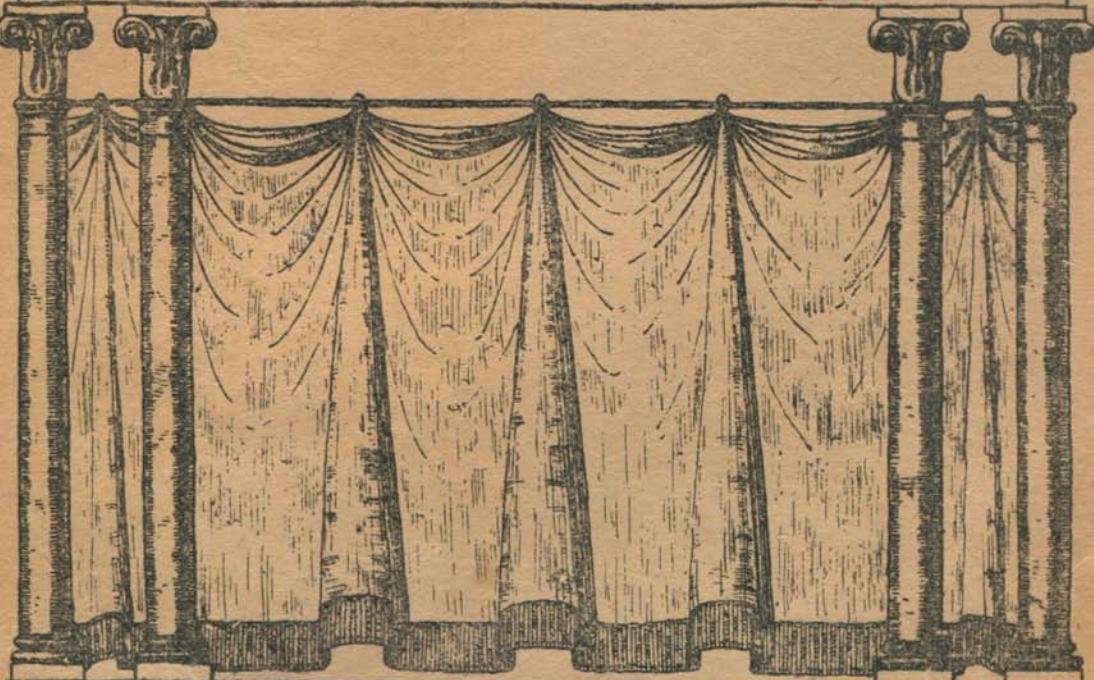


РК 85.33
792.
Т 29



ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК



Дл. Кисіль.

Шляхи розвитку
Українського театру.

Київ

Видання Дніпросоюзу

1920



~~33792(447)~~
Фз 3223-1(4)
1551
ТЕАТРАЛЬНИЙ ПОРАДНИК.
КНИЖКА 4.

1988

т. 1, кн. 4.

ол. КИСІЛЬ.

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

кн.



ВИДАННЯ ДНІПРОСОЮЗУ.
КИЇВ 1920.

~~445566~~
69286

7-а Радянська друкарня, В.-Житомирська 20.
Київ 1921.

Шляхи розвитку українського театру.

I.

Театр на Україні не був з'явницем оригінальним і не зрос із органично з бігом часу, як це сталося колись у Греції, де він розвинувся з релігійних народних звичаїв, що мали в собі зернини дії і діалогу. До нас театр прийшов уже в готових формах разом із європейською культурою, але і в українській народній поезії знаходимо те, з чого при цілком природному розвиткові народу міг-би повстати театр. Це—окрушини давніх поганських свят, звязаних з поворотом сонця на літо, які тепер пристосовані в народі до свят християнських—Різдва, Нового Року, масниці, весняних свят і т. і. Тепер вони повернулися, по більшості, в звичайні гри, іноді досить складні і з певним внутрішнім змістом, в супроводі діалогу. З цього боку дуже цікава, напр., весняна гра „Ляля“, відома в Кременецькому повіті на Волині. Дівчата вибирають з-проміж себе найкращу дівчину, прикрашують її квітками й вінками, обставляють стравою, співаючи пісень, а „Ляля“ (дівчина) обдаровує потім усіх присутніх. Такого самого характеру гра „Володарь“, що провадиться в супроводі діалогічних співів двох хорів, „Ворон“ і інші.

Елементи дії знаходимо також у „Козі“, яку водять на Різдво, „Калеті“ (гра на св. Андрія) й ін., але особливо багато їх у весіллі, про яке говориться навіть, що його „грають“: зустріч поїзда молодого біля воріт, розплітання коси, продаж молодої братом, четвертий день весілля, звичай циганити—це все мініатюрні п'ески, в яких одився побут іноді дуже далекої старовини і які могли-б при сприятливих умовах вирости в цілу велику народну побутову п'есу.

Існували у нас у давні часи і всілякі розваги, а також і окрема верства людності, що зробила їх своїм фахом; це т. зв. скоморохи, (певно від лат. слова *mascara*—машка), „веселі люди“, які ходили „з гуслями, сопільями и всякими играми и д'єлеси неподобными“. З ними ввесь час від початку XII ст. воювала церква, але даремно; про поширення скоморохів свідчать і назви де-кількох сел „скомороших“ на Київщині, що заховалися до нашого часу.

Середньовічний театр у Європі розвинувся незалежно від античного з релігійної вже християнської служби, яка сама по собі мала багато драматичного елементу; в православному обряді на Україні були також де-які найбільш драматичні моменти, як, напр., т. зв. пасії, і, особливо, „омовеніс ніг“ у четвер на страстному тижні. Але й із церковної служби у нас не повстало більш розвиненої дії, і театр на Україні являється вже в закінченому вигляді під час культурно-національного руху XVI—XVII ст., викликаного натиском католицької Польщі на національну і релігійну самобутність українського народу.

Найдавніші звістки про вистави сягають кінця XVI ст. і початку XVII, коли у нас стали заводитися православні школи на зразок польських езуїтських

колегій, куди театральні вистави перейшли з протестантських шкіл. У посланнях до „всіх Ляцкої землі жителей“ 1596 р. і до стариці Домнікії 1606 р. відомого Івана Вишенського є вже напади на комедійників, які „трудитися в церкви не хотять, тільки комедії строять и играють“. Початок вистав і треба одністи на цей час, при чому мабуть раніш усього вони з'явилися в Галичині, яка була по своєму географичному положенню біжче до Польщі і де частіше бували польські вистави. Поляки в свої п'еси іноді вставляли її окремі сценки писані українською мовою; дві таких сценки інтