих роках вистави галицько-українського театру робили враження вистав в польській мові, а на галичан мова Кропивницького, як відомо бездоганно чиста народня і колоритна мова, справляла враження 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 Свєнціцкий. На жаль ця діяльність Свєнціцкого 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, Свєнціцкий перестав працювати для театру.

Потреба поширити репертуар українського театру спонукала тоді в шостидесятих—семидесятих роках пробувати своїх сил в драматургії і инших українських патріотів, що виявляли свій хист на ниві літературної і громадської праці. В захопленню патріотично-романтичним настроєм кілька письменників взялося за компонування патріотичних драм на теми з української історії. Між ними найбільш поводження 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 Омельян 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 пьєси 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 філозофичними розумуваннями, не вспів загріти 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 зо 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 поводження 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 пять дій «Керманич або Стрілений хрест». В цій мелодрамі, каже О. Барвінський «живописує поет з мистецьким хистом життє Гуцулів з-над Черемоша, а виведені на видно дієві особи нагадують відомі з єго повістий постати, але вони поставлені тут ще з більшим оживленнєм. Тим-то сему творови належить ся одно з кращих місць у драматичнім українськім письменьстві». Оприч 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 Готшаля «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 народнього 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 Коломиї свою мелодраму «Катерина», але ця пьєса також не мала успіху. Одною з головних сценичних вад більшости творів тогочасних галицьких драматургів була тяжка, надто провінціяльна мова їхніх пьєс. Між тогочасними пьєсами доброю мовою визначалися тільки пьєси Павлина Свєнціцкого. Тому під взглядом вироблення театральної мови, особлива шкода для галицького

українського театру, що діяльність Свєнціцкого, 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 краєвий 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 краєвого 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 принціпіяльним 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 ініціяторів і горячіших заступників інтересів українського театру.

Театральний виділ товариства «Руська Бесіда» справді дуже пильно ставився до прийнятого обовязку 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 внесеннє Лаврівського рішає одноголосно розписати конкурс на твори драматичні... Не ставлячи ніяких обмежень творчости авторів, застеріг виділ отсі услівя: 1) твори мали бути орігінально написані; 2) сюжет мав бути взятий із життя українського народу, 3) мова мала бути чиста народня. Реченець надсилання творів минав з днем послідного 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, Свєнціцкого і багатьох инших. Критика особливо виділяла пьєсу Гушалевича «Підгоряне» з музикою Вербицького, і театральний виділ вже в кінці 1865 року під проводом Лаврівського, згідно

з внесенням журі, вирішив «признати першу нагороду в сумі 100 гульденів авторові мелодрами «Підгоряне» з тим, що половина цеї премії припадає авторові І. Гушалевичові, а половина композиторові М. Вербицькому». Десять років пізніше Кропивницький також вважав, що «Підгоряне» найвидатніша пьєса 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 «обєдинителі», і в значній мірі мали в своєму замірові успіх, що на театрові взагалі відбилося 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 робить. Найвидатніша пьєса 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 сценічности, а також не мали свого Старицького, який-би їхні пьєси пристосував до сцени, і тому театральний репертуар збогачувався тим, що актьори писали, або власне переробляли з польської мови пьєси для своїх бенефісів. Появлення таких історичних пьєс, як «Гальшка Острозька» Огоновського, «Павло Полуботок» Осипа Барвінського та «Ярополк» Корнила Устияновича вже були видатними явищами на тлі галицько-української драматургії, а постанова «Ярополка» на сцені в 1880 році в Коломиї була цілою подією для українського театру. І пізніше на полі драматургії український галицький театр не осягнув великих здобутків, і кращі українські пьєси, написані для театру в Галичині, це пьєси 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, актьор досвідчений, але рутинований, провінціяльний, не великої артистичної культури, і його дружина, артистка, що правда, дуже

талановита. Коли вона ще раніше, не бувши ще у подружжі з Бачинським, виступала у Київі, як Емілія Лютомська, то мала дуже великий успіх. Студентська молодь була в захваті від неї. Історик Роллє оповідає, що коли він одного разу не дуже прихильно висловився про талан Лютомської (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 Свєнціцкий; 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 Свєнціцкий більше надавався до ролів молодих і героїчних, але директор Бачинський, оставляючи ці ролі для себе, спонукав Свєнціцкого виступати в ролях характеристично-комичних. Так Свєнціцкому довелося виконувати ролі «Возного» в Наталці-Полтавці, «Чупруна» в Москалю-Чарівнику, п'яниці «Дратвенка» в Майстрі і челядникy, «Пятаковського» в Щирій любові. Але і в цих ролях Свєнціцкий так визначався, що викликав заздрість і незадоволення у директора Бачинського, що прискорило відхід Свєнціцкого від українського театру, викликаний головне, здається, тим що театром на який час опанували москвофільські «обєдинительні» тенденції. В кожнім разі перша трупа продержалася в своєму складі недовго, і вже в 1868 році Бачинський, що і раніше кілька разів кидав театр Руської Бесіди, облишив його зовсім і заснував власну трупу з якою подався на другий бік Збруча до Камянця на Поділлю. Але вже на весну того-ж року з трупи Бачинського виділився Антін Моленцкий 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 полонофільскому. 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 слідуючому 1872 році трупи знову розділилися, але справи матеріяльні в трупі Моленцкого пішли так зле, що в кінці 1873 року його трупа розпалася; тоді з початком 1874 року товариство «Руська Бесіда» викупила із застави майно трупи Моленцкого і доручила управу театру пані Теофилі 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 Теофиля 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 вів свої ролі цілком по польському». Взагалі Кропивницький не міг помиритися з веденням справи в галицьких обставинах 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 взаїмне нерозуміння, і актьори спішили вернутися на Україну. Так було після Кропивницького з Касиненком, пізніше, уже в двадцятому столітю з Садовським і Заньковецькою, ще пізніше з Вільшанським. Один Лазарь Шевченко, пізніше актьор державного українського театру, зробив собі артистичне імя 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 зоставалися в тамошньому театрі, але це були здебільшого посередні сили, які на українській сцені дуже не визначалися. Такі актьори як Фіцнерівна, пізніше Захарчук, Костів, Стадник, замітними між українськими виконавцями не були. Більше поводження мав, вже пізніше, як артист державного театру, Северин Паньківський, мала визначний успіх в театрі Садовського Стадникова і особливо Лесь Курбас, але то вже в самих остатніх часах. В початку девятьсотих років ціла галицька трупа їздила на гостинні виступи по російській Волині та Поділлю, але далі Житомира і Камянця 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 инших обставинах, мав виплеканими инші смаки і був одушевлений новими реформаційними течіями в театрі. Зрозуміло, що до настроїв Кропивницького трупа під орудою Теофилі Романович далеко не відповідала, але в галицьких обставинах діяльність цеї 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 Теофилі Романович иноді знаходила собі досить гостру оцінку, наприклад, в спогадах А. Чайківського, але це було, здається, наслідком часових вражінь, 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. Чайківський власне і виступав, одже був в цілій справі стороною. Про спосіб ведення театральної справи панею Романович, Б. Лепкий каже: «Покійна Теофиля, 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 появився такий визначний актьор, як Іван Гриневецький. Крім Гриневецького в трупі були талановитий актьор Лясковський, двоє Біберовичів, Людкевич, Стефурак, що був, здається, видатнійшим в Галичині актьором на комічні ролі, потім здібний актьор спочатку на молоді, а пізніше на характерні ролі Андрій Стечинський (1849—1896), по сцені Мужик, Янович (Курбас-батько), Коралевич — по сцені Душинський, Тит Ґембицький, Кічман і багато других. Найвидатнішою актьорською силою галицького українського театру семидесятих — вісімдесятих років був все таки Іван Гриневецький (1850—1889). Він ще в 1869 році хтів вступити до української трупи Моленцкого за суфлера. В той час Гриневецький служив суфлером в польській провінціяльній трупі Возняковського, починаючи свою артистичну карьєру, як і пів століття перед тим знаменитий Соленик, з суфлерської будки. Але Моленцкий 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 Теофилі Романович. Гриневецький мав не тільки видатний талан актьора виконавця особливо на так звані характерні ролі, але і справжній темперамент і разом з цим щиру сумлінність в праці. Він їздив на Україну студіювати у Кропивницького виконання побутово-характерних ролей і получував науку побутово-народнього театрального мистецтва з західною театральною культурою. Але видатний талан Гріневецького підупадав в убогій обстанові і задушній атмосфері галицької трупи. А. Чайківський оповідає, як він з доручення театрального виділу мав зліквідувати дирекцію Теофилі 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 трагичну 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 актьорські злидні, і цей талановитий трагик в розцвіті свого талану передчасно згинув безпосереднє після того, як одного разу скінчив свою ролю 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 Теофилі Романович, Бачинську заступала Марія Романович, молодша сестра Теофилі «котра як молода панночка віддавала з особливою вірністю сільскі 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 принимала її з великим одушевленнєм, яко примадону театру». Так згадує про цю артистку М. Коралевич, чоловік Теофилі Романович, що сам виступав на сцені під іменем Душинського. Про саму Теофилю Романович він згадує, що вона «відзначувалась особливо в ролях комичних так в народніх як і в сальонових штуках, поважних матрон або сальонових дам. З особлившою 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-

филя, 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 враження, і взагалі театр Романовички будив любов до рідної мови, літератури, до рідного мистецтва... Двома поворотами бачив я театр Романовички в Бережанах, і це враження осталося мені до нині». Марія Романович на сцені працювала не довгий час, але на ролях молодих героїнь скоро визначилася Іванна Біберович молоденька артистка під сценічно-артистичним іменем Ляновська, яка одушевляла публіку своєю грою».

Обстанова 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 доброхітні 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 субвенціцю збільшено до восьми тисяч річно. Суми до смішного все малі, і, розуміється, театр бився в тисках злиденного убожества. Кропивницький подивляв, з якою самопожертвою галицька академична молодь віддавалася на службу рідному театрові: «доволі сказати те, що межи 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 достатків. «Костюми убогі, декорації неподібні, оркестр із шістьох музик, хор з чотирьох дівчат і пятьох хлопців... В Тарнополі і в Чернівцях були путящі театральні зали; що ж до таких міст як Кицмань, Дорогобуж, Снятин, Заліщики і инші, то там робились вистави в станях... Перегородять половину стані, начеплять декорації, посиплють 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 приграваб йому на фісгармонії... Дуже шкодили ділові ворожі відносини поляків. Як тільки де зїздились трупи українська й польська, то конкуренція мало не до бійки доходила». Після Кропивницького матеріяльна сторона справи мало покращала. Коли в 1880 році в Коломиї Гриневецький виставив «Ярополка» Корнила Устияновича і потратився на поста-

нову, то це зовсім зруйнувало кошти театру. Правда, постанова дуже удалася і справила пишне враження, але театр довго не міг потім залагодити економичного 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 ентузіязмом 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 зрілости, ходив я і мої товариші на всі вистави і з кождого драматичного твору робив собі записки до змісту, укладу і драматичного виконання... Театральні вистави викликали велике одушевленнє на цілім Поділлю, театральна саля... була все битком заповнена, а се ще більше розбуджувало нашу народню сьвідомість і народолюбивість. Руский народний театр з єго 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 инших творах виступала перед нашими очима живописна Україна з цілим єї народним побитом, мовою, звичаями і одягами, а у «Верховинцях» Корженьовского, перероблених на наш лад, буйна Гуцульщина, зовсім тоді не відома нам, Подолякам... Знаменитою артисткою і справдешнею душею театральної дружини була пані Бачинська... визначним драматичним талантом вславився слухач університету Сероїчковський, котрий по мистецьки грав ролю Антося Ревізорчука у Верховинцях, в комічних ролях незрівнаний був Юрчакевич, а опісля особливо в жидівських ролях Денис Гарасимович... В театрі являлося численно не тілько духовенство руске, вельми нечисленна тоді ще сьвіцька інтеліґенция і ґімназияльна молодіж, але й міщаньство тернопільське і селянство. Поділлє пробудилося з довгого просоння до нового життя» Тому мусить бути зрозуміло, що галицька громада на доброхітні 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 національности, мови і культури установилося

в українському громадянстві і на Україні російській; особливо працю громадського характеру і українського напряму шляхом театру почали проводити українські громадяне з шестидесятих років, коли взагал мистецтвом опанував громадський напрям. Виявилося це відношення до українського театру в частому уряджженню аматорських вистав. Коли взагалі в девятнадцятому столітю значіння школи театрального мистецтва падало, і актьори 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 актьори над собою працювали мало; таке відношення до своєї праці, як у Щепкина, Соленика, Кропивницького було винятком; більшість же актьорів покладалось на свій хист і артистичне «нутро», то очевидно такі актьори не багато відріжнялися від аматорів, особливо коли сі остатні також мали до сцени хист і «нутро». Тому ріжниця між актьорськими професіональними виставами і аматорськими потроху стиралася, навіть аматорські вистави иноді уважністю постанови і урочистим відношенням до справи корисно відріжнялися від буденних професіональних вистав. Аматорів, особливо здібніших, кликали часто до участи в виставах професіональних труп. В шестидесятих 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 пьєси, 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 пьєс, і аматори виставляли пьєси мовою московською. Вони виставляли «Нємєцкіє 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 пьєсі «Кутєрьма ілі Без обєду домой нє єду». Коли-ж Котляревський пять років пізніше написав свою Наталку-Полтавку, то вона очевидно зразу в Полтаві стала улюбленою пьєсою. Можна думати, що аматорські вистави у Полтаві не припинялись весь час до пятидесятих років і пізніше, а в шестидесятих 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 провінціяльний sui generis «малоросийський» 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 Ашкаренка у Кременчуці. В Єлисаветі в шостидесятих роках на чолі аматорських вистав стояв відомий аматор, заможній 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 актьорів виконавців, — три брати і одна сестра, — і визначного драматурга. Великий успіх мали аматорські українські вистави в Чернигові, Херсоні, та инших 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 ролю її подруги. Шкода тільки що пьєса «Щира любов» слабенька: в ній багато недоладностей і пересаджена сентиментальність як взагалі у Основяненка». З рядків досить зрештою сухого і офіціяльного дневника Никитенка наче віє якимсь душевним теплом, коли автор оповідає про українські аматорські вистави.

У Чернигові 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 Київі теж аматорськими силами також двічи поставили Наталку-Полтавку із старою музикою Єдлічки. Режисером чернигівської вистави був Ілля Дорошенко, а музичною частиною завідував Маркович. Тут-же у Чернигові в 1866 році вперше було виставлено і пьєсу Кирила Тополі «Чари», до якої Маркович написав музику. Головні партії в чернигівських 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 призначать дня спектакля, доки на репетиціях не запевняться, що в спектаклі ніхто ні разу не сфальшить ні словом, ні голосом, ні рухом». Відомий знавець сценичного мистецтва тих часів О. Тищинський (1835—1896) каже про ці чернигівські вистави так: «Багацько бачив я спектаклів, бачив і трупу Кропивницького, але не бачив нічого подібного до тих спектаклів, які споруджав 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 полтавські»... 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 Панас 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 Чернигові, був відомим у шостидесятих роках режисером і драматургом. Крім Чернигова він ставив вистави також і у Полтаві і в Полтаві ж надрукував у 1865 році свою пьєсу, 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 десятиліттю.

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 актьорів. Зпочатку головою і душею українських вистав у Київі був чоловік, відомий як геніяльний організатор наукових і громадських справ, що мав незвичайний талан характерного актьора. 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 трагичних 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 молодіжі визначався добрим голосом і особливо артистичним хистом Русов, добре співав Науменко, не тільки аранжував музику, але виступав і як актьор-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 етнографичною 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 будучу 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 деклямматор з естради і незрівняний майстер читання в голос, але він був важким і позуючим актьором виконавцем. Тому сам грати на сцені Старицький уникав, бо всі його здібності деклямаційні і зовнішнє картинні шкодили йому, як актьору виконавцеві. Але завдяки цім здібностям він був в своєму стилю першим і незрівняним режисером української сцени протягом цілого девятнадцятого віку. Старицький не був учителем актьорів, як Кропивницький, він не образував талани виконавців, але він їх використовував як ні один режисер. Ні один режисер не був в такій мірі художником-маляром і скульптором-декоратором на сцені, як Старицький. Ніхто не умів для груп і масових сцен із виконавців видобути стільки мальовничости, привабної для ока, і мелодійности в читанню 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, актьори і режисери. Ні пьєси Кропивницького, ні пьєси Тобілевича ніколи не давали такого вдячного матеріялу 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 деклямував, 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, Александрова, 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 Київі в праці аматорського театру в семидесятих роках.

Старицький як письменник і режисер не був надмірним реалістом і в кожнім разі не жертвував реалізмові зовнішнею красою. Старицький все життя любив мелодраму, любив красивий монолог, любив масові хорові 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 богаті 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 пьєси з співами, а Лисенко аранжував до них музику і, навпаки, Лисенко писав музикальні пьєси, а Старицький робив до них лібрето. Спочатку домінував в цьому співробітництві неперечно Старицький, йому належала ініціятива, 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 творчости приняли реальну форму в семидесятих роках в аматорському гурті у Київі.

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 оден від другого переробили свої пьєси з водевілю Шаховського «Сусіди». Після цього водевілю Старицький взявся за роботу над поважнішою річчу, якою мала бути комедія зі співом в двох діях «Різдвяна ніч». Лисенко опрацював музику до цеї 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 ентузіязмом 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». Враження від вистави Різдвяної ночі було колосальне. У багатьох українських діячів і особливо діячок ця вистава осталася в памяті, 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 враження свого свідомого віку: «Ця вистава була якимсь національним торжеством. Привітано пьєсу глядачами з ентузіязмом — і пьєса того заслуговувала. Крім зовсім нових музичних номерів, що чарували нас красою мелодії, крім сценичности і ріжнобарвности текстового змісту, — сцен комичних, що чергувалися з поважними, із яких найбільше враження справила картина у запорожця Пацюка, котрого Старицкий 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 виконанню оперової трупи у Харькові в вісімдесятих роках і у Київі двадцять років пізніше, але я не бачила у оперовому викованню 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 ролю. Оксана вабила своїм чарівним голосом і чарівною, — відповідною до ролі, то граційно-кокетливою, то ніжно сумною манірою. Такої Оксания більше не бачила!.. Вакула — Русов співав з великим натхненням і рідкою характерністю. Солоха (Липська) і особливо дяк (Матвіїв) були незрівнано типовими без найменшого надужиття. Навіть другорядні дієви особи, «найкращий парубок» Грицько (Орест Левицький), дівчата, — так багато внесли вони тої етнографичної 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 ночи», що примушували салю оперового театру, переповнену глядачами греміти в д оплесків! Так, оплески були ентузіястичні, 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 постановки Різдвяної ночи звязують з музикою Лисенка. Здається, це не справедливо. Сама по собі музика Різдвяної ночи ні тепер, ні на ті часи, коли процвітала комична 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 січи. При всій своїй любови до музикальности, до мелодрами, Старицький все ж рішучо в цій музикальній комедії переходив до історичної правди, до побутових характерів і етнографично 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 Київі, 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 богато 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 піднять касу, завабити до театру більше української публіки». А тим часом аматорські вистави Старицького і постановка Кропивницького публіку вабили, глядачі їми ентузіязмувалися. Очевидно, новий період українського театру назрівав і в діяльності безпосередніх діячів театру, і в широкій опінії 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 заходила 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 столітю

в українській музиці не появилося геніяльних 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 потрібували 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 Київі в трупі Ленкавського йшла опера двічи перероблена із німецької опери Donauweibchen. В перерібці називалася вона «Українка, або волшебний замок, наполнений духами». Виставлялася, як згадувалося, романтична опера Кавоса «Дніпровская русалка» з ріжними варіянтами підзаголовків. Ця опера була дуже популярною ще в часи Пушкіна по всій Росії. Окремі арії із цеї опери панночки по селах в поміщицьких сімьях виспівували під гітару. В Євгенії Онєгині Пушкін описує, як побутове явище, що панночка, чаруючи гостя, співає з гітарою арію з цеї опери «Пріді в чертог ко мнє 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 номера. В тридцятих роках Квітка велику музикальну частину додав до Сватання на Гончарівці, і не менше місця музиці було уділено в инших пьєсах як «Любка», або в пьєсі «Чари» Кирила Тополі. Всі водевілі сорокових років потрібували композиторської праці. В пятидесятих роках виставлялося на сцені українську оперу «Українці». Невідомо, що це була за опера — виставляли її у Київі в 1856 році і, здається, в Галичині. В пятидесятих роках працював як український композитор В. Квятковський, директор оркестру Волинського дворянського театру. Він написав музику і до мелодрами «Маруся», переробленої із повісти Квітки. Але це все були скромні музикальні твори. Компонували їх правдоподібно дирижори театральних оркестрів, що з обовязку мусіли підбірати музику до нових музичних пьєс, водевілів та мелодрам. Першим замітним явищем на ниві оперової української творчости був у пятидесятих роках композитор Петро Сокальський (1830—1887).

Дивна доля була цього композитора. Скінчив він Харьківський університет по природничому виділу, 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, «Маєва ніч» — на сюжет Гоголя і «Тарас Бульба» також на гоголівський сюжет. Цю остатню 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. Має 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.

Шістьдесяті 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 компилятивною». Але ця опера стала скоро на Україні дуже популярною. Вона зостається 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 Вербицкого стоїть значно вище, ніж драматична. Під взглядом драматичним в Підгорянах тільки одна жива особа сатирично змальована, дає вдячний матеріял для праці актьора, 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 кожнім галицькім місті. Із власних пьєс Воробкевича, в яких він виступав разом як автор і композитор, на сцені мали поводження 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 европейських народів. Взагалі не треба переоцінювати талану Лисенка, як композитора. Лисенко засвоїв і по своєму зрозумів характер української народньої мелодії; мають велику вартість його збірники народніх пісень, заведені у ноти, хоч Лисенко їх згідно приписам старої школи трохи чепурив, а иноді, може, і італіянізував, в кожнім разі простонародній 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 зходиться із Старицьким, проторюючи, в перших же своїх оперових композиціях, шлях для побутового репертуару, введенням в пьєси народньої української мелодії. Як композитор великої опери Лисенко не мав ні запасу своїх оригинальних мелодій, ні, головним чином, не володів секретом інструментації. Бувши першорядним диригентом хору Лисенко не почував себе добре за пультом диригента оркестри. Він, почуваючи цей недостаток, їздив учитися інструментації до такого майстра цеї штуки, яким був Римський-Корсаков, але все-ж мистецьки інструментацією не опанував. Оперові співи Лисенка краще випадають в супроводі фортепьяна, 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 оказалося для композитора непосильним. Ніщинський мусів звести свій замисел до скомпонування 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 «Зозуля» і инші, стали найпопулярнішими між народніми 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 лікарь, Александров, як і Ніщинський мав хоч і більше скромну, але неперечну здібність до музики. Так само як Нищинський, він мав більший талан до поезії і так само до поетичного перекладу із старих мов. Особливо відомий Александров своїми перекладами псалмів зі старої гебрайської мови, а також перекладами з ріжних поетів. Особливо любив перекладати романси для співу і в ці переклади вносив багато старосвіцької елегантности. Слабенький композитор, але шалений аматор українського співу Александров перший прийшов до проби інсценувати українську пісню. Власне, обидві пьєси Александрова «За Немань іду» з 1872 року і «Не ходи Грицю на вечорниці» з 1873 року, це не більше як інсценовані українські пісні. Не маючи також видатнішого хисту драматурга, Александров інсценував 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 пьєси більше держалися на сцені і мали успіх, як музичні побутові картини. Трагедія-ж Алескандрова «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 шостидесятих роках мали загальне признання композиції і записі народніх пісень Опанаса Марковича. Але музичні твори цього геніяльного і ріжно-стороннього неудачника спіткала ще

гірша доля, ніж його праці на полі красного 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 записи народніх пісень Марковича відомі під іменем його співробітника в цій праці, знаного композитора Сєрова. Ці пісні Сєров записував під проводом Опанаса Марковича перед знаменитим концертом у Петербурзі 27 квітня 1862 року, який споруживали українські громадяне на запомогу Шевченковим братам. Один із упорядчиків цього концерту Петро Мокрицький оповідає: «Захожу я до Сєрова і бачу таку сцену: Сєров і Маркович обнявшись сидять на дивані і цілуються, раюючи українською мелодією: Сєров душею і хистом музичним був рідним братом Опанасові». Ці записи українських пісень відомі під іменем Сєрова, з такою силою віддають художньонародній колоріт 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 незримої 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 инших галузях мистецтва і науки і ця оперета Марковича після вистави не збереглась і до нас не дійшла.

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

українські шумки та думки. Владислава Заремби не треба змішувати з його сином також композитором Жиґимонтом Зарембою, і відомим композитором Миколою Зарембою, бувшим директором петербурзької консерваторії, учителем цілої школи московських композиторів, до числа яких належать Чайковский, Соловьйов, Зіке та інші. Василь Пащенко, як і Владислав Заремба, найбільше працював над фортепьяновими композиціями, за основу для яких брав українські народні мелодії. Свого часу, в шостидесятих 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, пізнійше, — в девятнадцятому як самостійна галузь театрального мистецтва не розвинулась, а зосталася 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 пьеси. 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 елєменту, як необхідного аксесуару побутового театру, а Лисенко, найсильніший із українських композиторів девятнадцятого віку, зі свого боку сприяв музичному етнографізмові на сцені, зміцняв права музики і вокального елєменту в українському репертуарі драматичному, але не мав і не міг, через обмеженість своїх композиторських сил, завоювати для опери самостійного становища.

Але заведення побутового елєменту в українському театрові в семидесятих роках, як сказано, відповідало вповні смаку і напрямові українського громадянства. Діяльність в цьому напрямі Старицкого і Лисенка викликала загальну прихильність. Незалежно від того боротьба Кропивницького зі старим водевильним і пізнійшим оперетковим стилєм обстанови, боротьба за побутовий укра-

інський репертуар і побутовий тон виконання находила чимало адептів. Повернувшись в другій половині 1875 року із Галичини до Єлисавету, 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 ночи, 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 стогнала 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 соціяльно-побутової драми «Не судилось!», Кропивницький продовжував свою працю над аналогичною пьєсою «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 тратив.

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 слідуючої нової дії.

ГЛАВА ТРЕТЯ.

Побутовий театр

(1881—1917).

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

Заборона українських вистав указом 1876 року довго зоставатися в силі не могла. Це всі розуміли. Українські громадяне, особливо у Київі, постійно підіймали цю справу, сенаторські ревізії, що були тоді в великій моді, під впливом українських діячів висловлювались 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 поміщиця з під Ніжина—Адасовська і офицір 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, тілька для знайомих без продажу квітків, а значить не потрібували дозволу. У Київі великі салі з приладом для домашніх вистав мали проф. О. Кістяковський і О. Кониський. У них в господах молодь грала, а збіралася на ті вечори вся українська громада Київа. Нарешті в 1880 році було уділено губернаторам права на свою відповідальність дозволяти українські вистави з благодійною метою. Тільки професіональні трупи 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 ініціятор 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. Ашкаренка, 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 скількось 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 офицір російської армії, приїхав у гості до Кропивницького до Кременчука. Кропивницький, приятелюючи з Садовським ще з Єлисавету, де вони разом брали участь в аматорських виставах, намовляв Садовського вступити на сцену. Садовський одмовився 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 Ашкаренко, дуже засмучений і стурбований, і розказує Кропивницькому, що сьогодня один актьор, який був на ролях амантів, утік; учора взяв аванс, а сьогодня утік і тепер уже він не знає, що робить, як вести діло далі.

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

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

графу Лорис-Меликову. Дословно її я тепер не пригадаю, але зміст її був досить жалібний. В їй 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 невсипущу 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 ждать відповіди, але пройшов уже тиждень, з того часу як телеграму послано, а відповіди нема... про дозвіл українських пьєс ні слуху, ні духу. Гострий період ждання уже пройшов, і ми з Кропивницьким з болем у серці порішили, що думки наші були марні, що вже не за нашої памяти воскресне наше рідне слово. Пройшов ще тиждень, і я уже збірався їхать 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 ставить українські вистави, — обявив 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 зявилась через хвилину на столі. За чаркою вина Ашкаренко розказав подробиці. Його сьогодня 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 — дать розписувати ролі, а ми з Кропивницьким почали розкидать

поміж актьорами, хто яку ролю міг-би грать. Виборного, звичайно, Кропивницький, який її з давніх давен грав. На співачку треба було виписать з Полтави відому тоді аматорку Жаркову. Ролю Возного Ашкаренко, 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 пятилітня заборона тільки збільшила інтерес широкого громадянства до українського театру. Кропивницький розказує, що «в тім самім грудні місяці, що 6-го на годовий празник, на пьєсу 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 фаетонами та колясами завізнявся, а хургонами та возами, в яких наїздили на спектаклі хуторяне 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 прийшлось бісувати тричи. В такім святковім настрої розійшлась 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 Харьків, 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 Київа. У Київ трупа прибула вже як товариство актьорів 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 Київі особливо загострювалася національна боротьба між діячами українського відродження і гасителями українського руху. Тому з мистецтвом театру у Київі получувалися справи громадянської боротьби, і в цій боротьбі театр, бажав чи не бажав, мусів бути знаряддям, мусів підійняти національний стяг. З приїздом до Київа український театр особливо

зрозумів ту громадську ролю, яку він мусів на себе підійняти в боротьбі за культурне істнування 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 Київі, 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 Київі, і його опис робить таке враження, ніби іменно тут, у столиці України, мусить вирішитися питання для українського театру: бути, чи не бути; від моральної побіди у Київі мали залежати дальші кроки українського театру. Ніби тільки тут у Київі Кропивницький бачив справжній початок нової ери українського театру. Завжди і найбільше опитні актьори 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 актьора, вже наперед гомоніла у Київі, 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 пять років після тої першої вистави у Київі, Кропивницький її описує, ніби під свіжим від неї вражінням: «В Київі — оповідає Кропивницький, — виставили ми на перший спектакль «Назара Стодолю». Ашкаренко грав Сотника Кичатого, я — Назара, Садовський — Гната, Галю — Маркова, Стеху — Крамаренчиха. Крамаренчиха здрігнула 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 ховавсь за колони лож, а инші 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 заразом з Ашкаренком... Це був чоловік не без талану,

але великий запіяка. Груди 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, по-могай... біг... на все... до-об-ре!»... я звів всю цю фразу decrescendo, до ридаючого шепотіння... Повисовувалися землячки з-за колон, попіднімали голови; очі їх заіскрились 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 ввесь час прихильно до української трупи і українського театру. Зрештою Кропивницького і Садовського київська преса зразу виділила між иншими членами трупи, яким навіть прихильники українського театру не могли уділити багато хвали.

Розуміння ваги моменту і схвильованість перед ним поділяли з актьорами і українські громадяне, що зібралися на цю першу виставу української трупи у Київі 10 січня 1882 року. Не одно серце «колотилося і солодко і не спокійно, коли звощик, цмокаючи та сіпаючи віжками, підїздив до старого театру Берґоньє... 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 таємно 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, настрій, з яким зібралися на першу виставу, і враження від самої вистави: — «Покої сотника Хоми Кичатого. Даймо, що вони цілком не відповідають історичній правді: якась рублена російська хоромина, мабуть з «Василиси

Мелєнтьєвої», або з «Каширської Старини». Дарма! Все те радує серце, — воно чека жадобно рідного, свого. Почалася дія. Стеха скінчила монолога 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 металичний 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 перевьязаних сватів. Кілька хвилин в театрі чутно було тільки дощ оплесків. А коли скінчилась дія, завіса вже впала, — всі були захоплені, як один. Оплески не вгавали. Викликали всіх... Публіка затопила фоє, 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 очи, а в серці збуджував найкращі людські почуття».

Тяжкий іспит у Київі 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 одиноким огнищем, біля якого могли збіратися українські сили, одинокою 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, просвітом, 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, обовязок поруч з українськими виставами виставляти обовязково і московські пьєси і безліч найнеймовірніших способів адміністративного знущання. Служити українському театрові стало громадським подвигом, і чимало сил підорвалося і зломилося під тягарем знущання, під уколами

тернів вінка, уділеного для діячів українського театру. З першої вистави у Київі громадське завдання нерозлучно стало звязаним 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 від нині стала уділом діячів українського театру, але також виконання громадського обовязку; свідомо чи ні, але відтоді громадські вимоги до театру опанували на довший час над артистичним його змістом, що для театру потягло і відповідні консеквенції. Именно київські вистави вперше різко підкреслили громадське завдання українського театру, тут вперше з приводу театру закипіла полемика в київській пресі між прихильниками українського руху і ворогами його, і у Київі вперше український театр почув себе, як ворушилом українського руху, так і обєктом 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 ущухати, сходити на инший ґрунт, але зовсім не ущухла 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 творчости, а тим указом було заборонено всякі твори в українській мові, крім побутово-етнографичних творів, цеб-то творів, що мали би змістом простонародне сільське життя. Змислом того указу українську літературу було засуджено на ролю явища провінціяльного, другорядного, так і український театр, на думку авторів репресій із московського центру, мусів занидіти в провінціяльних формах і умерти. Так надіялась і Київська газета «Кіевлянин», що перша в першої-ж вистави у Київі виступила походом проти українського театру. «Кіевлянин» 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 инших обставинах і в инші часи, розуміється, всякий національний театр, обмежений рамцями простонародности і побу-

тового репертуару, без права творчости в инших формах, розуміється, і занидів-би, і завмер. Але логичні пророкування «Київлянина» не справдилися: правда, в українській літературі багато кривавих сліз пролито з приводу цього обмеження, але якраз на українському театрі гніт цеї заборони справжньою гальмою до розвитку проявився тільки значно пізніше. На перших порах дозвіл лише простонародніх тем, обмеження сюжетів пьєс рамками сільського життя не тільки в дійсности не стісняли українських актьорів та драматургів, а навіть відповідали напряму їхньої творчости.

Вже згадувалося, як у Галичині Кропивницький, за рік до видання того, сумної слави указу, виступав в обороні побуту, етнографично вірної обстанови, мови і виконання. Як актьор-виконавець, продовжуючи реалістичні традиції Щепкина і Соленика, Кропивницький іменно робив крок далі, ставив точку над і, вимагаючи цільности стилю для реального виконання українських пьєс з простонародного репертуару. Коли Кропивницький з Садовським укладали перший репертуар української трупи, вони інстинктовно вибірали між сотнею пьєс старого водевільно-романтичного репертуару ті пьєси, 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-актьорів, під цими гаслами підписувалися Старицький і Лисенко, хоч, як здавалося, любов до зовнішньої картинности у першого і умовно-музикальні форми театрального дійства у другого, і мали-би відтягувати їх у инший 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 повноправности 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 забороною інтелігентських сюжетів, українська література, за дуже невеликим процентово 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 пьєса 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 иноді 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», «байдужість» 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 пьєсах дієвих осіб, одягнених не в свитки, а в європейські убрання, примушували балакати по московськи, це було даниною реалізмові, инакше видавалося-б в ті часи не природно і не натурально. Тільки Тобілевич перестав робити цю уступку натуральності в своїх пьєсах, і то значно пізніше, починаючи з кінця девятьдесятих років. Цілий комплекс обставин, криза українського культурного життя може більше ніж указ 1876 року, примушували український театр триматися простонародніх побутових сюжетів.

З другого боку, почасти в залежності від наведеної причини, почасти в залежності від літературно-артистичного напряму того часу, українські актьори 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 зображенню пейзанок в кисейних спідничках «à la мужик», але з побутовою правдою, в плахті і очіпкові. Инша річ, що це не був реалізм в сучасному розумінню 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 заснування нарешті відповідної до ідей Кропивницького першої української трупи — це було торжеством театру побутово-правдивого, про що мріяв Кропивницький в обстанові водевілів і оперет московсько-українських труп.

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

ціпи, і найгорячіші бажання Кропивницького, як батька нового українського театру і його ближчих співробітників-актьорів і драматургів, можна висловити певність, що український театр увійшов в період свого існування, який є періодом побутового театру, не через примус жорстокого безглуздого указу, а через всю купність причин, що обусловлювали розвій українського театру. Оскільки побутовий театр підсказувався 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 актьорського діла, і не відограв для Галичини такої ролі, як побутовий театр заснований Кропивницьким для України російської. Найкращі пьєси галицько-української драматургії, — пьєси Франка, являються також вкладом на вівтар побутового театру, і вони суть народнє-побутовими драмами. Довший час українські письменники-драматурги не сміли виходити за межі побуту, не рискуючи 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 пьєс, придатних для побутового театру, що гострий брак репертуару найболючіше відбивався на українському театрі. Три видатних українських драматурги, найближчі діячі театру, енергійною працею побороли 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 инших 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 слабий бік творчости Кропивницького. Обрисовка драматичних характерів, теж не являються сильною стороною драматичної творчости Кропивницького. Але

в кожній пьєсі Кропивницького стрічаються сцени, так влучно спостережені в гущі життя, так майстерно представлені, що змушують забути про цілу пьєсу майстерним виконанням тої деталі. Тому найкраща пьєса Кропивницького неперечно «По ревизії», яка власне не єсть драматичною пьєсою, 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 мініятюрної сценичної творчости, кожне речення варто монографії спеціяліста-етнографа. Один акт цього драматичного етюду розвертає цілу сторінку сільського життя на Україні. Весь побутовий колорит зібрано в одному етюдові, як фокусі чарівного лихтаря. Уже в першій своїй пьєсі «Дай серцеві волю — заведе у неволю» Кропивницький виступив як першорядний знавець сільського побуту і побутової мови. Трудно навести другу пьєсу в українськім репертуарі, щоб так багато і так до речи була уквітчаною квітками народнього фольклору, приказками, прислівями і ядерністю, гостротою і образністю української селянської мови. Ці риси зосталися 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 змягчав мелодраму побутовим характером своєї творчої уяви. Зовнішня красивість, принадність сценичної постанови домінують в пьєсах Старицького. Оскільки Кропивницький актьор, і його пьєси дають вдячний матеріял для оброблення і втілення актьорам-виконавцям, остільки Старицький є перш за все режисер, і його драматичні твори — це найбагатший матеріял 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 мистецького квача. Старицький найбільше театральний із всіх українських драматичних письменників девятнадцятого віку і може через це він найбільше почува взадуху, 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 пьєси Старицького — це найкраща частина його драматичної творчости, а між тими пьєсами 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. Виведення дужих, велетеньськи надприродних історичних характерів широко і героїчно окреслених, з красивими монологами в дзвінкіх еластичних віршах, фантастична, або напружено-героїчна ситуація, це все робить пьєси Старицького найбільше цікавим матеріялом для театрального відтворювання, і на українській сцені вони мають таке-ж значіння, як класичні твори драматургів минулого на сценах у инших 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, Ґрільпарцер, 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 иноді 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 иноді у тенденцію, ніби пьєсу було написано з метою щось довести, в чомусь переконати. Навіть історичні пьєси Тобілевича, що також не відходять від мелодрами, корисно відріжняються від історичних пьєс инших українських драматургів більшим реалізмом, близкістю до життя виведених в історичній обстанові характерів; але і в історичних пьєсах Тобілевич иноді 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 творчости Тобілевича наступить певне раніше, ніж инших 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 пьєс власне не було і тільки в побутовім стилю удавалося виконувати дуже невелике число старих українських пьєс, як Наталка-Полтавка, Сватання на Гончарівці, Назар Стодоля, — власне той невеликий запас пьєс, що пережив і переживе ще не одну зміну стилів на театрі, але завжди лишиться, як класичний український репертуар. По-за тими кількома пьєсами 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 кількости і що до вартости. Власне це були письменники двох поколінь. Або сучасники основателів побутового українського театру, як Олександер Кониський (1836—1900), Іван Левицький-Нечуй (1838—1917), Панас Рудченко-Мирний (1849—1920), Олена Пчілка (Ольга Косач), Олександра Шабельська (Толочинова), Дмитро Маркович (1848—1921) — все письменники повістярі та романісти, що, прийнявши близько до серця справу українського театру і зрозумівши її громадське значіння, хотіли помогти народженню українського репертуару; але їх добрі бажання і видатний літературний хист в ліпшому разі помогли їм дати добрий матеріял, який міг служити театрові, як сценичний репертуар, тільки після більше або менше значної перерібки і власне інсценовки, зробленої Старицьким з написаних цими письменниками пьєс. Сама по собі літературна вартість цих пьєс 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 літературности, і це особливо яскраво проявилося 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 театра вимагала не літератури, а театрального мистецтва. Тому ще з семидесятих років найбільший тоді майстер театральности 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

прикростів. Але ті їх пьєси, яких не торкався Старицький, рідко коли могли бути представлені на театрі. Так обидві пьєси Конпського — «Ольга Носачівна» і «Порвалась нитка», здається, не бачили світу рампи, 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 всеобємлючій 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 девятдесятих роках. Комедії ж Грінченка із сучасного життя, як «Нахмарило», «На громадській роботі» пересаджено наївною народницько-украйнофільською солодкавою тенденцією; Грінченко трохи в своїй творчості нагадує Тобілевича, але хисту драматурга має далеко менше, а неприємної тенденції далеко більше. Відомий поет Самійленко, пристрастний аматор українського театру, зробив незвичайно граційно написану пьєсу «Маруся Чураївна», 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 трупах; 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 цеї генерації драматургів увійшло в репертуар пьєс Любови 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 иншим заголовком — «Лісова квітка». Але по при згаданий літературно-побутовий репертуар, утворений трьома драматургами-корифеями і двома поколіннями українських пасьменників, а не драматургів з призвання, окреме місце в репертуарі займають твори актьорів, особливо провінціяльних, писаних для випадку, або для збільшення власного актьорського репертуару. Старий звичай попередньої доби українського театру, звичай першої половини девятнадцятого віку, коли актьор 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 актьорів 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 актьори, як Манько, Суходольський, Янчук, Сабінін, Захаренко, Ванченко, Стечинський, Лопатинський, Стадник і багато инших породили безліч пьєс, чисельно колосальний репертуар, який вони виставляють по своїх трупах; особливою популярністю в девятдесятих роках користувалися пьєси Тогобочнього; але привести цей репертуар у відомість було-би не легше, ніж аналогичний репертуар актьорської творчости з першої половини девятнадцятого віку. З цим репертуаром живе театр на провінції, находить свою аудиторію і можливо, що в загально культурному процесі життя українського народу, і в розвоєві українського театру зокрема, цей репертуар знайде не тільки негативну оцінку. Подібно до того, як побіч академичного малярського мистецтва розвивається лубочна картинка і находить своїх цінителів, і грає свою культурно-історичну ролю, 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 робить своє діло театр-балаганчик, а розуміється і в балаганчику буде відкрито чималі

мистецькі вартості. В мистецтві постійно і невпинно іде переоцінка цінностів і може не прийшов ще час, оцінювати друге видання українського ніби побутового репертуару, репертуару українських провінціяльних труп по глухих українських закутках. Досі в українській літературі панує до того театру глузливе відношення, иноді обурення, але не спостерігається підходу до того театру з тими запитами, 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 инше явище, як кабаре, як варьєте, але скрізь і у всьому може бути відповідна не тільки культурна, але і мистецька вартість. В кожнім разі з певністю можна сказати, що за тридцять пять 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 галерію народніх українських типів, і поетично-мальовниче відображення геройської минувшини України, і, з другого боку, карикатурно шаржоване, підроблене під простий вуличний смак, часто зовсім вільне від звиклих форм літературности народнє видовисько.

Нове діло українського побутового театру, якого так жадало все українське громадянство, яке було логичним етапом розвою 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 зміцняють силу його напору, всякі утиски зрештою ідуть йому майже на користь. Що безглуздо-суворий указ 1876 року дозволяв український репертуар тільки в межах побутово-етнографичних, 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 збіралося в їхньому колі. Із опитних і відомих вже актьорів 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 люде, 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 Київа, то їх в трупі було тільки двоє: Кропивницький і Садовський. Решта все були члени випадкові. Скінчивши сезон у Київі, 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 пьєси — «Глитай» і «Доки сонце зійде — роса очі виїсть». Літом того-ж року Кропивницький з Садовським їздили на гастролі до Полтави та до Харькова і складали трупу на зиму. З осени 1882 р. до трупи вступили Заньковецька, Садовська-Барілотті, Вірина, Тимаєва, Переверзева, Світлов-Стоян, болгарин, пізніше відомий оперовий співець, Іван Васильович Загорський, Позняченко і инші. Трупа грала місяць у Єлисаветі і переїхала до Полтави. Тут до трупи вступив Андрій Максимович, один із найвидатніших українських актьорів побутового репертуару; він передчасно в 1893 році зійшов у могилу і, як це буває з актьорами-художниками, його громада скоро забула; але його місце неперечно між першими корифеями українського театру. З Полтави трупа переїхала до Київа, потім до Чернигова і Харькова, де і скінчила сезон перед великим постом 1883 року. На зимній сезон з осени 1883 року на чолі трупи став Старицький. Трупа почала грати з осени 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 десятиліттю 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 сценичного мистецтва відсвяткували свої чвертьвікові а то і сороклітні ювілеї служення українському театрові і почасти в ювилейних статтях, почасти в некрологах підведено підсумки їх славної праці, оцінено їх художню творчість, як актьорів-виконавців. В тих оцінках часто зливається розбор їх мистецької творчої

актьорської праці з громадським подвигом, який судився силою сумних обставин українському актьорові, 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 актьорів, основателя своєї школи виконання, школи артистичної культури, учнями якої являються всі інші українські актьори корифеї і молодші генерації українських актьорів, 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 актьорської творчости. Біограф Кропивницького і инших українських актьорів, В. Уманов-Каплуновський, високо цінючи всі заслуги Кропивницького, як основателя українського театру, як учителя славних актьорів і як письменника драматурга, зовсім слушно завважає, що як актьор-виконавець Кропивницький стоїть далеко вище. «Він однаково недосяжно високий і в ролях трагичних, і в побутових-резонерських, і в комичних. Безконечна галерія на прочуд життєвих постатей, утворених ним на сцені, перейшла перед нами, оригінальних, не подібних один до одного, ніби зліплених мистецькою рукою геніяльного різбяра. 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 психологична постать здирщика глитая Бичка, або Сотника із казкової пьєси «Вій», обвіяного елєгійним серпанком; ось нарешті грізний, двуличний Хома Кичатий... Тільки найбільший талан може стати здібним до таких подивляюче ріжноманітних перевтілювань; ні одної риси, ні одного руху не повторює актьор. Ви почуваєте, 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 Рєпина, 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 актьором — 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 актьорів. 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 (Оникієвич) (1858—1904), Петро Карпенко і інші складають здебільшого другу, молодшу школу Кропивницького, нарешті Шостаківська, Півінська, Зарницька, Калина, Дзбановська, Гайдамака, Глазуненко, Марьяненко, Рафальський, Глоба і инші, ніби третій випуск школи Кропивницького. Власне всі труппи і всі актьори українського побутового театру — це актьори школи Кропивницького. Чубатий, Варвалюк, Замічковський, Мирославський, Суходольський, Суслов, Ванченко, Ковалевський, Мироненко, 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 творчости 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 життю 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 сльози, якими плаче він, ті муки, які відбуваються в його серці і краять 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 сльозами артистка-чоловік скаржиться 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, пошматували серце, розбили її ілюзії, понівечили її я. Заньковецька геніяльний талан і — як кожен геній — многогранний. Однакова вона і в ролях драматичних, комичних, 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 життю, обібрало ніжну, як мімоза душу артистки, щоб понівечити її і в сценичній 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 народа, то таким самим геніяльним виразником національного горя нашого і в його минулому, і в сьогочасному є Заньковецька на сцені. Вона артистичний символ цього горя, сценичне 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 гармоничного 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 поетичній страждання народні, так і Заньковецьку обібрала сама доля української нації для високої місії: стати самій за сценичне 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 запасається з гри великої артистки почуттям глибокої активної любови до людей». Заньковецьку мали звичай рівняти до італійської трагичної артистки Дузе, але Уманов-Каплуновський завважає, 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 талантам, 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 иншого народу переживав часи відповідного піднесення.

Навпаки талан Затиркевич, може не такий ріжносторонній, без такого глибокого трагичного заглублення, 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 творчости, як Затиркевич. Про неї висловлюється Уманов-Каплуновський, що «Затиркевич — сама веселість здоровя, бадьорість, яка захоплює своєю безпосередністю і кришталевою чистотою. Їй незвичайно удаються ролі сварливих і бравих бабів, що часто люблять чарку, здебільшого нещасливих, безталанних, але ховаючих це під покришкою зверхньої 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, багацтвом голосу, мистецтвом переображування і ріжнобарвистими настроями. Затиркевич — артистка в кращому розумінню цього слова, артистка від ніг до голови, що инакше не виходить на сцену, як основно заглибившися 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 умінню 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 жертовний огонь, чуття міри і уміння спостерігати — цими трьома дарами Затиркевич діє чудеса».

Поруч з цими артистками славну плеяду навколо Кропивниць-

кого складали і актьори, між якими на першому місці, розуміється стояли брати Тобілєвичі, що ще в 1875 році грали з 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, скаред, зажер! Його зеленкуваті очи аж прискали, аж палали, як у роздраженого кота. Карий-Барабаш. Ситий пьяний ласун, що розманіжився вже самою гадкою про варшавянок, та про їх «цяло біле»; посоловілі очи, пьяна усмішка і лиса голова, яка коливається на плечах, мов здоровий гарбуз... і що-ж? Все це справляє якесь надзвичайно добрушне враження. 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 відріжняється 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 актьора на амплуа героїв не було на українській сцені ні до, ні після Садовського. Але інтернаціональне і шаблонове на сценах у инших народів амплуа 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 комичних».

Третій молодший із братів Тобілевичів — Саксаганський не уступав, коли не перевисшував своїх братів силою артистичного талану. Йому, пише Л. Старицька-Черняхівська «більш за всіх доводиться виступати в комичних ролях і... бодай найкомічніший тип в його інтерпретації лишається живим, натуральним чоловіком, комізм його складається не з надзвичайних комичних рис, не з дурних, безглуздих слів, що так люблять додавати авторові традиціонні комики, аби викликати дешевий регіт; комізм Саксаганського — високо художній комізм: він виникає з ситуацій, у які влучає дієва особа і на які вона реагує своєю вдачею. А реагування це буває, звичайно, нелогичне, не одповідне 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 зьясувати 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 дійсне зьясує зараз цю ріжницю. Глядач чекає, глядач зацікавлений, ось ось зараз таки і цей дурноверхий парикмахер скаже розумне слово. І парикмахер дійсне збірається його сказати — він тільки не знаходить відповідного вираза. Він ще більше борсається на креслі, руки його вироблюють якісь комичні, ніби пояснюючі рухи, брови ще більше насуплюються, ось ось зараз скаже... Нерви глядачів напружені... Коли це раптом фізіономія Голохвастого одразу міняється; в очах майнув переляк, на вустах непевна всмішка. Ій 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 подобное». Сердешні батьки Проні афропірувані таким панським виразом, з почуттям схиляють голови, ніби вони й справді зрозуміли ріжницю між чоловіком образованим і людиною простою. На фізіономії Голохвастого самозадоволена всмішка, він знайшов розумний вираз «і тому подобное», він зьясував ріжницю 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 подобное», звичайно починають сміятись: їх напружене чекання скінчилося раптом нічим. Але Саксаганський володіє не тільки таїною комичного, він і творець типів. Його «Пеньонжка», в «Мартині Борулі», «Копач» в «Сто тисячах» і ціла низка його ролів — це галерія малюнків великого майстра... Крім того, Саксаганський визначається і як артист драматичний: можна щиро дивуватись діапазону його талану!.. Він схоплює одразу ввесь цільний образ, тип, який дає йому роль, і разом з тим продумує її до найменших дрібниць».

Ці пространно виписані характеристики актьорів 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 талановитi виконавці прибували і прибували. Очевидно і в народніх верствах, і в громаді, і в театрі явище побутового українського театру так настигло, що із всіх верств громадянства виходили талановиті побутові актьори. Вже згадувалося про кілька серій молодших артистичних сил, що одна по одній вступали на українську сцену. Иноді ці молодші сили не уступали в силі талану першим корифеям українського побутового театру. В кінці вісімдесятих років вступили на українську сцену між иншими 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, особливою

окрасою якої були очі — карі промінисті, повні життя, що в хвилини ліричного суму ніби покривались ніжно-вохкою хмаркою, а в хвилі 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 осягнень 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 техники і справляла глибоке враження.

Так само рідкого натхнення, незвичайного багацтва побутових тонів і глибоко викінченої творчости актьором 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 актьора 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 ріжнобарвному репертуарі Левицького немає невикінчених або шаблонових типів. В кожному видно працю, натхнення і школу».

Яскравим актьором комиком був також Іван Васильович Загорський (1858—1909), про якого Садовський каже, що він був «прирожденний комик як в життю, так і на сцені... коли по наказу уряду повинні були грать в один і той-же вечір рівне число актів як українських, так і російських, Загорському приходилось не менше, як по пять, по шість ролів у вечір. І... перегримировуючись з одної ролі в другу, розказував який небудь анекдот, або гострословлючи, смішив присутніх». Це був незвичайно талановитий актьор 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 актьорів побутових, комичних і характерних. Навпаки, далеко менше було здібних актьорів на героїчні молоді ролі.

Успіх майже тріумфальний театру на початку, збір великого числа талановитих виконавців спонукали першу українську трупу розділитися. Значне число першорядних побутових актьорів 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 — чотирі. Трупа Садовського з участю Заньковецької, Затиркевич, Ратмірової, Максимовича, І. В. Загорського, Позняченка, Василенка, Науменка, Глазуненка і инших, трупа Саксаганського з Карпенко-Карим, Ліницькою, Віриною, Дзбановською, Сусловою, Грицаєм і т. д. Трупа Старицького з Боярською, Орлик, Маньком, Касиненком та иншими, 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 провінціяльного кутка викликало до життя безліч менших труп і вже в девятдесятих роках число труп стало так зростати, що рахувалося один час 72 українських трупи. Часто один здібний актьор збірав 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 актьори, пристосовуючися до смаку провінціяльних глядачів, пристосовували побутовий український репертуар до театрального зрілища, викоханого в першій половині девятнадцятого віку, і стали в оболочках побутової драми творити мелодраматичний репертуар страшного вражаючого дійства з душогубствами, смертями, биттям по нервам 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 натомісць почав виробляти форми лубково-умовного театру зовнішніх експресій. В кожнім разі у всіх своїх формах побутовий український театр ввійшов в українське життя і скрізь посильно являвся його осередком, зовнішнім маніфестуванням життя України, яке у всіх инших галу-

зях на Україні в сумної памяти, вісімдесятих та девятдесятих роках було здавлено. Значне число українських труп розїздилось і по за Україною, на Білу Русь, Московщину, Сибір, Закаспійську країну, Закавказьє. В девятдесятих роках їздила українська трупа нещасливо і до Парижу. Ініціятором тої нещасливої і безславної подорожи був, сумної памяти, антрепренер Деркач (1846—1900), що потім до смерти антрепреньорствував у Середній Азії і в Сибіру. З яким смаком і розумінням діла він збірав для Парижу трупу, знати вже бодай з того, що він не прийняв до хору, як не музикального співака, Федора Шаляпина.

Осередком, містом, де збіралися українські актьори, де формувалися українські трупи, де в театральному колі укладалося артистичне реномé актьора, — це був Харьків. 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 актьорська братія. Крім того Харьків найбільше після Київа і найцентральніше місто, а у Київі і на правому березі Дніпра з 1883 до 1893 року українським трупам грати було заборонено. У вісімдесятих і девятдесятих роках по всій Росії не дозволялося театральних вистав протягом всього великого посту. Тому великий піст був часом змушених вакацій для актьорів. Тому сезон актьорської роботи кінчався на масниці, а у посту закладалися нові трупи, або поновлювалися старі. Всі ці комбінації і вершилися у Харькові, де українські актьори 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 актьори і хористи мусіли мати власні тільки чоботи, решту одіння мав антрепренер. Жалування по українських трупах порівнуючи було не велике і далеко нижче, ніж по сучасних російських трупах. Ще в половині девятдесятих років, коли вже ґажі актьорів зростали, добрі українські актьори задовольнялися платнею від 100 до 200 карбованців на місяць. Українські трупи майже ніколи подовго в одному місті не седіли 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 обстанова і декорації — це було найслабше місце українського побутового театру з самого початку. Не маючи коштів зразу по заснованню 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 пейзанами і відповідно до того замісць реально сільских краєвидів і селянських хат представляли пейзанську обстанову в стилю «русская ізбушка». Того характеру обстанова 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 Київі 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 одбуватися пригода Василиси Меленьтьєвої, 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 девятдесят відсотків було перероблено з французької чи иншої європейської мови і весь національний колорит її полягав лише в тому, що імена дієвих осіб, всяких Мішелів та Етьєнів перероблювано на Власів та Антипів. Весь-же зміст пейзанської розмови і дії оставався той самий, правда так само мало-французький як і мало-руський. Це був такий інтернаціональний сантиментально-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 відріжнятися 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-фееричній обстанові. І коли панна Емілія Лютомська, пізніше Бачинська виконувала ролю Наталки-Полтавки і в вінку з французьких квітів, в черевичках на французьких каблучках, у кріноліні і оксамитовому корсажику, то це робило тільки цільність враження з усією обстановою. Але коли у Київі в 1882 році Літар виступила в Гаркуші в тому самому стилю, 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 талантами 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 напряму української трупи побутову обстанову ставало на порядку дня. Тому зразу вже в 1882 році, коли трупа була у Київі, 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 Київі, поміж київською громадою Українців була нарада, що треба комусь із грошовитих громадян стать в голові трупи і поставить діло як найкраще, бо, розуміється, актьори всі біднота, не змогли зразу обставить 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 картинности сценичної вистави і великий мистець в утворенню тої картинности, він, розуміється, був найвідповіднішим чоловіком для основної реформи української театральної обстанови. З одного боку він прийняв як основу сценичної вистави принціп побутовости, з другого боку, маючи вибагливе до мальовничої краси око, він не жертвував побутові зовнішнею красою. Навіть більше того: він не вагався відступити від реалістичних вимог аби не зашкодити мальовничості сценичної картини. Одним словом Старицький зі своєю любовию 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 зовнішнє красивих, хоч не реальних формах старих феерично-мелодраматичних постанов, але потрапив поєднати мелодраматичну красивість з етнографично 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 Саксаганьского (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 Житоміра, а звідціля знов вернулася на святки до Одеси, де і кінчила сезон... Спектаклі були гарно обставлені з боку декорації, чудесний хор робили на публику таке враження, 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 театрального діла, і трупа мусіла ділитися, щоб ставши на господарський комерційний грунт, від якого був далеким Старицький, діло закріпити і забезпечити матеріяльно 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 роскішної обстанови, нарешті, як режисери, вони не мали мальовничого хисту, який на першому плані стояв у Старицького, але вони провадили справу ощадно, 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 обовязки актьора і режисера, а господарство волів збути на когось иншого. 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 маєтку, як инші, але, навпаки, поклав в неї свій чималий маєток, та зате тільки завдяки його антрепризі могли окріпнути инші актьори для заснования 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 етнографичний ґрунт. Пізніше, коли вже на початку двадцятого віку Садовський тримав у Київі постійно свою трупу, він, не впадаючи в роскіш, яку так любив Старицький, довів свої постанови до цікавих етнографичних деталів, 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 Київі. Коли Кричевського в театрі Садовського у Київі 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 девятдесятих роках трупи герцога Мейнінгенського. І справді принціпи Мейнінгенського театру як раз відповідали принціпам 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 постанова українських труп — це єсть побутово розроблена

постанова Мейнінгенців. Розуміється, про вплив одних на других говорити не приходиться. Це просто в один час однакові ідеї опанували передовими театральними діячами в ріжних кутках Європи, вони зросли із комплексу аналогичних причин і появили багато спільного в наслідках. Ці театральні ідеали одушевляли в ті часи багато діячів сценичного мистецтва, але в Мейнінгені розквітнули найпишнішим цвітом, а на ґрунті спеціяльно 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, етнографично правдивою і мальовничою постановою, поставили український побутовий театр так високо, що в часи його розцвіту 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 — Сіцілійський 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 театрального мистецтва і найсерйозніші критики російські критикували українське мистецтво, як взірцеве для російських актьорів. 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 крайностів, до яких мали нахил московські актьори, і властиве також для Старицького поєднання побутової основи із зовнішньою мальовничістю.

Ця уміркованість реалізму, ця етнографична 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 спеціяльно українське завжди мало нахил до етнографізму. Етнографичність грала тим більшу ролю в напрямі українського народництва, що саму українську націю українська інтелігенція тоді представляла тільки як народньо-етнографичну, 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 етнографично української, національно несвідомої маси. Самий доказ окремішности українського народу

між иншими славянськими народами, зокрема окремішність його від народу московського потребувала доказів і ці докази свідомі українці шукали в демонстрації етнографичної окремішности українського побуту. Зрозуміло зовсім, що побутовий український театр як жива талановита, мальовнича демонстрація окремішности і культурности української народньої 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 священий трепіт, з яким у Київі виступали свідомі свого громадського призначення українські актьори, і знову той страх, з яким київські громадяне йшли на першу виставу, і той ентузіязм, який обхопив українську громаду, коли вона інстинктовно 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 малярстві 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 бреніли в глибині душі; іскра що ледве тліла десь глибоко, розжревювалася 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 актьорами і глядачами крім звичайної любови до мистецтва установилися ще инші, тісніші звязки: до актьорів виробилися відносини, як до громадських діячів, що в перших лавах виносять національну українську справу, і другі интимні 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 пять років, згадуючи відношення до театру, Старицька-Черняхівська оповідає: «Натхненна гра артистів і настрій, що панував у театрі, зливалися в один спільний захват. Він передавався од публіки артистам, підносив їх виконання до найвищого ступня, а з сцени ніссся знов у публіку і вогнем запалював серця глядачів. Артисти й глядачі зливалися в одну душу; од буйного захвату здрігався театр. То була публіка! То були часи!»...

Актьори тих часів згадують чи мало зворушливих сцен, які свідчили про ці спеціяльні відносини українського громадянства до діячів українського театру. Привязуючи до дня другого лютого 1882 року, Садовський згадує інцидент на своєму бенефісі, як задню декорацію скинули, ниби випадком, а правдоподібніше злим заміром московських актьорів, на голову Кропивницькому; удар по голові влучив з такою силою, що Кропивницький упав непритомний, і тільки мягкий великий парик урятував йому життя. Поки Кропивницького приводили до памяти лікарі, «кон увесь запрудила молодь, яка гучно ганьбила адміністрацію театра. Голос чиєїсь горячої промови, який требував 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 заллє. Невимовної напруги коштувало мені все се утихомирить і заставить розкипілу молодь залишить сю справу до завтра, а тепер дать мені змогу скінчить спектакль... Другого дня депутація від молоді ходила... і з того дня актьорам 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 Київі «після послідньої вистави публіка дійшла до екстазу і почала розносить актьорів по улицях 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 Київа, то зразу посипалися на неї доноси і з боку московських актьорів, що із заздрости робили всякі каверзи проти українських актьорів, аж до падіння декорацій на голову Кропивницькому. У київській щоденній пресі, власне в газеті «Кіевлянин» почали зявлятися 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 рискуючи вдруге заборонити українські вистави, почала їх тиснути. Перший дозвіл було дано на представлення українських вистав поруч «з русскімі». Отже, трупа не сміла бути чисто українською, але повинна була називатися «русско-малорусская». Повинно було що-вечора, при кожній українській виставі додавати московську пьєсу, здебільшого водевіля в одному акті. Коли ці водевілі виконувалося зле, і публіка свистіла на те виконання, адміністрація вимагала, щоб корифеї трупи сами грали в цих водевілях, як це було у 1883 році у Київі. Де-які адміністратори вимагали, що коли трупа є «русско-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 пять дій, то і московську пьєсу мусіли того-ж вечору ставити також не менше, ніж на пять дій і т. д. Нарешті в 1883 році київський генерал-губернатор Дрентельн заборонив наближатися українській трупі до Київа «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 актьорів не помогло, в свої «володіння» Дрентельн не дозволяв українським трупам наїздити аж до самої смерти. Тільки в 1893 році, вже при наступникові Дрентельна графі Ігнатьєві, цей останній зі страхом дозволив приїхати до Київа трупі Садовського з Заньковецькою і Затиркевич на де-кілька вистав. Таким чином лише з 1893 року у Київі та на правому березі Дніпра появився 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 посланець прийшов до нього в українській одежі. Ще гірше ніж адміністраційні репресії, тяжко було переносити гніт і

знущання 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 безглуздого переслідування московський репертуар уже не терпів. Український-же репертуар рождався в неймовірно тяжких цензурних умовах. Заборонялося всякі пьєси перекладені, заборонялося пьєси з не селянського життя, заборонялося нарешті пьєси просто літературно-оброблені. Пьєси, що проходили через тіснини цензури для надрукування, потім все-ж заборонялося для вистави на сцені. Иноді цензор забороняв пьєсу тільки за те, що її написано було українською мовою і цинично пропонував авторові написати те саме по московськи і зразу буде дозволено. Рідко яку пьєсу не верталося по кілька разів авторові забороненою до вистави і безліч разів доводилося кожну пьєсу переробляти, міняти їх назви, поки якимсь випадком пьєса не проскакувала. Так у Старицького пьєсу «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 Буші» сім років не дозволяла цензура до вистиви аж до 1906 року, до «днів свобод». У Тобілевича рідко яка пьєса дійшла до кону без перерібок для цензури і не змінивши иноді по кілька разів назви. Пьєса його «Чабан» прийшла на сцену як «Бурлака», пьєса «Гроші», як «Сто тисяч». Пьєсу «Хто винен» було заборонено; Тобілевич переписав її під назвою «Чарівниця», — заборонено знову; тоді Тобілевич післав її до цензури під назвою «Безталанна» — було дозволено. Пьєса «Не так пани, як підпанки», змінила пять 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 пьєс Грінченко і після цензурної заборони переробляти і знову посилати до цензури під иншою назвою: так комедія «Дядькові примхи» обернулася в «Нахмарило», історичні драми «За батька» в «Степовий гість», а «Зламана квітка» в «Серед бурі», пьєса «Арсен Яворенко» в «На громадській роботі». Крім змін заголовків, назв дієвих осіб, ще на безліч инших хитрощів доводилося пускатися українським драматургам, щоб провести свої пьєси через цензуру.

Пьєси при цьому блідли, часто тратили свої найкращі сцени, виходили зіпсованими, анемичними. Спостерігши, що цензура дозволяє пьєси, що не мають літературної вартости, і навпаки забороняє пьєси, написані літературно, Старицький вживав такого засобу: написавши пьєсу, він вписував до неї, особливе спочатку безліч сцен умисне безглуздих, в характері макулатури, а иноді то й благонамірено патріотичних ламентацій. 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 иншої 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 спеціяльно 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 забороною лежали десятиліттями українські переклади пьєс Софокла, Шекспіра, Мольєра, Шиллєра, і сучасних європейських письменників Ібсена, Гауптмана, Шніцлєра, Зудермана, Мірбо і инших. Діяльність драматичної цензури протягом доброї четверти 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 пяти років своєї праці на українській сцені емблемою для свого театру прийняв терновий вінок з великими колючими шипами.

Але поки український побутовий театр був живою в мистецтві і потрібною 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 краєвого сойму, там український театр не появив ні таких блискучих талановитих актьорів, 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 провінціяльної трупи. Навіть саме існування його, кілько разів переживаючи тяжку кризу, бувало загроженим. 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 Камянця на Поділлю. В семидесятих роках завідувала театром Теофіля 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, актьора, 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 Теофілі Романович задушна атмосфера галицько-українського театру підломила сили Гриневецького і відіпхнула від української сцени і його, і кращих діячів театру, як подружжа 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 смерти Гриневецького сам провадив театр, остаючися на цьому становищу коло двадцяти років. Тоді-ж, як Гриневецький і Біберович провадили театром, технично головну управу театру з рамени Руської Бесіди обняв Григорий Цеглинський (1853—1912). Разом з Дамяном Гладиловичом 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, взявшися за перо, як автор збагатив український репертуар низкою пьєс, які, хоч переслідують часто мету швидче педагогичну, ніж артистичну, все ж побіч пьєс Франка, приємно визначалися на тлі галицького театрального репертуару. Комедії Цеглинського, це здебільшого сатири, не злобні, не караючі, але педагогично лагідні, насмішкувато повчаючі. Протягом всього часу, як Цеглинський завідував українським театром та був театральным референтом «Руської Бесіди» з 1882 до 1888 року, він майже що року давав для театру нову пьєсу: 1884 році комедію «На добродійні цілі», 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 пьєси із інтелігентського життя, яких в вісімдесятих роках в українському репертуарі майже не було. Пізніше Цеглинський писав для просвіт пьєси з селянського життя, як «Ворожбит» в 1902 році і остатню драму «Кара совісти», що також мають повчаючо-дидактичний характер. По-за згаданими вище пьєсами Франка, пьєси 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 ночи», «Сонце руїни», та пізніші, що хоч і мають претензію до модерности, 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 девятдесятих роках і пізніше пробував свої сили в драматургії Антін Крушельницький, що захоплювався дуже театром і близько один час

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

Час, коли Цеглинський, як референт Руської Бесіди, впливав на галицько-український театр, а безпосереднє орудували як режисери і актьори 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, Кирніцька, Ґембіцька, Підвисоцький, Стечинський, Плошовський, Ольшанський, Клішевський, Кирніцький, Ґембіцький, Парадюк; із старих актьорів 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 иноді 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 трупою мандрівною і їздила иноді по зовсім малим містечкам. Біберович підтримував стосунки з Українським театром на Україні російській, зокрема з Кропивницьким, вводив в репертуар побутові пьєси українського репертуару, виставляв нові пьєси Цеглинського і галицьких драматургів та композиторів, виставляв також перекладні пьєси старого класичного і сучасного тоді європейського репертуару, одводив місце оригінальним і перекладним оперетам. Сам Біберович виконував ролі драматичні і героїв. Після Біберовича в девятдесятих роках галицько-український театр підупадав. «Проби, як каже Франко, які роблено (в девятдесятих роках) з Підвисоцькими, що пройшли школу в українських трупах, 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 людових

штуках, то останки традиції тих попередників. І треба сказати, що ті останки якийсь час ледве-ледве світилися, і були хвилі, коли наш театр майже зовсім позбувся їх та з артистичного погляду стояв нижче, ніж коли-небуть за весь протяг свого існування». До таких сумних висновків, що до галицько-українського театру прийшов в кінці девятдесятих 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 перворяднми 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 пять років пізніше, називаючи всю історію українського театру в Галичині — «наша театральна мізерія». Але цей гострий осуд Франка годилося-б тепер як не змягчити, то в кожнім 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 людові 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 рецитує свої ролі». Але до певного степеня в оправдання актьорів того часу, кінця девятдесятих 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 актьорів, що прийшли на сцену в вісімдесятих роках, коли і в Галичині ця умілість стояла вище. Не дурно-ж і Франко віддає в тому змислі признання і Іванові Гриневецькому, і Підвисоцьким. А з кінцем девятдесятих років

і на Україні російській спинився приток свіжих таланів 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 девятдесятих роках, щоб залагодити цей бік справи пробувала управа галицького українського театру покликати режисером не першорядного, але досить здібного актьора 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, перетягши де-кого із більше здібних виконавців з собою на Україну російську. Після Касиненка управа театру в Галичині переходила з рук до рук, до Поліщука-Ольшанського, Лопатинського, Ґембіцького, 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 ролий пані Лопатинська, що мала дуже добре колоратурне сопрано. Тоді в галицькому театрі виставлялося «Травіату», «Онєґіна», «Паяци», «Фауста», «Гальку», «Пташника з Тиролю», «Циганського барона», «Бідного Іонатана», «Веселу Удову» і багато инших; 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 композітор виступив не без успіху з оперетою «Еней на мандрівці», яку в німецькому перекладі було прийнято до постанови в класичний оперетовий віденський Karlstheater.

У 1900 році управу українським театром в Галичині обняв доктор Гриневецький, що не мав нічого спільного з покійним визначно-талановитим актьором Іваном Гриневецьким; «щире бажання» Франка, щоб д-ру Гриневецькому не забракло можливостей для переведення «широких планів реформи нашого театру» не мало доброго скутку, 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 спростування «та викликаним тим способом знова ж спростованням С. Чарнецького, в значній мірі причепив ще більше чорних фарб на тій невеселій театральній картині.» Скінчилася ця полемика 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 Київа, 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 актьора, 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 актьора 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 Степенові Чарнецькому. Нові директори спочатку на літо виїхали до провінції, а з осени відкрили сезон у Львові пьєсою О. Олеся «Осінь», включили до репертуару цілу низку нових модерних пьєс, як українських так і європейських драматургів, як «Новоженці» Бьєрнстерне-Бьєрнсона, «По той бік казки» Євтимовича і инші. 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 діяльности Гриневецького і Біберовича — часом найбільшого розцвіту.

Все-ж і в часи як розцвіту, так і підупадання української сцени в Галичині, на ній не бракло талановитих виконавців. В вісімдесятих і початку девятдесятих 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), Чернігівка, і ролі драматично-побутові, як Наталя (Лимерівна), Катря Дзвонарівна, Наймичка, Олена (Глитай) і лірично-побутові, як Галя (Назар Стодоля), Одарка (Дай серцю волю) Софія (Безталанна) і багато инших. Критика на початку девятдесятих років уважала, що талан Біберовичевої «драматичний, виступив в цілім об'ємі і силі, і що вона єсть оздобою львівського українського народнього театру, а взагалі між усіми українськими артистками, що виступають по цілій нашій широкій вітчині, належить до найспособніших». Після Біберовичевої, і в другій половині девятдесятих років з дуже великим успіхом героїчні і сильно драматичні ролі виконувала Слободівна, артистка з великим темпераментом, але на жаль вона не довго зоставалася на сцені. На заміну Слободівни в кінці девятдесятих 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 остатне 25-ліття. Вроджена сценична інтелігенція, феноменальна інтуїція, дар відчувати і вживатися в лиця і ситуації були основами її талану. Рубчакова розвязувала кожний психичний проблем на сцені — прямо ясноявою. 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 перворядні ролі, не спочивала вже ні днини. Несла на собі весь репертуар українського театру в Галичині. І драма, і комедія, і опера, й оперетка не обійшлися вже без її участи. 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 свойого окрівавленого серця... Кому не врилася в память 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 инших, з сучасних Винниченка, Пачовського, Черкасенка. Були в її репертуарі і Ібсен, і Ростан, і Ґорький, і Чехов, і Ґордін 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 Маргарітою 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 актьором покійного Василя Юрчака (1878—1914). «Був це тип актьора з божою іскрою в грудях... Юрчак був одинокий в останніх роках, що в царині неуцтва, 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 Квітчиного Стецька починаючи і на Франковому Николі Задорожньому (Украдене щастя) кінчаючи. Знаменитий він був і у відтворюванню міщанського світу... Юрчак був серйозним глибоким народнім актьором 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 сирітство Янка у «Хаті за селом», про безсонішні дні Телєгіна чи Перчихіна... З Юрчаком зійшов у могилу великий драматичний талан, про якого память триватиме довго, а на сторінках історії театру стане і його імя 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 головно на комичних ролях особливо у оперетах. Здібний

актьор 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 актьор, син покійного Яновича, Лесь Курбас. Але з початку війни він перейшов до Київа, до трупи Садовського, і пізніше у Київі виконав свою історичну заслугу в справі дальшого розвою українського театру.

Не маючи постійного осідку, остаючися постійно театром мандруючим по галицькій провінції, часто по невеликим містам, пристосовуючись до випадкових приміщень, иноді 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 злиденним реквізитом і декораціями провінціяльного трафарету. Не тільки завдання етнографичної правдивости, історичної точности не міг переслідувати галицький театр в своїх постановах, а мусів обходитися трафаретними павільонами та парою софітів для представлення пьес і сучасних, і історичних, українських побутових і західно-европейських 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 провінціяльного смаку. Багато надій покладалося на те, що під цим взглядом справу буде залагоджено зі збудованням у Львові Українського Національного Театру, але приготовання 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 концертової салі в будинкові 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 обїздив всю галицьку провінцію, заносючи світ театральної рампи до найглухіших куточків, знакомлючи їх з творами як української так і західно-европейської, як класичної так і модерної драматургії. Часто невибагливі 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 Народнього Дому в Стрию. Для ювілейної вистави виконували трагедію В. Пачовського «Сонце Руїни».

Разом з тим як Кропивницький зорганізував постійну українську трупу, що на той час, у вісімдесятих роках, стояла на висоті поступових стремлінь і художніх осягнень театрального мистецтва, значіння театру аматорів мусіло зменшитися. Ті аматорські вистави, що в шостидесятих роках так високо під взглядом мистецької вправи ставилися у Чернигові та Полтаві і в семидесятих роках у Єлисаветі і дійшли до свого апогея у Київі в постанові Різдвяної Ночи, тепер мистецьку вартість втратили. Всі більше талановиті і обдаровані аматори, як брати Тобілевичи, Затиркевич, Адасовська і инші 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 девятдесятих роках число аматорських українських гуртків розрослося неймовірно. Майже в кожному повітовому навіть найменшому місті позаводилися гуртки аматорів сценичного мистецтва і то не тільки в містах, а і в містечках, великих селах, при цукроварнях чи инших промислових осередках, на узлових стаціях залізниць то що. Розуміється, про мистецьку вартість цих підприємств говорити не приходиться, але не можна нехтувати громадського значіння цеї справи. За сумної памяти реакційних часів вісімдесятих та девятдесятих 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 збіралися 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 неофіціяльний гурток українських аматорів засновано було у Київі, 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. Ігнатович, Г. Житецький, Я. Гулак, покійний адвокат В. Верещагин, І. Красовський і инші. Це були в основі діти тих батьків, що аналогичну 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 сценичної 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 збірати 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 — «Нікаких Кропівніцкіх і Заньковецкіх не подпущу на пушечний вистрел к Кієву», 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 Київі, він відповідав:— Тому, що там це тільки театр, а тут це політика. Помилявся 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 Ігнатьєв, то на превелику силу стало удаватися здобувати дозвіл у Київі на

одну українську виставу у рік, в одному з великих театрів. Організаторкою цих вистав була Л. Старицька (пізніше Черняхівська), режисером Г. Ґе, брат знаменитого художника, музичний провід обіймав М. Лисенко, адміністраційні 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 Київі, 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 Київі перейшли на передмістя, де мали у передмійських обивателів добрий успіх і підтримували стихійне почуття українства. Над виставами у передмістях Київа, особливе на Лукіяновці та на залізничому двірці багато попрацювала М. Старицька і иноді 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 девятдесятих роках на Україні політичних українських партій, навіть у підполлі не існувало. Самий український рух тратив 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 адміністраційні перепони, то для діяльности 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 девятдесятих роках де тільки в більшому чи меншому місті, містечку чи селі України збірався 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 народнього театру. Але труднощі і в цій справі з боку адміністрації були часто непереборимі.

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. Скарженовський 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 слабенькі спроби з середини девятдесятих років утворити народній український театр на селі в слідуючому десятиліттю значно поширилися і обернулися у цілу течію. Серед українського селянства, завжди незвичайно чулого і потрібуючого творів мистецтва, в міру знакомства з українським театром, прокинулася потреба заснування 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 пьес 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; аналогичні спроби все частіше робилося і по инших 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 довший час провадив селянський

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

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 полехкості. Тоді по селах почали засновувати «Просвіти», а ті з Просвіт, що міцніше стали на ноги, як у Катеринославщині, почали будувати власні будинки з театральними салями, таким чином почали виникати по українських селах постійні народні українські театри коштом і працею самих селян. Правда, під час реакції, що не забарилась насунутися, всі Просвіти було закрито, але театрального руху в українському народові це вже спинити не могло. Поруч з селянським театром розвивалося на Україні замилування до театру і в робітничому околі, і по всіх більших робітничих осередках почали засновуватися робітничі аматорські товариства. Над робітничим українським театром у Київі чимало працювала М. Старицька, у Харькові Гнат Хоткевич, у Катеринославі Наталя Дорошенко.

Коли на Україні під царським режимом український народній 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 орхестру; цей гурток має власне уряджения, 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 одиноке. З розвоєм 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 стале 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 «тиї часи остались у вдячній памяти публики Черновецької і околиці, позаяк згадана трійця артистична розбудила тимй аматорськими, удачно уложеними представленнями великий ентузіязм 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 заінтересованнє ся і оживленє аматорського театру згаданій трійці артистичній». Пізніше, коли родина Коралевича тісніше замкнулася в родиннім життю, уже аматорські українські вистави на Буковині не спинялися. Уряджувала їх академична молодь, а особливе робітниче товариство «Зоря» під орудою дуже здібного провідника театральних вистав Захарка.

Але найцікавішим і найбільше своєрідним явищем народнього 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 люду і зорганізували з них постійну трупу. Хоткевич написав для неї спеціяльний репертуар — кілька пьєс дуже простих змістом і будовою, але живим словом, в гуцульському діалекті з простотою понять і способів виразу, без літературного фальшування. С. Чарнецький з приводу вистав цеї трупи у Львові писав, що «перед очима ставала вся Гуцульщина і власне в тому етногра-

фічному 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 спеціяльно 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 поведенню на сцені... Серед таких обставин зроблено все найкраще, що було в межах можливости. Режисерія була дуже а дуже старанна, а місцями задивляюче помислова. Гуртові яви живі мальовничі, ефекти акустичні давали досконалу оману. Кождий момент мав на собі сліди світлого приготовлення і вродженої інтелігенції виконавців-гуцулів, а було між ними пару сил, шо проявляли правдивий сценічний талан». 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 спеціяльним репертуаром гуцульський театр міг-би утворити на лоні українського театру своєрідне і колоритне явище, не менше цікаве, ніж Сіцілійський 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 девятдесятих 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 ініціяторами і працьовниками театру були самі полонені. Між ними часто, правда, знаходилися, із запасних, бувші актьори, співаки, иноді малярі-декоратори, иноді поети-драматурги, але завжди в кожному українському таборі

обовязково був свій театр. В кожному таборі засновувалося товариство, яке провадило цю справу: В Зальцведелі товариство «Народній театр» зорганізував між салдатами, полонений Д. Щербина, що був раніше учнем школи ім. Лисенка. Це товариство збудовало в таборі дуже добру театральну салю, яка вміщала до тисячи 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 саля завжди була повна. Ставили здебільшого пьєси Тобілевича, такі як «Суєта» та инші. 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 пьєс: 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 иноді в Раштаті обєднувалося 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 керовника 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 пьєси. Таким чином всі три головніші українські табори полонених в Німеччині мали свої театри, що тішилися великим поводженням між полоненими і особливе любленими були пьєси 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 окремий 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 табора 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 напряму 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 пьєси. 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 зоставався 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 Корсакова, 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 здибаєте 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 цільности». І справді цю оперу видруковано з фортепьяновим супроводом тільки після смерти Лисенка, а світу рампи вона ще не бачила в перших двох десятиліттях двадцятого віку.

Більше поводження 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 ріжниця між ними лише в тому, що місце кумедного елєменту «Різдвяної Ночи» тут заступлено елєментом фантастичним»... «Нових композиторських прийомів, порівнюючи з «Різдвяною Ніччю», тут ми не знаходимо, але все-ж ми маємо в «Утопленій» такі шедеври, як хор «Туман хвилями лягає», — тонко і художньо зроблена річ, чудовий твір, один з найкращих у всій творчости Лисенковій... 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 цею 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 цеї оперети, здається, крім труппи Садовського ніде не виставляли. З рештою і у Садовського успіх цеї оперети обмежувався Київом, 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 девятдесятих 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 цеї опери дитячими силами в приватних київських домах— у самого автора, та в домі проф. Лучицького. Третя дитяча опера Лисенка «написана зовсім по-иншому, 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-Дереза, не мала.

Нарешті останній оперовий твір Лисенка, його лебедина пісня— «Nocturno» написана на слова Старицької-Черняхівської в 1912 році для театру мініятюр, пробу заснувати який тоді робив київський український клуб. Сама ідея цеї опери появилася у авторки лібрето на першому засіданню клубної комісії для урядження вистав українських мініятюр 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 клуба. Сама ідея такого лібрета прийшла до голови Л. Старицької-Черняхівської під впливом поставленої тоді у Київі на театрі російських мініятюр опери-мініятюри «Фарфоровиє куранти». За часом після засідання Л. Старицька-Черняхівська накидала схему опери подібної до «Фарфорових курантів», з тою ріжницею, що мали оживати не порцелянові статуетки, а старі портрети, і обстанова 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-Чернях вська лібрето уложила в кілька день, 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 памяті композитора скоро після його смерти. 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 мініятюр 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 инших російських сценах. Але як справжня інтимна мініятюрна опера, вона багато тратить від сцени великого театру і особливо від оркестрового супроводу. На сцені інтимної салі і в супроводі фортепьяно вона справді справляе враження 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 повісти «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 иншим драматургам. Опери на лібрето, зложені з цієї повісти, писали П. Сокальський — «Маєва 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 враження характером своєї, що правда талановитої, але зовсім чужої українському духові музикою. Особливе це виявилося у Київі, де «Майскую ночь» на одній із перших же вистав жорстоко освистали і після цього років з двадцять не виставляли. Здається, провал цеї опери у Київі був до певної степени організованою демонстрацією на заборону у Київі українського театру. Одним із головних ініціяторів і організаторів такої демонстрації був старий громадянин, пристрасний прихильник українського театру, військовий лікарь Хв. Панченко. Із повісти «Ночь под рождество» крім Старицького, що опрацював лібрето для Лисенка, для української сцени зробив оперету Г. Ашкаренко. Цю оперету давно виставляли і виставляють ті українські труппи, що не мають змоги поставити опери Лисенка. Крім того із цеї-ж повісти брали лібрето для опер Н. Афанасьєва — «Кузнец Вакула», Н. Римского-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 цеї 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 дійсне 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, иноді 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 музика 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. Авторові 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» Григорий Казаченко (1858—19...) поставив свою двохактову 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 Київі 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 Київі в театрі Садовського виставлялася під назвою «Бранка Роксоляна».

Про цю оперу І. Левицький говорить: «Симпатично принято також його оперу «Роксоляна». Січинський з форми і гармоніки належить до епіґонів 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 компонувати 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 Вінцковський (Ярославенко), знову використовуючи лібрето на тему повісти 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», цікличний в чотирьох частях 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 талан 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 сценічности і красива, а навіть талановита по музичному матеріялові». Більше ніж Б. Підгорецький, для української опери зробив безпосередній учень Лисенка — Кирило Стеценко (1883—1922).

Стеценко скінчив у Київі музичну школу Лисенка по класу композиції і працював дуже багато у всіх майже галузях музичної творчости, особливе вокальної. Стеценко скомпонував багато музики для співів солових і хорових, як свіцьких, 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 «Іфіґенія 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 своєї 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. Рощахівський каже, що Стеценко «про постановку цієї опери не дуже радо згадував; очевидячки, вона при тих виконавцях, які її провадили, звичайно, аматорах, не так-то добре випала... Окремі фраґменти 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 фортепьяновими. Але М. Грінченко свідчить, що останніми часами Степовий написав багато солоспівів до слів ріжних українських поетів, збірки народніх пісень в художньому обробленні, дві оркестрові сюіти 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 кількости 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 серьйозного зо всієї групи композиторів після-лисенківського періоду... виразні мотиви національности зберігають нам індивідуальність Сениці, заховують його оригінальне творче обличчя, ставлять його осторонь від того еклектизму, що, наприклад, помічаємо ми в його сучасників — Стеценка і почасти 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. Рощахівський свідчить, що Леонтович, який раніше «мало що компонував (лише гармонізував народні пісні) з нагоди 25-літнього ювілею М. Вороного склав прекрасну леґенду на слова ювілянта. Нашвидку розучена і проспівана Українським Національним Хором під умілою рукою О. Кошиця, ця леґенда викликала поважне заінтересування хором, як способом пропаґанди української ідеї за кордоном, із боку присутного на тім ювилею українського уряду — Директорії. Коротко кажучи, ця леґенда послужила до повстання того, про що лише мріяв О. Кошиць, і що пізніше прогреміло по цілій Європі під назвою: Українська Республиканська Капеля».

Із всього вище сказаного видно, що з українською оперовою творчістю справа стояла зовсім не добре. Майже всі опери зоставалися або не викінченими, або не інструментованими, або нарешті не мали успіху. Головної причини для того треба шукати в тому, що не було спеціяльно оперового українського театру, а пристосовувати оперу до виконавчих сил українських побутових труп було завданням не із легких. В цьому змислі відповідну лінію, мабуть, інстинктом уловив хиба 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 розцвіті 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 зберегають архаїчні риси і представляють великий музичний інтерес. Особливо часто для музичних картин на сцені використовували пісні весільного обряду, а иноді і сцени весільного дійства. Більше або менше заокруглені сцени, або тільки музичні номери з весільного обряду вставлено у Старицького в пьєсах «Чорноморці» і «Циганка Аза», ще більші музичні сцени весілля у Кропивницького в «Дві семьї», і особливо «Пісні в лицях», 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 инших. Инші 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 пьєс почався від давна, а иноді обрядові сцени давали зміст і для цілих пьєсок. 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 цікли 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 місця в репертуарі українських труп легша до постанови і виконання оперета, хоч і тут не було композитора, який би цей рід творчости засвоїв собі, як постійний фах. Українська оперета осталася в характері трохи відмінному, ніж оперета в західній Європі. Замість пікантної вибагливости в музиці українська оперета культивувала етнографичну мелодійність та жартовливість української пісні і мелодії до танцю. Виняток в цьому змислі між українськими оперетами робить хиба одинока і мабуть найкраща між молодшими українськими оперетами пьєса — «Сорочинський Ярмарок», яку із повісти Гоголя переробив М. Ста-

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

Кропивницький робив проби використати повісті Гоголя для утворення фантастичної української оперети, і в цьому змислі дуже щасливо йому удався «Вій» і зовсім не удалася «Пропавша Грамота». «Вій» в короткому часі став любимою репертуарною пьєсою у більшости 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 «Вія» до свого репертуару. Значно раніше ніж фантастичні пьєси Кропивницький поставив також удатну оперету «Пошились у дурні» з цікавими мелодіями співів. Пізніше Кропивницький скомпонував мозаїку з народніх пісень і романсів в трьох актах — «Пісні в лицях», 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 обєднаними оркестрами в Празі. Вже в часі революції він зорганізував український національний симфоничний оркестр і встиг дати кілько симфоничних концертів у великому київському театрі.

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

вятдесятих 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 провінціяльних українських труп, які в девятдесятих 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 девятдесятих 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 сатирою-оповіданням про антрепренера Гаркуна-Задунайського, імя, яке після того оповідання стало збірним для актьорів малих провінціяльних 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 авдиторії. 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 згірдливе відношення до балагану упало. Поважні модерні театри часто самі тепер шукають балаганного стилю виконання, як осягнення чистої театральности. 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 швидче говорить так само на користь мистецької праці цих нещасливих українських труп. Це вірно, що вони в виконанню українських пьєс 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 окарикатурене лице дійство. В цьому змислі балаган всіх часів від середнєвіччя стоїть виразно за стилізованим перетворенням дійсности і відображення його в скарикатурованому вигляді. Історики театру давно сконстатували, що всі старі комедіянти, що володіли нервом театральности, старалися на сцені можливо менше бути подібними до живих людей як гримом, так і одінням. Одним словом малі провінціяльні українські труни в девятдесятих роках зовсім недвозначно, хоч може і не свідомо, стали одвертатися від принціпів побутового театру, наблизились до принціпів старих комедіянтів і робили на Україні культурну працю старих комедіянтів, даючи демократичнішим елєментам населення те мистецьке видовище, якого ті верстви населення бажали. І цікаво, що це мистецтво старих комедіянтів відновив, може трохи в модернізованій формі, іменно український театр, в той час, як вже далеко не всі народи мали такий вулишний балаганний демократичний театр. Про культурну ролю 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 театральности.

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 театральною аудиторією, що трималася цього театру, а інтелігентними літературними шарами громадянства виростала прірва. Цікаво, що у всіх критиках того часу лейтмотивом в грізних філіпіках проти театру проходить нарікання на неосвіченість і неінтелігентність українських актьорів і на нелітературність їхнього репертуару. Як би здивувався такому докорові неграмотний вуличний комедіянт старих часів! А тим часом власне, не брак здібности, талановитости, театральної умілости, а іменно брак освічености 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 девятдесятих 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 иноді геніяльними письменниками. Це був час, коли репертуаром театру володіли такі літературні сили, як Ібсен, Гауптман, Шніцлєр, Чехов і т. д. Проти цеї 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 — Метерлєнка та Вергарена і инших. 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 психологична. 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 психологичної 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 европейського. Не дурно видатніший із цих драматургів Винниченко і напятнував українського актьора, що не йшов йому на зустріч, йменням Гаркуна-Задунайського; але у українського актьора виявився надто сильним здоровий змисл театрального мистецтва і він волів вернутися до чистої театральности старого балагана; його викинули великі театри, як колись актьорів викинула церква, але вулиця їх прийняла і підтримала, і на дійсно демократичній арені ці актьори комедіянти зберегли чисті принціпи театральности і самий український театр від оккупації його літературою. Так поступили в девятдесятих роках десятки малих провінціяльних 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 плєяда. Виступивши в свій час, як новатори революціонери в боротьбі за справжній побутовий театр, вони на зорі своєї діяльности 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 повелося, бо він тільки втратив на сценичності своїх пьєс, нічого не вигравши на справжній літературности і реалізмові. Ніби реалістичні пьєси Тобілевича, з величезними монологами на самоті, часто з неприємною ритмікою текстів в суті річи не менше мелодраматичні, ніж вельми сценичні і одверто мелодраматичні пьєси Старицького. Наймолодший роками із плєяди Кропивницького — Садовський міг бути найбільше еластичним, і його театр в Київі 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 кращі взірцеві українські театри опинилися в найтяжчому становищу. Їх шлях не йшов ні вперед, ні назад, їх становище з кінцем девятдесятих 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. Виконавці. Театральна школа. Обстанова. Глядачі. Здобутки революції. Театральна рада. Два напрями українського театру).

Зложившися 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 іменно побутовій формі. В вісімдесятих роках ще в суспільстві були дуже живими пережитки народництва шостидесятих та семидесятих років, а спеціяльно 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 девятдесятих років замітно танули. З половини девятдесятих років взагалі ідеологія народництва почала рушиться 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 кожнім 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 девятдесятих 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 актьори,

що зжилися і викохалися в побутовому репертуарі і дійшли в цьому репертуарі високої здібности, не могли угнатися за духом часу, і не в їхніх силах було кидатися служити новим богам, та і не пасувало-б це до їхньої гідности діячів театру, діло яких вже належало до історії. Ні драматурги, що зростили і виплекали свій писменницький хист в добі народницького напряму, не годні були потрапляти за новими ідеями і модними течіями. Ще Тобілевич в другій половині девятдесятих років проявляв значну авторську продукцію; по формі він старався піти за новими прямуваннями 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 техники Тобілевич належав до старих письменників-народників, що орудували засобами, які на розвинений смак в кінці девятдесятих років видавалися або наївними, або неудосконалено примітивними. Самий світогляд Тобілевича, який так видбивався в його пьєсах, для поступової громади кінця девятдесятих років видавався вже в значній степени 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 девятдесятих років в українській громаді ще порівнуючи 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 й належала будучність, і, розійшовшися 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 спіратися на симпатії відстаючих верств, менше інтелігентних, які утворювали довкола театру відповідну атмосферу і тягли зі свого боку театр до низу, до своїх смаків, до відповідности 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 елєменти 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 відгорожувався 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 соціяльною закраскою. Це були перші передвісники революції в українському життю, вони зібрали біля себе центр громадської уваги, вони захопили і втягли в політичну акцію поволі майже все громадянство, і, розуміється, переслідуваний 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 збірав повну авдиторію глядачів, на сцені виставляв пьєси народнього життя, виконувані в добре виучених і засвоєних тонах і засобах, збірав оплески і вирази признання, але найщиріші оборонці театру бачили велику ріжницю між відносинами сцени і глядачів тепер, і двадцять пять 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 завязалася гаряча полємика. Гострими докорами було наповнено «уваги про сучасний український театр» С. Петлюри, що жадав від українського театру соціяльної драми, цілий похід проти укра-

їнського театру підняла редакція часописі «Українська хата», жадаючи від театру нових сучасних слів, драми настрою, драми символичної. Роздавалися голоси незадоволення і з инших боків і особливо ці голоси збільшилися і вимоги їх стали настойчивіші, коли після революційної хвилі 1905 року і для українського слова як друкованого так і на сцені появилися хоч дуже обмежені але всеж певні можливості. Полємика, що завязалася біля театру між противниками й оборонцями тепер вже «старого» українського побутового театру, виявила, як звичайно буває, слушність з обох боків. Розуміється, мали слушність оборонці театру, обороняючи його і доводячи його корисність для середніх і нижчих верств громадянства, як великого, випробуваного і заслуженого національного фактору. Але мали слушність і поступовіші елємснти 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 слушности 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 увзглядняючи тої самої диференціяції, не розуміли, що один театр не може однаково задовольнити всіх. Не мали слушности противники театру, коли від українського наскрізь побутового жадали того, чого можна жадати від театру модерних настроїв, умовних полутонів, або від театру соціяльних проблєм.

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 ріжних театрів, або краще сказати театру з ріжними відтінками і ознаками. У инших народів одночасно появилися такі-ж потреби, бо і у инших народів перестав усіх задовольняти ніби реальний і побутовий театр вісімдесятих років, і инші 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 актьора зменшилося, навпаки режисера — виросло. Режисер, сам часто не актьор, став головним інтерпретатором замислу авторів, а актьори — знаряддям для відтворення режисером літературної праці автора. Тоді в Скандинавії появився модерний психологичний театр Ібсена, тоді з Бельгії розійшлися по Європі варіянти театру символичного Метерлєнка

і театру соціяльного Вергарена. Але це все були нові модерні театри. Девятдесяті роки минулого століття і перше десятиліття нового століття — це у всіх народів доба заснування нових театрів. І, розуміється, не мали слушности 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 розвою 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 инших крім побутових театральних форм.

І справді в той час як біля театру кипіла гостра полємика 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 девятнадцятого віку вирішили справу існування українського свіцького 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 обусловили 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 цеї наймолодшої трійці і їхніх попередників є також і велика ріжниця. Старі письменники були безпосередніми діячами театру (за винятком Шевченка) і писали свої пьєси безпосереднє 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 актьорів Щепкина та Налетової, Квітка сам мав один час власну трупу і близько стояв до Харьківського театру, для цих театрів писав свої пьєси і для актьора 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 участи в конкретному театральному підприємстві ніколи не брали, це тільки діячі на ниві літератури, їх пьєси писано не для конкретного театру і не для конкретних актьорів; навіть більше того: ті пьєси писано для театру, якого ще не було, але який мусів бути, і ці автори творчою інтуіцією 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 полемиці 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 соціяльний і театр символичний. Ледве чи можна згодитися з такою класифікацією, яка має вже бодай ту ваду, що не оден принціп кладе в основу поділу, але цікаво те, що вона ніби спророкувала 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 настрій 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 соціяльні. Правда, в творчости Винниченка проходила полоса, коли він дуже бурхливо віддавався розвязанню проблєм пола і взаїмних відносин двох полів,

ця полоса зачепила і його драматичну творчість, але не вона характеризуватиме творчість Винниченка. Ця полоса його творчости прогомоніла, як данина часові, а може і молодому вікові та бурхливому темпераментові автора, але вона, голосно прогомонівши, ущухла і величні та глибокі проблєми соціяльні, заступили в творах Винниченка проблєми полу, картини титаничної соціяльної боротьби заступили драму бунту індивідуального проти моральної пошлости. В пьєсах Винниченка гомонять «ті пориви масового гніву» яких намарне жадав С. Петлюра від старих українських драматургів; іменно Винниченко здійснив давню мрію Петлюри, щоб народній 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 пьєсами-етюдами чисто символичними. Олесь як драматург в такій мірі обертається між символів, що індивідуальних постатів у нього в пьєсах 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 обяснимі, не завжди добре зрозумілі, але завжди цікаві, иноді захоплюючі і майже завжди далекі від тривіальної алєгорії.

Ці три драматурги мають кожен свою яскраво визначену індивідуальність, зазначені межі своєї творчости 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 соціяльної боротьби, як також і символичну драму розробляють Г. Хоткевич і С. Черкасенко. Хоткевич в драмі «Лихоліття» дав образи з часів революційної хвилі 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 псіхологичних, або, краще сказати, в патологично-психологичних драматичних сценах. Черкасенко також творить і на терені соціяльної драми, як «Земля» і на терені символичної 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 творчости але більше щира творчість в пьєсах мініятюрах Васильченка. По модерному розуміючи реалізм, приймаючи і віддаючи дійсність сучасного українського села з неприкрашеною натуралістичною правдою, Васильченко разом з тим, ніби непроізвольно овіває свої натуралістичні сцени лірикою чарівної поезії і, майстерньо граючи на тонах брутальної дійсности і ніжних згуках поетичного настрою, добуває акорди рідкої краси. Ще обмеженіший, але не менше щирий талан В. О'Конор-Вілінської; на небогатій палітрі її творчости 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 соціяльного і станового гніту. Але тепер, коли його зруйновано, коли він більше на Україні нікого не гнітить, обєктивна 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 лєгенди, 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 враження від її драматичної творчости 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 зле, але не самостійне, ніби переклад, або переспів. Найбільше популярна її трагедія «Гетьман Дорошенко» не позбавлена сценичности, літературної вартости і є репертуарною пьєсою по

всіх трупах, що мають досить антуражу, аби її виставляти. Вона дає вдячний матеріял для праці актьора, але вона є ніби продовження, ніби перерібка «Богдана Хмельницького» Старицького батька. І коли Старицький був уже спізненим автором в дусі 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 трагедокомедії. 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 дусі 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 плєяда їхніх співробітників на полі української драматургії протягом перших двох десятків 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 харьківська трупа, твори Кропивницького 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 століттю 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 пять років в формах театру побутового, працювавши виключно в пьєсах з життя селянського, актьори-виконавці спеціялізувалися на цих пьєсах

і не уміли підійти до нових не побутових пьєс. Старі корифеї української сцени почасти скінчили життя, як Кропивницкий, 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 пьєс, 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 пьєсу як другу, всі як одну. Був певний трафарет для молодої дівчини, для парубка, для баби, для батька і т. д., і всі пьєси українського репертуару виконувано згідно з тим трафаретом. Коли з таким своїм умінням українські актьори бралися за виконання нових пьєс нових авторів, виходила повна невідповідність виконання до пьєси, а наслідком того була і вистава, що нічого не мала спільного з театральним мистецтвом. Актьори виконавці не могли у себе знайти не побутового, не мелодраматичного тону, і коли символична пьєса Олеся вимагала від виконавців тонкої гри на полутонах, то виходила у українських актьорів повна какофонія. Навіть не символичні, а наскрізь реальні, тільки реальні по модерному, а не так як розумілося реалізм з напрямом в вісімдесятих роках, по новому реальні, натуралістичні пьєси Винниченка, і ті у виконанню українських актьорів збивалися на мелодраму. Засоби виконання побутових актьорів уже для пьєс Винниченка були надто примітивними, і виставляти з такими засобами ці пьєси 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 пьєс виявляли зовсім зрозумілу нехіть. 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, постепенного включення в побутовий український репертуар модерних українських пьєс. 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 пьєс в побутовий репертуар безцільно і без мистецького задоволення працювали кращі українські трупи. Ця праця появляла непорозуміння. Нехіть до цеї праці з боку старих корифеїв театру пояснювали не їх артистичним вихованням і смаком, а байдужістю; починалися нарікання,

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

Як на вихід із, здавалося, безвихідного становища було придумано паліятив в формі заснування української драматичної школи. Думалося, що коли актьори, що втягнулися в побутовий репертуар не в стані осягнути 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 творчости без практики, одна складова частина, без цілого. Коли в 1904 році при музичній школі Лисенка у Київі було засновано драматичну українську школу, то вийшло, що для нового театру творився репертуар і підготовлювано актьорів виконавців. Школа зразу взяла на увагу пьєси нового репертуару, їх студіювала з учнями і на пробних виставах школи Лисенка можна було бачити в виконанні учнів школи уривки із пьєс, що їх на українській сцені ніколи не виставлялося, як оригінальних так і перекладних. Керовництво 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 смерти Лисенка, М. Старицька обняла провід всею музично-драматичною школою Лисенка.

Поставлено було справу в драматичний школі з усією можливою докладністю, на яку тільки позволяли 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 актьори побутового театру. Вона успішно боролася з аматорським провінціялізмом; для допомоги в практиці сценичних вправ М. Старицька кликала видатніших українців режисерів, що працювали у Київі 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 красоти), теорія світових і кольорових комбінацій, стилі обстанов, потім теорія і практика гриму, наука танців, фехтування, музики. Викладали кращі наукові сили Київа, — Стешенко, Александровський, Кузьмін, Гаєвський, Чаговець; гриму учив між иншим відомий пейзажист що пізніше був професором Академії Мистецтва, а раніше практиком професійним актьором Микола Бурачек,

і багато инших. 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 инших. Цей підготований із шкільною виучкою кадр здібної до сцени молодіжи і утворений молодими письменниками драматургами репертуар, здається, підготовляли ґрунт для заснування 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 девятнадцятого 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 однобічного 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 актьор-режисер і відданий своїй ідеї ініціятор нового «молодого» театру, це актьор з галицько-української сцени Лесь Курбас. Але приступав він до діла з фанатичною вірою і розумінням відповідальности, тому без зайвого поспіху, обережно і обачно. Розрішення-ж цеї справи як Курбасом, так паралєльно і иншими діячами, 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 бездіяльности, 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 заснування нового з ширшим діапазоном театру, а еволюції, цеб-то постепенного розширення рамок побутового театру до представлення всіх галузів і напрямів драматичного мистецтва, не вгавали від неповодження і продовжували свою справу постанови нових пьєс старими актьорськими побутовими засобами і старою обстановою. Одною з кращих українських побутових трупп в той час, між першою хвилею революції в 1905 році і великою революцією була трупа Садовського, що мала постійним

осідком у Київі великий театр народнього дому. В трупі у Садовського в ріжні сезони були найбільші сили побутового українського театру — Заньковецька, Борисоглібська, Ліницька, Левицький, І. В. Загорський, Мироненко (обидва вже покійні) і багато инших. 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 постепенне включення в репертуар нових оригінальних і перекладних пьєс. Але між цими пробами, протягом більше ніж десяти років, майже ні на чому спинитися. Проби постанов перекладних пьєс з простонароднього життя, але пьєс 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 актьорами як Заньковецька, Борисоглібська, Загорський і Левицький. Пьєса вимагала ансамблю, постанови в инших тонах і иншими засобами, а так, як її могли виконати, вона зовсім пропадала. Ще більше пропала постанова Зачарованого кола, в якому не почувалося ні казки, ні поезії, ні фантазії, а яку було зведено до звичайної нудної мелодрами. Пьєси Винниченка як «Брехня» було дружно провалено, і сам автор, інкогніто бувши в театрі на першій виставі, не пізнавав ні свого твору, ні свого замислу. Не більше повелося пьєсі «Натусь». Коли Брехню, як драму провадили в замогильно-мелодраматичному тоні, то Натуся, як комедію зробили дужетяжкою і нудною. Коли в половині більше удалася постанова третьої пьєси Винниченка «Молода кров», то тільки тому, що там половину дієвих осіб вповні можна виконувати в побутових тонах; і справді в побутовій ролі пьяного 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 пьєсою по багатьох містах, то знову тільки тому, що до виконання його можна було прикласти побутові засоби постановки. Зате поетично-настроєві пьєси 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 вину за провал пьєси приймав на себе. Ще більший провал судився для пьєси Лесі Українки «Камінний Господар». Ця постанова була свого роду подією на українській сцені. Группа аматорів, сторонніх для театру, але непоправних ідеологів еволюції театру і поширення рамок репертуару, зібрала 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 обміркування кожної дрібниці: фонтан на сцені із справжньої води мусів «журчати» як хвилі Гвадалквівіра 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 ролю командора в стримано-шляхетному тоні, як актьор 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 враження. Цікаво, що в дружності провалу пьєси не відступив від актьорів і декоратор. Виконуючи нові спеціяльно замовлені декорації для пьєси, приуроченої автором до пятнадцятого віку, а режисером перенеої до шістнадцятого з відповідними костюмами і обстановою, декоратор поробив копії памятників Канови і инших майстрів доби класичности вісімнадцятого і девятнадцятого 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 Олеся «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 постанова «Ревізора» Гоголя і то саме тому, що вона єсть власне побутова комедія із українського життя, і виставляти її треба іменно тими засобами, якими виставляють українські актьори комедії Тобілевича. Майстри такої постановки, українські актьори в Ревізорі одкрили для московських актьорів нові незнані їм художні деталі, забуту свіжість; одним словом оживили Ревізора простим невигадливим і непретенціозним побутовим тоном і характером виконання. Але все, що не відповідало принціпам 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 інтелєктом Садовський і, стоячи на чолі свого театру, виявляв нехіть до цих безнадійних експериментів, здіймав невдалі претенціозні постанови з репертуару і волів понад їх старі побутові, але справді артистичні постановки.

На цьому грунті 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, конечність зірвати 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 актьорів, сформувались нові вимоги глядачів, все це робило революцію в театрі неминучою; нарешті велика революція 1917 року, закрутивши в своєму вихорі все життя всеї 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 етнографичної 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 шерег культурних інституцій, властивих всім куль-

турним націям і яких український народ так брутально був позбавлений. Було засновано українські академії мистецтва, наук, університети, вищі спеціяльні школи, безліч середніх та нищих шкіл; не забуло революційне громадянство і за театр. В перших же часах революції, звичайним революційним шляхом було скликано у Київі мітінг всіх заінтересованих українським театром і на мітінгу 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 осени 1917 року доконання революції в театрі і заснування 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 кількамісячної боротьби воно одержало перемогу. Театральна рада заарендувала для державного театру будинок народнього дому у Київі, 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 постепенного розширення репертуару, маючи звиклий 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 актьорів 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 неудачу, покинув театр і з приводу родинної жалоби виїхав зовсім із Київа 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-бея» 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 кожнім разі Гаєвський вперше вніс в практику українського театру принципи модерної удосконаленої режисерської техники, 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 оставався театром побутовим, і другим у Київі 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 усилям і творчою працею Леся Курбаса. Курбас, син відомого галицько-українського актьора 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 переслідуванню осягнень чистої театральности. 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, прояснялися і для оточення, і, може бути, для самого їх творця, тільки уже в процесі творчости. Приїхавши до Київа Курбас не знайшов, розуміється, задоволення в праці у побутовому театрі Садовського. Але він пізнався і близько зійшовся з гуртом молодих революціонерів від театрального мистецтва, вихованих українською драматичною школою, захоплених новим українським репертуаром і мрійних ентузіястів нового українського театру. Знайшовши в їхньому колі собі однодумців, Курбас міг запропонувати молодшим товаришам свій видатний талан актьора

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 «Єдип цар». Взялися до праці дуже сумлінно і почали під орудою Курбаса підготовляти 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 кілько разів виставив пьєсу 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 осени 1917 року. Перший сезон 1917—1918 років Молодого Театру був дуже невеликий, виставляли пересічно дві три вистави на місяць. Продовжуючи працю над трагедією Єдип цар, в цьому сезоні її не виставляли, бо не вважали ні викінченою, ні готовою у себе до вистави. Виставили в першому сезоні тільки кілька пьєс, в тому числі найкраще театрові удалися «Чорна пантера» Винниченка, драматичні етюди «Осінь», «При світлі ватри» і «Танець життя» Олеся, «Йоля» Жулавського і «Молодість» Швальбе. У виконанню цих постанов Молодого Театру було багато молодого з усім гарним і недоладним, що нероздільне з молодістю. Був молодий запал і ентузіязм, була молода чутлива сумлінність до праці, нарешті були молоді свіжі таланти. З другого боку було трохи дилєтанства, недосвідности, молодої невикінченості в праці. Самий напрям театру ще вповні вияснений 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 постанова пьєси Андреєва, як хватання за пьєси Винниченка, але здоровим інстинктом вже ніби спостерігав, що його шляхи ведуть до чистої театральности, а літературності 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 ус м запалом поспішила підтримати новий революційний почин. Вона утворила кадр глядачів, що злився з діячами Молодого Театру в одну цілу і нероздільну авдиторію. 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 побіда увінчала діло Молодого Театру і з осени 1918 року Молодий Театр вирішив почати у власному помешканню постійні вистави. На літо 1918 року товариство виїхало до Одеси готуватися до великого сезону, в осени дало кілька вистав у Одесі і прибуло до Київа. 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 підготовила тип сільських театрів для просвіт, заснувала народню театральну школу і вирішила поширити справу державних театрів. Переконавшися з досвіду нещасливого сезону, противники революції відмовилися від своєї теорії постепенного 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 осени 1918 року заснувати у Київі три державних театри. Один народній з побутовим репертуаром, до цього театру покликали Заньковецьку, Саксаганського, Ліницьку, Лазаря Шевченка і инших. Директорство театру було доручено Саксаганському, як і склад трупи. Умовою було поставлено, щоб трупа виставляла репертуар побутовий, історично-побутовий і класичний. Із класичних пьєс Саксаганський встиг в першій половині сезону 1918—1919 років виставити Шіллєра «Розбійники» і Ґуцкова «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 актьора конкурував в цій виставі успіх його-ж як режисера. З молодою трупою Саксаганський добився рідкого ефекту і молоді запальні тиради героїв Шіллєра роздавалися зі сцени з непідробленим молодим огнем і все виконання, складна постановка пьєси 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 порівнання 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 Бортнянського ніяк не міг народитися. Дирекцію оперного театру Театральна рада доручила Садовському, але непереможні обставини знову не дали здійснитися тому починові, а було тільки з осени 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 осени 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 актьор, 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 принціпи 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 осягнення; між цими артистами особливе корисними для нового драматичного театру оказалися Борисоглібська, Замічковський і Левицький. Із молодших українських актьорів 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 ролів і з ліричним чуттям; із українських труп прийшли корисні актьори Кречетов, Коханенко, визначились вже в державному театрі молоді актьори Карпенко, Тінський і багато инших. 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 актьора виконавця. Праця під режисерством Загарова зразу натхнула бага-

то енергії сміливо зібраним з ріжних боків актьорам, 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 обусловило 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 сучаному 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 Ґольдоні «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 напряму і високої літературної вартости. Але кожна постанова цього театру, солідна, передумана, талановита була святом українського театрального мистецтва.

Рівночасно з відкриттям державного драматичного театру повернувся до Київа і почав свій сезон Молодий Театр. Таким чином, те, перед чим спинялися сміливі голови, в революції розрішилося двічи, і з осени 1918 року у Київі було два постійних драматичних театра з репертуаром, напрямом і духом далеко инакшим, ніж театр побутовий. І це сталося через рік після того, як Вороний, Марьяненко і їх однодумці в Театральній раді доводили неможливість заснування українського не побутового театру. В праці над своїм сформованням Молодий Театр знайшов свій напрям і свій шлях направив по тому напрямові чистої театральности. Реалістичні пьєси і їх постановки з минулого року з нахилом в бік літературности зблідли і одійшли на другий план, зате видвинулися постановки умовно театральні, і чим театральніше, тим з більшою любовію Молодий Театр над ними працював. Символично театральна умовність Олеся більше притягала увагу і симпатії Молодого Театру, ніж реалізм Винниченка. В той час як в Державному Театрі постанова «По дорозі в казку» Олеся обмежилася на тому, що автор її прочитав трупі, у Гауптмана Державний Театр вибрав Візника Ген-

шеля і Ткачів, Молодий Театр у того-ж автора для своєї постанови вибрав «Затоплений дзвін». Як примітивну казку і дуже дотепно представив Молодий Театр комедію Ґрільпарцера — «Горе брехунові». З увагою віднісся Молодий Театр до українського вертепу і на різдво 1918—1919 року поставив вертепне дійство, захопившися чистою ідеальною театральністю лялькового вертепного театру в такій мірі, що примусив своїх актьорів не тільки наслідувати ляльки, а навіть копіювати ляльки. Із пьєс Бернара Шоу Молодий Театр вибрав також найбільше символичну і театральну пьєсу «Кандіда», а із Лесі Українки виставив пьєсу «У пущі». Реалістичні постановки минулого року було трохи призабуто, зате залюбки було поновлено і виставлялося драматичні етюди Олеся і «Йолю» Жулавського. Але найбільше враження справив Молодий Театр героїчною постановою Єдипа царя. Після двохрічної праці над цею постановкою нарешті театр вирішив, що пьєса готова і що її можна виставляти. Успіх тої пьєси перевисшив 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, актьор Шувалов, у київському театрі замісць хорів лишав двох мелодекламаторш, що по черзі мелодеклямували строфи і антистрофи. Французький трагик Муне-Сюллі на гастролях у Київі просто ті хори строф і антистроф викидав. Незадовго перед війною у Київі була трупа Рейнгардта з Моіссі в заголовній ролі, і це тоді кияне останній раз перед Молодим Театром бачили Єдипа царя. Після Рейнгардта ніхто не насмілювався у Київі виступати з тою пьєсою; але Молодий Театр не тільки осмілився, 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 враження 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 враження 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 инакше справляли глибоке враження масові сцени з горо-

жанської боротьби, вражали незвичайною реальністю відтворення тільки що пережитого.

Таким чином два драматичних українських театри, що нарешті родилися, взаїмно ніби доповнювали один другий і власне тим, що кожен вибрав свій шлях і з певністю по тому шляху пішов. Державний Театр, театр полоси літературности, театр реалістичної правди, психологичної драми і соціяльної драми, театр артистичного відтворення живої дійсности, і Молодий Театр, театр чистої умовної театральности. В Державному Театрі більше солідности, викінченого майстерства, міцної і дозрілої в Європі течії, в Молодому Театрі більше запалу, шукання, рухливости. Таким робом в революції не тільки здійснився давно підготований революційний крок українського театру до нового історичного періоду, але зразу заснованням двох театрів намітилися на Україні обидві основні течії театрального мистецтва, театру реального і мистецтва театральности. Між цими двома антитезами проходить власне розвій всього театру у всіх народів. Заснованням цих двох театрів у Київі в сезоні 1918—1919 року достойно завершилося трьохсотліття історичного існування українського театру. Кінчилося трьохсотліття живим, повним сили і бадьорости, почином до відновленого життя.

Заключення.

Глава про революцію в театрі,—глава не скінчена. Новий театр в революції родився і зразу втілився 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 кожнім 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 простонароднім, театром сільського життя; українська сцена завжди представляла властиво тільки українських селян і козаків, і винятків із того було порівнуючи мало. В сімнадцятому і вісімнадцятому віках героями інтермедій були або селяне, або козаки, взагалі прості українські люде. Правда, в драмах і трагикомедіях виступали персонажі і із найвищих рангів суспільства; подибуємо там «царей незличоних і рицеров от віка», навіть особ священних, але ті драми завжди було написано хоч в польській мові, як у Ґаватовича, або Comunia duchowna ś.ś. Borysa і Hłeba, 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 люде.

Ця демократичність змісту українських драматичних творів стала в українському театрі традиційною, цю традицію наслідував Котляревський. У нього дієві особи, що відходять від простонародньої верстви балакають мовою або не українською, або макароничною, як Возний в Наталці-Полтавці і особливе Финтик 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 комично козаки балакають по українськи, а турки чомусь по московськи. Тільки в девятдесятих роках цю традицію порушив Тобілевич і за ним Грінченко, Черкасенко та инші молодші драматурги, у яких уже всі дієві особи балакають без ріжниці по українськи. Але традиція ще мала таку силу, що навіть в двадцятому віці у Старицької-Черняхівської в пьєсі Гетьман Дорошенко і козаки, і всі чужоземні посли 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 пьєсу 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 пьєсах чужоземці, французи, датчани, іспанці в «Чорній Пантері» балакають по українські, а росіяне в инших пьєсах балакають по московськи. Пьєсу «Між двох сил» навіть написано в добрій половині по московськи. Така сила традиції! Але вже самий той факт, що дієві особи не простонародні українські 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 вс х 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 слідуючої відбувався методом революційним, здебільшого не без участи зовнішнього насильного впливу. Старицька-Черняхівська в своєму історичному нарисові називає історію українського театру взагалі порваним ланцюгом. Це не вірно. Революція в історії не рве історичного процесу, а лиш розвязує або розрубує ті вузли, які завязуються в процесі історичного розвою. Наслідки революції завжди ті, які підготовлюються поволі 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 постепенно заступає попередню, остільки ми спостерігаємо розвій шляхом еволюції; оскільки-ж стара форма, коли назріває нова, раптово відрубається актами сили, зовнішньої чи внутрішньої однаково, остільки маємо діло з процесом революційним. В цьому змислі і 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 замісць 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 скасовання української школи взагалі і Київської Академії, як вищої школи на Україні з окрема, цей, сам по собі сумної памяти факт лише переніс центр театральної діяльности 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 творчости, більше відповідні до нового мелодраматичного і оперово-водевільного складу свіцького театру другої та третьої чверти девятнадцятого віку. Розуміється, Котляревський не із духовної семинарії почерпнув ті принціпи, 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 актьорів полтавської трупи на чолі з Налетовою та Щепкиним, основоположником на Україні сценичного реалізму, то драматичні твори Котляревського не відзначались би тим живим реалізмом, який пробивається в них крізь сентиментальну форму і пейзанськи-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 инших уже підготовила нову зміну форми театральної творчости, 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 пять років театр відродився в новій реалістично-побутовій формі, яку вже було виплекано в попереднім процесі розвою українського театру. Таким чином і цей, сумної памяти, указ знову фатально для його авторів тільки сприяв розвоєві 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 пьєсами. Але указ, як рішучий революційний засоб, 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 розвою 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 зазначують 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 творчости видатних, натхненних творців. Так доба утворення свіцького театру привабила 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 девятнадцяте століття. В числі ж театральних артистів-виконавців, що рішали долю існування свіцького українського театру, працювали такі майстри актьорського мистецтва, як Налетова, Щепкин та Соленик. Так само в часі слідуючого революційного перелому і зародження українського побутового театру, появилися в українській драматургії такі яскраві величини як Старицький, Кропивницький і Тобілевич, і між актьорами виконавцями такі одмічені печаттю незвичайного натхнення майстри театрального мистецтва, як Кропивницький, Заньковецька і вся плєяда 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 натхненних 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 ї центр ваги в творчості цього театру з актьора на режисера і стати, як режисери, яскравими центральними постатями в утворених їми театрах.

Розуміється, видатний талан актьора 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 постепенного розвою инших театрів. Але разом з тим в постійних революційних переломах форм театральної творчости заложено 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 розвою, то в цьому процесі майстри театрального мистецтва спокійно і постепенно розширюють діапазон своєї творчости, зберігаючи, що було більше цінного в старих формах мистецтва і приймаючи критично здобутки нового мистецького осягнення. І новому научаються і старого не цураються. Культура театрального мистецтва постепенно росте, багацтво форми накоплюється. Діапазон умілости і творчости безмежно зростає. Французький актьор, постепенно еволюціонуючи і розвиваючися, береже старі, від віків унаслідувані, традиції і збагачує їх новими мистецькими осягненнями, і з того виростає висока культура французького театру, його многогранність і ріжномаїтість. Французький театр зберіг традиції старої декламаційної маніри виконання псевдокласичних трагедій, і швидкість та моторність виконання класичної комедії, і мальовничу картинність мелодраматичної умовности, і елєгантність та граційну наївність водевілю, і до цеї широкої скалі своєї умілости придбав пікантність оперети, фривольну темпераментність фарса, нарешті удосконалену півтональність символики і піднесений реалізм соціяльної драми, і так далі до без кінця збільшує свої можливості і тим самим збогачує 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, Метерлєнка і Вергарена, Мірбо і Ромен-Роллана і всіх инших віками зібраних цінностей. І далі французький театр розвивається иноді може повільнішим темпом, иноді швидчим, 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 пьєсах Котляревського не мали нічого спільного з манірою виконання містерій Данила **Туптала** і трагедокомедій Прокоповича. Щепкин здобувся на нові осягнення в театральному мистецтві, осягнення 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 підносився в мистецькому реалізмові, він все-ж оставався не широким і не зумів-би уже відтворити ні інтермедії М. Довгалевського, ні трагикомедії Ю. Конiського. Разом зі стилем виконання змінено було і репертуар українського театру, отже весь зміст і обсяг театральної творчости не поширився, не збагатився, а тільки змінився.

Те саме явище повторилося в українському театрі, коли Кропивницький в семидесятих роках виповів війну водевільному і оперово-балєтному складові театральної творчости. Приклонники реально-побутового театрального стилю і противники водевільних умовностей, Кропивницький і вся молода тоді плєяда 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 елєганськість водевільного стилю, граційність і витончену манірність виконання. Знову змінився стиль театральної творчости, а разом з тим і зміст театру не збагатився, не поширився, а тільки одмінився. Творчість корифеїв української сцени направилася в досить стиснуті межі побутового театру, і як не високі були осягнення українського театру в цих межах, все ж, не маючи змоги по-за ті межі виступити, він зоставався театром нешироκого змісту, трохи однобічним. Розуміється, цеї однобічности не було-б, як-би український театр, научаю-

чися новому, не кидав-би старого. Як-би він плекав свої традиції і, зберігаючи високий стиль шкільного театру, збогачував-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, ріжноманітним 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 слідуючих 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 враження однобічности 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 однобічности та обмеженості 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, сантименталізм, побутовий реалізм, натуралізм, соціяльна драма, символичність — 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 кожну 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 пьєсу, з наслідування якої міг повстати Москаль-Чарівник; але обидві пьєси Котляревського, хоч навіяні західніми взірцями, наскрізь пересякнуті українською вдачею, суть щиро українські пьєси. Своєю вартістю вони навіть переважають французькі та італійські пьєси того характеру, давно тими театрами віджиті і забуті. Теж саме можна сказати і про кращі пьєси инших 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, етнографична побутовість, фарс, пьєси 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 порівнянню до инших поступовіших європейських театрів, але і то не завжди. В добу побутового театру український театр неперечно вибивався наперед в процесі розвою загально європейської театральної творчости. В кожнім 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 осібність, яка відріжняла український театр від театру инших європейських країн і

робила український театр для українського народу дорогшим скарбом, ніж він був у инших щасливіших і багатших народів. Коли вороги українського руху і разом з тим українського театру казали, що вистави у инших народів тільки театр, а українські вистави у Київї — то політика, коли, навпаки, прихильники українського театру називали його міцною твердинею 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 справедливости на Україні театр ніколи не був тільки мистецтвом, але завжди був засобом громадської акції, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури і народности.

У инших народів театр також не стояв осторонь від життя, як і ні одно мистецтво не може від життя відійти, тільки завжди в той чи инший 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 однобічного 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 ролю 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 инші галузі мистецтва. Театр Бомарше так само служив підготовці революції, як тенденційна палітра Ґреза, соціяльна 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 инших народів, існуванню яких ніщо не загрожувало, розвивався, як всі инші галузі мистецтва, і разом з усім мистецтвом, реагуючи і служачи життю, не переставав тим самим бути тільки мистецтвом.

Далеко не так справи склалися на Україні. Тут театр було покликано до життя перш за все як зброю для оборони загроженої української народности, 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 єзуїти 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 єзуїцької 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 инші галузі мистецтва, як і театр, служили на Україні посереднє чи безпосереднє 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, безпосереднє до громади словом. За инші галузі мистецтва не могло громадянство так хапатися, як за театр. І при тому коли геніяльніших майстрів і творців в инших галузях мистецтва силоміць переселювано на Московщину, український театр зоставався «твердинею» і «політикою» на Україні. Архітектів як Зарудного, Старченка, скульпторів як Козловського, Мартоса, малярів як Левицького, Лосенка, Боровиковського, музик як Березовського, Бортнянського силоміць переселювано 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 инших 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 пьєс, що як Соленик відхиляли від себе всякі заклики до московських столиць.

Зрештою і не мав потреби театр у инших 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 громадянинові. 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, зформулювати значіння громадських зявищ і подій. Видавці першої антології української поезії, в першому виданню, замісць передмови умістили вірш Куліша, що основно характеризує громадський зміст і змисл української поезії. Не менше влучно Куліш, в пролозі до першої частини своєї драмованої трилогії, в кількох поетичних рядках зформулював громадське покликання українського театру:

О, музо Мельпомено, правди мати,
Дай нам тобі достойно послужити,
Народній 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 народній дух, але також і посоромити його гнобителів. Не одно завдання, — а два. Під взглядом громадського служення тим і відріжняється український театр від театру французів та инших вільних, державних народів, що ті театри мали тільки одно громадське завдання — підіймати народній 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.

Література.

Поданий нижче показчик літератури про український театр, ні в якому разі не претендує на вичерпуючу повноту. Його зложено так, як представлялося можливим в невигідних умовах праці за кордоном України. В показчикові зазначується тільки літературу про театр, але не включено до нього драматичної літератури — це-б то текстів пьєс. 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 користався в тексті книги.

Скорочення означають: З. Т. Ш. = Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, К. = Київ, К. С. = Кіевская 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.

Алексѣевъ, 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.

Андріївський, 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.

Арабажинъ, 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 Рождеством». — 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 обїдеш. Комедія в 3 діях Івана Карпенка-Карого. — Зоря 1893, XI.
Аскоченскій, В.: Кіевъ съ древнѣйшимъ его училищемъ Академіею. К. 1856.
Афанасьевъ, А.: М. С. Щепкинъ и его записки. — Бібліотека для Чтенія 1864, II.
Ашкаренко, Г.: Спомини про першу українську трупу. — Рідний Край 1908, XV.
Багалій, Д. і *Д. Міллєр:* Исторія 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. Ш. 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.
Биліцкі, 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. І. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси — Украіни. Москва 1923.

Біліловський, 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.

Болховитиновъ, Е. (Митрополит Евгеній): Описаніе Кіево-Софійскаго собора и кіевской епархіи. К. 1825.

Борецький, В.: До 50-літнього ювилею опери «Запорожець за Дунаєм». — Сяйво 1913, V—VI.

— Огляд музичних новин театра 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 театръ. — Театръ и Искусство 1912, IX.

Брик, І.: На народній роботі. Л. 1910.

— Драма з Коліївщини на основі драми Кернера. — З. Т. Ш. 130. Л. 1920.

Буда, С.: Украинскій театръ. — Украинская Жизнь 1912, X—XI.

Будишанець, В.: Славний музика 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, CCCXXXIII.

— 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.

Василів, Б.: Ідея театральности і її відбиток в Молодому Театрі. — Воля 1921, I/11.

Вахнянин, 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, Алексѣй: Старинный театръ въ Европѣ. Москва 1870.
— Deutsche Einflüsse auf das alte russische Teater. Прага 1876.
Весоловський, Я.: Григорий 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 Ґаля. — 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 новійші досліди 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.
Волошин, М.: Модест Менцінский в світлі німецької музичної критики. — Неділя 1911, 47.
Волынецъ: 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 ювилея. — Сяйво 1913, X—XII.

— Лист до театральних дїячів. — Неділя 1912, 36.

— Український театр в Київі. — Дзвін 1914, III—VI.

— Драматична прімадонна. Л. 1924.

Врангель, Н. баронъ: Исторія 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.

Вѣтринскій, В.: Въ сороковыхъ годахъ. Москва 1899.

Гаєвський, Г.: Завдання режисера. — Театральний порадник № 1. К. 1920.

Галаганъ, Г.: Малорусскій вертепъ. — К. С. 1882, X.

Глаголь, С.: По поводу одной піесы. — К. С. 1893, III.

— Памяти Г. Ѳ. 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 Київі. — 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.: Кіевъ въ 1799 году. — К. С. 1885, III.
— Картинки старины. Кіевскій 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.: Провинціальные театры. Собраніе сочиненій т. V. С.П.Б. 1862.
Григорїв, 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. Чернигів 1900.
— Народний театр. — Л. Н. В. 1900, VII.
— Памяти Опанаса Марковича. — Зоря 1892, XXIII.
— Олександер Тищинський. — 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 сьогорічнім конкурсі галицькаго виділу краєвого. — 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 Менцінський. — 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 библіографіи 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 «руcько-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.: Б. Грінченко. — Л. Н. В. 1910, IX.

Дорошенко, Д.: До 25-літнього ювилею артистичної діяльности 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.
Драгомановъ, М. (М. Т-овъ, М. Толмачевъ, П. Кузьмичевскій): Матеріалы 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 Stanisławowie. Краків 1860.
— Teatr w Polsce. I—III. Краків 1873—1879.
Естрайхер, С. (Estreicher): Szopka krakowska; spisał objasnił i opracował Dr. Jan Krupski. Краків 1904.
Євшан, 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.: Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ, какъ артистъ и человѣкъ. — К. С. 1889, VI.
— Великій артистъ-крестьянинъ Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ. Москва 1892.
Єфименко, А.: Котляревскій въ исторической обстановкѣ. — Вѣстникъ Европы 1900, III.
Єфремов, С.: Бонавентура в українській літературі. — Л. Н. В. 1905, III.
— Передмова до тому V «Драми і комедії» Карпенка-Карого. Полтава 1905.
— Карпенко-Карий. К. 1908.

Ефремов, С.: Літературний намул. К. 1908.
— Гнучка чесність. К. 1909.
— Над могилою Грінченка. 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-біографичний 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.
— Странствующіе 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 актьора. — Театральний порадникъ № 3. К. 1920.
Зайцев, П.: Нове до тексту «Москаля-Чарівника». — Наше Минуле 1918, I.
Залеський, О.: Погляд на історию 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. Харьків — К. 1924.
Зіньківець, Д.: Театральні здобутки української революції. — Вир Революції; літературно мистецький збірник. Катерино слав 1921.
Зіньківський, 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.: Кіевъ въ 1654—1855 г. г. — К. С. 1904, IX—XII.
Каллашъ, 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). Харьків 1903.
Касиненко, Н.: Сочиненія т. 1. Лубны 1898.
Катрановъ, В.: О малорусской драмѣ. Одесса (Москва) 1899.
Квітка, Г.; Повѣсти и разсказы Грицька Основяненка, т. IV. Додаток: Історія театра въ Харьковѣ. Харьків 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).
Кирчів, П.: Народний театр. — Зоря 1890, XXII.
Кисіль, О.: Український вертеп. Текст, малюнки, ноти; з вступною статею. 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 з'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 творчости Миколи Лисенка. — Л. Н. В. 1913, II.
— Микола Лисенко. (Некрольог). — З. Т. Ш. т. 112. Л. 1912.
Коломійченко, Ф.: Українська Дузе. — Неділя 1911, 48.
— Грає, грає воропає... — Неділя 1911, 46.
Колтоновская, Е.: Современный малорусскій театръ. — К. С. 1904, X.
Колюпановъ, Н.: Очеркъ исторіи русскаго театра до 1812 года. — Русская Мысль 1889, V—VIII.
Комаров, М. (Неїжмак, Уманець, М. К., М. Комарь): Перегляд українських книжок. — Зоря 1886, XIII—XIV.
— Збірник драматичних творів Г. М. Бораковського. — Зоря 1889, I—II.
— Листи з Одесу. — Правда 1889, VII.
— Трупа Саксаганського. — Зоря 1891, V.
— Трупа Саксаганського в Одесі. — Зоря 1891, VIII—IX.
— Марія Садовська. — Зоря 1891, VIII.
— Василь Пащенко. — 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.
— Библіографическій 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.: Русскій театръ 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.

Конiський, О.: Трупа М. Садовського в Севастополі. — Зоря 1892, XXIV.
— Деркачева трупа в Севастополі. — Зоря 1893, XXIV.
— Тарас Шевченко-Грушівський, хроніка його життя. Т. І. Л. 1898, т. II. Л. 1902.
— Жизнь украинскаго поета Тараса Григорьевича Шевченка. Одесса 1898.
Кононенко, М.: «До мирового», жарт в одній дії Л. Глібова. — Зоря 1892, II.
Копержинський, К.: Де кілька джерел до вивчення історії постановки драматургійних творів І. П. Котляревського. — Червоний шлях 1924, VIII—IX.
Корольчук, О.: До 25-літнього ювилею 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. Харьків 1842.
— Не судилось. Драма Старицкаго. — 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 Гатцука 1886, VI.
Кревецький, І.: Наша мемуаристика. — Неділя 1911, VIII.
— Українська мемуаристика. Її сучасний стан і значіння. Камянець 1919.
Кривецький, Б. (Novius): Чергові проблєми. (Про будучність нашого театру). — На Переломі 1920, III.
Кримський, А.: Трупа Деркача в Москві. — Зоря 1891, III.
— Трупа М. Садовського в Москві. — Зоря 1891, VII.
— Не поможуть чари, як хто кому не до пари. Драма в 5 діях Миколи Янчука. — Зоря 1891, IX.

Кримський, А.: Театр Мирова-Бедюха. — Зоря 1891, XII.
— Н. Лисенко. По случаю 25-лѣтняго юбилея. Этнографическое Обозрѣніе 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 трийцять пять літ. — 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.
— Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ. — Русская Старина 1898, XI.
Куліш, П.: Взглядъ на малороссійскую словесность. — Русскій Вѣстникъ 1857, XII.
— Обзоръ украинской словесности. II. 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.
— Двайцятьпятьлітня праця Андрія Стечинського на рідній сцені. — Зоря 1892, XXI.
— Михайло Щепкин. — Зоря 1894, XIX.
— Огляд життя й діяльности Петра Ніщинського. — Зоря 1894, IX.
— Львівський руський народний театр. — Зоря 1892, VI—XI.
— Руський народній 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 Кропивницкого. — 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.: Рекреаціонный діалогъ. — К. С. 1896, V.

— Праздникъ 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.: Теофиля Романовичка. (Спомини). — Літопись політики, письменства і мистецтва 1924, кн. I, зшиток 7.

Липа, І.: Ессе Homo. — Українська Хата 1910, V.

— На службі для рідної штуки. (Ювилей 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. — Зоря 1894, II.

Лотоцький, О. (Spectator): Кілька віршів Івана Некрашевича. — З. Т. Ш. т. XX. Л. 1897.

— З росийської України. — Л. Н. В. 1899, II.

— И. К. Карпенко-Карый. Біографическій очеркъ и обзоръ дѣятельности. — Жизнь и искусство 1900, XVI.

— Украинскій театръ. — Новости и Биржевая газета 1901, XL.

— Із 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.: Фейлєтони. - 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: «Плачъ 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.
Марковськiй, М.: Южно-русскія интермедіи изъ польской драмы «Comunia duchowna S. S. Borysa y Hleba». — К. С. 1894, VII.
— «Наталка Полтавка» і «Москаль Чарівник» І. Котляревського. — Л. Н. В. 1919, III.
— Невідома драма Панаса Мирного. — Україна 1924, I—II.
Марковъ, Н.: Г. Ѳ. 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.: Різдвяна ночь, малоруска опера М. Лисенка. — Зоря 1885, VII.
Мёрдеръ, 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.
Милюковъ, П.: Ѳеофанъ (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. Библіографія. 1898, VII—VIII.
Міхальскі, А. (Michalski): Z literatury maloruskiej. (Ne sudylos.) — Kraj 1885, V.

Міяковський, 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 Кіевѣ сто лѣтъ тому назадъ. — К. С. 1897, II.

Морозовъ, П.: Ѳеофанъ 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.

Мочульський, 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.

— Владиміръ Степановичъ Александровъ. — К. С. 1894, II.

— Замыслъ на попа по рукописи 1798 года. — К. С. 1899, X.

— Дополненіе къ тексту интермедіи «Замыслъ на попа». — К. С. 1899, XII.

Недоборовский., И.: Мои воспоминанія. — К. С. 1893, II.

Нейманъ, Ц.: Судъ божій надъ душей грішника. (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. Кіевѣ 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. (Ляйпціґ 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.

— Ювилей Г. І. Борисоглібської. — Сяйво 1914, I.

— Де-які риси в творчости 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 спростування. — Л. Н. В. 1905, IV.
— Іван Гриневецький. — Зоря 1891, XIX.
— Кропивницький в Галичині. — Діло 1910, ч. 95.

Омельченко, А.: Въ поискахъ соціалистической морали. С.П.Б. 1909.
Орлівна, Г.: К. Г. Стеценко. — Театральне Мистецтво 1922, II.
Павлик, М.: Якуб Ґаватович (Ґават), автор перших руських інтермедій з 1619 р. — З. Т. Ш. т. XXXV—XXXVI. Л. 1900.

Павло: Український спектакль въ Черниговѣ. — Основа 1862, III.
Павловскій, И.: Полтава въ началѣ XIX вѣка. — К. С. 1902, VII—IX.
— Заботы кн. Репнина 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 Старина. 1911, XII.

Пальмъ, Г. (Арбенинъ): Театръ въ провинціи. — Историческій Вѣстникъ 1912, XI.

Пахаревський, 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.
— Найдавнійша згадка про театр на Україні. — Україна 1924, I—II.
— Къ исторіи польскаго и русскаго народнаго театра. — Извѣстія Отдѣленія Русскаго Языка и Словесности Импер. Академіи 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-Чаривникъ». — К. С. 1894, III.
— Памятники русской драмы эпохи Петра Великаго. С.П.Б. 1903.
— Очерки старинной малорусской поезіи. — Извѣстія Отдѣленія Русскаго Языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ. 1903, I.

Перетц В.: Новый трудъ по исторіиу краинскаго театра. С.П.Б. 1911. (Відбитка з Журналу Министерства Народнаго Просвѣщенія).
Петлюра, С.: Уваги про завдання українського театру. — Перед мова до пьєси Чирікова «Евреї». К. 1907.
— Про союз (спілку) українських актьорів. — 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 істнування). — Записки Історично-Філологічного Відділу Української Академії Наук. Кн. I, К. 1919.
— Очерки изъ исторіи украинской литературы XVIII вѣка. К. 1880.
— Разговор Великороссіи 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 Лобысевичъ. (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. Харьків 1911.
Польнеръ, Т.: М. С. Щепкинъ. — Живописное Обозрѣніе 1888, XLVI.
Полянський, П.: Історія народнього театру. — Новий Галичанин 1889, I—XVII.
П. Т.: Къ исторіи польскаго театра въ Кіевѣ. — К. С. 1890, VI.

Пыпинъ, А.: Исторія русской литературы. С.П.Б. 1898—1899.
— Феофанъ Прокоповичъ и его противники. — Вѣстникъ Европы 1869, VI.
— и *Спасовичъ:* Исторія славянскихъ литературъ. С.П.Б. 1874—1881.
Радзикевич, В.: Павлин Свєнціцкий. Публіцистична, наукова та літературна діяльність. — З. Т. Ш. 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. І. 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. Школьныя 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. Школьныя дѣйства XVII—XVIII в. в. и театръ іезуитовъ. Москва 1910.
— Поэтика Сарбевскаго по рукописямъ музея Чарторыйскихъ въ Краковѣ. Ніжин 1911.
— Теорія школьныхъ «декламацій» по рукописнымъ поэтикамъ. С.П.Б. 1913.
Розов, В.: Українська шкільна драма «Успеніе 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.
Рощахівський, 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. І.
Рулін, П.: Драматичні спроби Шевченка. — Тарас Шевченко, збірник за редакцією Е. Григорука і П. Філіповича. К. 1921.

Рункевичъ, С.: Архіереи 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.

— Какая 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 актьоръ. — Пантеонъ 1852, II.

С. А. І.: 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.

Свѣнціцкій, 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 театръ. — 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. Ніжин 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-Черняхівська Л.: Свято української сцени. — Л. Н. В. 1907, V.

— Двайцять пять років українського театра. — 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. Едінбург 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.

Стешенко, І.: Древнѣйшій списокъ (1820 г.) Наталки-Полтавки И. 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.
— Кропивницкій. — Ibidem. т. XVI. С.П.Б. 1895.
— Котляревскій. — Ibidem. т. XVI. С.П.Б. 1895.
— Квітка. — Ibidem. т. XIV. С.П.Б. 1895.
— Писаревскій (Степан). — Ibidem. т. XXIII. С.П.Б. 1898.
— Старицкій 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.
Терентіїв, Г. (Трутень, 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 Раштаті. Ляйпціг 1919.

Тихонравовъ, Н.: Трагекомедія Варлаама Лащевскаго о мздѣ 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.

— Трагедокомедія Феофана Прокоповича «Владиміръ». — Журналъ Министерства Народнаго Просвѣщенія 1879, V.

— М. С. Щепкинъ и Н. В. Гоголь. — Газета Гатцука 1888, VI.

Тищенко, Ю. (Сірий): Український театр в Київі в 1908—1909 р. р. — Л. Н. В. 1909, V.

Тіандеръ, К.: Очеркъ исторіи театра въ Западной Европѣ и Россіи. — 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 смерти 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 театръ съ его современными артистами. — Сѣверъ 1900, XIV.

— М. Кропивницкій. — Сѣверъ 1902, V.

— А. П. Затыркевичъ. — Сѣверъ 1902, IX.

— Малорусская труппа О. З. Суслова. — Сѣверъ 1902, XII.

— О гастроляхъ Затыркевичъ въ труппѣ Суслова въ Петербургѣ. — Сѣверъ 1902, XV.

— Бенефисъ Зарницкой. — Сѣверъ 1902, XVII.

— Малорусскіе артисты. — Сѣверъ 1902, XVIII.

Уманов-Каплуновскиц, В.: М. Л. Кропивницкій и южно-русскій театръ. — Историческій Вѣстникъ 1906, V.
— Два юбилея. (М. К. Заньковецкая и А. П. Затыркевичъ). — Историческій Вѣстникъ 1907, V.
— Ѳ. В. Левицкій. (Къ 20-лѣтію артистической дѣятельности 1889—1908). — Историческій Вѣстникъ 1909, III.
— Памяти М. Л. Кропивницкаго. — Историческій Вѣстникъ 1910, VI.
Уманскій, А.: Затыркевичъ. — Энциклопедическій 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 малорусскій театръ. — 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. Ш. т. т. 37—38. Л. 1900.
— До історії українського вертепа. Історично-літературні студиї і материяли. — З. Т. Ш. т. т. 71—73. Л. 1906.
— Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма. — З. Т. Ш. т. 81. Л. 1908.
— Нові материяли до історії українського вертепа. — З. Т. Ш т. 82. Л. 1908.
— Інтермедія єврея съ русиномъ. — Сборникъ Харьковскаго Історико-Филологическаго Общества т. XVIII (На пошану проф. Сумцова). Харьків 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. Ш. т. 26. Л. 1898.
— Галицький «Москаль-Чарівник». — З. Т. Ш. т. 27. Л. 1899.
— Teatry rusinskie w Galicyi. — Prawda 1885, XXIX.
— Рускій театръ 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.
— Замісць діскусії — цвіти полєміки. — 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 галлерея русскихъ 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 Народній і середньовічний театр в Галичині. Харьків 1924.
Цеглинський, Г.: Рускій театр. — Зоря 1887, I.
Чаговецъ, В.: М. В. Лисенко і його пісня. — Неділя 1912, 42.
Чайківський, А.: Причинок до істориї руcько-народнього театру. — Життє і слово 1897, I.
— Іван Біберович. — Вперед 1920, 297—299.
Чапельський, В.: Das ucrainische Drama und Michael Starycкyi. — 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 руcько-народнього театру у Львові. — Неділя 1912, XLV.
— «Бранка Роксоляна» та її творець. — Неділя 1912, XII.
— Гуцульський театр. — Неділя 1912, XIV.
— 50-літній ювилей українського театру в Галичині. — Ілюстрована Україна 1914, VII—X.

Чарнецький, С.: Сторінка з 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.
Чернявский, А.: О. Загаров. — Театральне Мистецтво 1922, I.
— Софія Стадникова. — Театральне Мистецтво 1922, II.
Чечоттъ, В.: Двадцатипятилѣтіе кіевской русской оперы (1867—1992). К. 1893.
Чикаленко, Е.: 25-літній ювилей М. Кропивницького. — Зоря 1897, I.
Чистовичъ, И.: Ѳеофанъ Прокоповичъ и его время. С.П.Б. 1868.
Чугуевецъ, П.: Бабичевъ М. Ф. авторъ малорусскихъ піесъ и основатель театра въ Сумахъ. — Южный Край 1882, № 570.
— Изъ украинскаго уголка. Харьків 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 цеї статті на українську мову О. Конисського — Зоря 1894, V).
Шенрокъ, А.: Предки и родители Н. В. Гоголя. — Матеріалы для біографіи 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, І.: 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.: Михаилъ 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.: Разсказы М. С. Щепкина. — Историческій Вѣстникъ 1898, X.

— Воспоминанія о М. С. Щепкинѣ. — Историческій Вѣстникъ 1900, VIII—IX.

Щербаківський, Д.: Козак Мамай. — Сяйво 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.

Щукинъ, Н.: Вертепъ. (Святочное увеселеніе въ Иркутскѣ). — Вѣстникъ Императорскаго Русскаго Географическаго общества 1860, VII.

Щуратъ, В.: Драма посвячена Мазепі. — Неділя 1911, I.

— Хрістос Пасхон. Львівські віршовані діалоги з 1630 р. — З. Т. Ш. т. 117—118. Л. 1914.

— Диялог 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.: Володислав Казимир Плошовский 1853—1892. — Шляхи 1916, I (травень).

Ящуржинскій, 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 (передрук із журналу «Искусство»). — К. С. 1897, X.

Драматическое произведеніе XVIII вѣка, найденное въ рукописяхъ Смоленской духовной семинаріи. — Додаток до К. С. 1897, IX.

Живий труп. — Шляхи 1916, вересень—жовтень.

Изъ Харьковской театральной старины. Историческій очеркъ балета въ Харьковѣ 1780—1880. — Южный Край 1889, № 2924.

Корифеи украинской сцены. К. 1901.

Літературна снадщ на пїсля 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 України-Руси». Краків 1912.

Микола Бенцаль. — Театральне Мистецтво 1922, III—IV.

Мистеріи и комедіи учителя піитики въ Кіевской Академіи іеромонаха Митрофана Довгалевського (1736—1737). — Труды Кіевской 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-Каршинська, Ганна. — Календар товариства «Просвіта» на рік 1923. Л. 1922.

Карпенко-Карый. — Историческій Вѣстникъ 1907, X.

Качинський Микола. — Л. Н. В. 1903, II.

Кропивницький, Марко. — Українська Хата 1910, IV. — Село 1910, XVI.

Максимович, Андрій. — Зоря 1893, VI.

Мишуга Олександер. — Театральне Мистецтво 1922, I.

Мороз Івась. — 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 діяльности Йосипа Стадника. — Театральне Мистецтво 1922, II.
Один із попередників Котляревського. — Неділя 1911, V.
«Плачъ Малой Россіи». — Кіевскія Епархіальныя Вѣдомости 1865, XVIII.
Реформа львівського руського народного театру. — Зоря 1892, XXIV.
Розмова Хведора та Данила про Каина 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 замыслъ на попа. — К. С. 1885, III.
Театральні замітки. — Шляхи 1916, квітень.
Театр «Бесіди» у Львові. — Шляхи, май-червень.
Труды перваго съѣзда сценическихъ дѣятелей. Москва 1900.
Украинскій Вопросъ. Москва 1917.
Харьковскіе сценическіе дѣятели прошлаго времени. К. Т. Соленикъ. — Южный Край 1888, № 2749.
Харьковскій театръ въ 1816 г. — Музыкальный и Театральный Вѣстникъ 1856, XXV.
Хроника русскаго театра Носова — изд. Императорскимъ Обществомъ Исторіи и Древностей Россійскихъ. Москва 1883.
Ювилей Нечуя-Левицького і М. Старицького в Харькові. — Зоря 1894, VI.
Яків Кухаренко. — Зоря 1892, VIII.

Іменний покажчик.

Абаза — 108.
Адасовська М. — див. М. Заньковецька.
Айтолович-Витошинський І. — — 92.
Александров В. — 68, 69, 81, 111, 119, 230, 233, 241, 243.
Александров (актьор) — 77.
Александров-Колюпанов — 80.
Александровський Г. — 202, 228.
Алексѣевъ А. — 228.
Алчевська Х. — 228.
Андреєв 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.
Арабажин 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.
Ашкаренко Г. — 108, 124, 125, 126, 127, 181, 229.

Бабич М. — 79, 253.
Багалій Д. — 22, 110, 229.
Бажанський П. — 229.
Байздренко М. — 229.
Баковецький — 95.
Балавенський Ф. — 173.
Балавенський (актьор) — 173.
Балафатов — 173.
Балицький — 177.
Балуцький 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.
Берґоньє — 128.
Бердяєв 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. Боярська.
Болховітінов Е. — 31, 43, 230.
Бомарше П. О. — 220, 224.
Бондарчук С. — 203.
Бораковський Г. — 68, 231, 238.
Борецький В. — див. В. Кривусів.
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.
Буслаєвъ Ф. — 230.
Бурачек М. — 202.
Бурячок І. — 154.
Буцький — 79.
Бучацький Л. — 94, 101.
Быковъ П. — 230.
Бьєрнстерне-Бьєрнсон — 166.

Валєрик В. — 203.
Ванченко-Писанецький К. — 138, 142, 158.
Варвалюк — 142.
Варнеке Б. — 230.
Василенко М. — 230.
Василенко (актьор) — 142, 149.
Василівська Л. — див. Дніпрова Чайка.
Василєв Б. — 230.
Василєв (актьор) — 79.
Василєв (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.
Верстовскій А. — 115.
Верховинець — див. Костів.
Веселовскій 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.
Вінцковський Я. — 183, 231.
Вєрина — 140, 149.
Вовк Ф. — 110.
Вовк Хр. — 110.
Вожеряновъ 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.
Волынецъ — 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. борон — 232.
Всеволодскій-Ґернґрос 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.
Гнєдич 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.
Голємбйовскі — 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. — 21, 22, 24, 37.
Горленко В. — 39, 233.
Горленко Н. — 203.
Грабовський П. — 233.
Гребінка Е. — 233.
Григорий Богослов — 19, 34.
Григоріїв М. — 233.
Григорук 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.
Гродский — 105.
Гротенко — див. Ґрото-Сліпіковський.
Грушевська М. — 207.
Грушевський М. — 233.
Грушевський О. — 233.
Губчак М. — 165, 166, 252.
Гудима-Левкович — 108.
Гулак-Артемовський С. — див. С. Артемовський-Гулак.
Гулак-Артемовський Я. — 171.
Гулейчук О. — 175.
Гуркевич І. — 233.
Гушалевич І. — 91, 99, 100.
Гюґо В. — 135, 200, 220.

Ґаватович Я. — 7, 23, 24, 215, 244.
Ґадзінський В. — 233.
Ґалуппі Б. — 50.
Ґаль Я. — 231.
Ґе Г. — 172.
Ґембіцка — 163.
Ґембіцкий Т. — 103, 163, 165.
Ґольдоні К. — 83, 212.
Ґордін Я. — 167.
Ґорький М. — 167.
Ґотшаль Р. — 98.
Ґрез Ж. Б. — 224.
Ґрільпарцер Ф. — 135, 213.
Ґрото-Сліпіковський — 187.
Ґуцков 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.

Довгалевський М. — 23, 24, 25, 89, 221, 255.
Долгоруковъ И. князь — 86, 234, 248.
Долгорукови князь і княгиня — 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.
Дрейсих І. — 77, 78, 79.
Дрентельн А. — 158, 171.
Дрималик — 90.
Дружинін — 80, 126.
Дузе Е. — 143, 238.
Душинський М. — див. М. Коралевич.
Дюма А. — 220.

Естрайхер К. — 235.
Естрайхер С. — 235.
Ефрос — 237.

Євгений митр. — див. Болховітінов.
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.
Зґуріді — див. Зарницька.
Зеров М. — 236.
Зіке К. — 121.
Зіньківець Д. — 236.
Зіньківський Т. — 236.
Змієвський — 62.
Зорич С. — 54, 55.
Зудерман Г. — 160, 208.

Ібсен Г. — 160, 163, 167, 190, 195, 212.
Ігнатович В. — 171.
Ігнатьєв 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.
Каминскій Т. — 237.
Камінська — 102.
Камнів В. — 173.
Канова А. граф — 205.
Кант Е. — 146.
Капніст В. граф — 57.
Карамзін Н. — 151.
Каратєєв — 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 Українка.
Квітченко — 108.
Квятковський В. — 115.
Кендзерскій В. — 237.
Кернер К. Т. — 61, 230.
Кивайголова І. — див. І. Кивайлов.
Кивайлов І. — 237.
Кизеветтер А. — 237.
Кирніцка — 163.
Кирніцкий — 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.
Колюпанов 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.
Крупскі 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.
Лащевський В. — 22, 29, 250.
Лебедевъ 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.

Ліницька 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. Свєнціцкий.
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.
Лютомська Е. — див. Е. Бачинська.
Лютомський Й. — 61.
Лядов — 80.
Ляйтнер — 90, 91, 93.
Ляндвер І. — 71.
Ляновська І. — див. І. Біберовичева.
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.
Мандзій — 46.
Манько Л. — 138, 142, 149, 229.
Маркевичъ 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.
Мартинова — 80.
Мартіні Д. — 49.
Мартос І. — 48, 225.
Маршинський А. — 171, 242.
Марьяненко І. — 142, 207, 208, 212.
Матвіїв 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.
Метерлєнк М. — 190, 195, 220.
Метлинський А. — 109.
Метлинський С. — 109.
Мигуцький В. — див. В. Мова.
Мидловський С. — 118.
Микола І — 159.
Милорадович В. — 108.
Милюков П. — 242.
Мирний П. — 111, 136, 137, 242.
Миров-Бедюх П. — 240.
Мироненко — 142, 204.
Мирославський К. — 142.
Мирославський С. — 31, 41.
Михайлов — 87.
Михайловський — 80.

Михальчук К. — 95.
Михневичъ В. — 242.
Мишуга О. — 255.
Мищенко Ф. — 242.
Мізко Н. — 75, 77, 242.
Міллєр Д. — 229.
Міодушевскі — 63.
Мірбо О. — 160, 220.
Міхальскі А. — 242.
Міяковский В. — 70, 243.
Мова В. — 255.
Мова Ю. — 243.
Моіссі А. — 213.
Мокрицький П. — 120.
Моленцкий А. — 101, 102, 103.
Молчановський Н. — 243.
Мольєр 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.
Мочульский М. — 243.
Мужик А. — див. А. Стечинський.
Муне-Сюллі — 213.
Мусоргський М. — 182.
Мюнстер Л. — 252.
Мюссе А. — 135, 220.

Налетів Й. — 74.
Налетова К. — 59, 62, 74, 107, 196, 200, 217, 219, 228.
Наполєон — 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 (актьор) — 95, 101.
Нікодемі — 190.
Німчук І. — 243.
Ніс С. — 109.
Ніс (?) — 109.
Ніщинський П. — 118, 119, 122, 182, 231, 238, 240, 255.
Номис 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.
Павловскій И. — 244.
Палєстріна 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 I — 40, 45, 244, 247.
Петро II — 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.
Подолинський 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.
Разумовскій 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.
Репнін М. князь — 59, 73, 74, 86, 244.
Рєзанов В. — 17, 32, 246.
Рєпін І. — 142.
Рильський Т. — 95.

Римскій-Корсаковъ Н. — 118, 178, 181.
Рідель — 204.
Ровинскій Д. — 37.
Розальон-Сошальський — 45, 46
Розбєрскі К. — 235.
Розов В. — 246.
Роллє 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.
Рощахівський 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-Лілль 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.
Сарбєвський М. — 32, 246.
Сарду В. — 163.
Сас — 91.
Свєнціцкий І. — 29, 247.
Свєнціцкий 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.
Симеон Полоцький — 37, 38, 225.
Симеренко В. — 173.
Синельніков — 187, 232.
Синицький Л. — 248.
Синіцина — 79.

Сірецький — 166.
Січинський Д. — 165, 182, 252.
Січовик В. — 248.
Скальковскій А. — 248.
Скарженовський 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-Стоцкий С. — 27, 248.
Смолька — 92.
Смерека — 203.
Сокальскій 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.
Соловьйов Н. — 121.
Софокл — 160, 209.
Спасовичъ — 246.
Сперанскій М. — 248.
Срезневскій В. — 248.
Срезневскій 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.
Стечинська — 163.
Стечинський А. — 103, 117, 138, 163, 240.
Стешенко І. — 12, 18, 19, 60, 202, 248, 249.
Стешко Ф. — 185.
Стоковський А. — 89.
Стороженко Н. — 249.
Стороженко О. — 65, 84, 95, 106.
Страхов — 87.
Стрипський Г. — 46.
Стрільська — 80.
Стрільський — 77.
Струтинський М. — 249.
Студинський К. — 231.
Субі А. — 249.
Суворинъ А. — 249.
Судакевич І. — 171.
Сумцов М. — 249, 251.
Суслов О. — 142, 250.
Суслова У. — 142, 149.

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

Таганрогъ Н. — 70.
Танський — 57.
Тарновський А. — 46, 249.
Тарновський (аматор) — 108.
Терентіїв Г. — 249.
Терещенко А. — 249.
Терлецький О. — 250.
Тимаєва — 80, 140.
Тищенко Ю. — 250.
Тищинський 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. Садовська-Барілотті.
Тобілевич Микола — див. М. Садовський.
Тобілевич О. — див. О. Саксаганський.
Тобілевич С. — 250.
Тогобочний — 138.
Толочинова А. — див. О. Шабельська.
Толстой О. — 135, 200.
Томашівський С. — 250.
Тополя К. — 65, 109, 115, 120.
Трахтенберґ — 167.
Требинська М. — 173.
Трещаківський Л. — 92, 93.
Трофимович Ф. — 22.
Трощинський 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. Велисовський.
Устиянович К. — 94, 97, 100, 105, 118.

Федькович О. — 98.
Феодосий Печерський — 8.
Филиповъ А. — 251.
Філіпович П. — 246.
Фіцнерівна К. — 102, 163.
Форостина Е. — 251.
Фортунатовъ 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.
Хащин — 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.
Чайковскій 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.
Чечоттъ В. — 253.
Чехов А. — 167, 190.
Чижинський — 38.
Чикаленко Е. — 253.
Чиріков Е. — 245.
Чистовичъ И. — 253.
Чорнишов І. — 80.
Чубатий — 142.
Чубинський П. — 110.
Чугуєвець 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.
Шиллєр Ф. — 62, 160, 210.
Ширай Д. — 54, 55, 56, 60, 61, 85.
Широцький К. — 33, 36, 37, 39.
Шитлєр А. — 61.
Шлемкевич М. — 174.
Шляпкинъ І. — 253.
Шмітгоф К. — див. К. Піунова.
Шніцлєр 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. Вінцковський.
Ярцевъ А. — 254.
Яценко М. — 254.
Яцків М. — 254.
Яцуржинський 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

БІБЛІОТЕКА
Наукового Товариства
ім. ШЕВЧЕНКА

Того ж автора:

1. *Український варіянт старої тосканської композиції*. Київ, 1914.
2. *Київ*. Історично-мистецький нарис. Відень, 1921.
3. *Українське мистецтво*. Ляйпціґ, 1923.
4. *Скорочений курс історії українського мистецтва*. Прага, 1923 (літоґрафовано).
5. *Сучасне українське мистецтво*. Випуск І. — Група Пражської Студії. Прага, 1925.
6. *Український театр*. Ляйпціґ, 1923.
7. *Перша Наталка-Полтавка*. Ляйпціґ, 1923.

УКРАЇНЬСКИЙ ГРОМАДСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ФОНД.

1. С. РИНДИК — **Міцність матеріялів,** курс високих технічних шкіл: технологічних інститутів, механічних та інженірних відділів політехнікумів. **Зміст:** Розтяг, стиск, скіс, кручення, гнуття, динамічний обтяж. 364 ст., 8⁰. З додатком термінологічного словника та 214 рисунками. Ц. $ 3.00
2. С. РУСОВА — **Теорія і практика дошкільного виховання.** 128 ст., 8⁰. Ц. $ 0.60.
3. Проф. Др. В. ЯНОВСЬКИЙ — **Сучасне лікування венеричних хороб,** 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. ШУЛЬГИН — **Нариси з нової історії Европи.** 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 ріжних типів. З задачником. 132 ст.
8. І. ІВАСЮК — **Кубань,** економічно-статистичний нарис. 120 ст. Ц. $ 0.75.
9. 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. Є. 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. ЧАЙКІВСЬКИЙ — **Алгебра,** курс середньої школи і для самонавчання.
17. Проф. С. БОРОДАЄВСЬКИЙ — **Історія кооперації.**
18. Проф. Л. БІЛЕЦЬКИЙ — **Основи української літературно-наукової критики.**
19. Акад. А. СТАРКОВ — **Остеологія.**
20. Др. В. ГАРМАШОВ — **Шкільна гігієна,** з малюнками.
21. Др. Д. ЧИЖЕВСЬКИЙ — **Логіка,** 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. Є. ОНАЦЬКИЙ — **Класична мітологія.**
27. Др. В. ЛАЙ — **Школа чину.**
28. О. ОЛЕСЬ — **Поезії,** т. 8-й.

Серія: **Модерне українське мистецтво:**

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

Готуються до друку:

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

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

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

РЛ
(1986)
8р.16к
80 у

БІБЛІОТЕКА
ОВОГО ТОВ. ІМ. ШЕВЧЕНКА
У ЛЬВОВІ.
33302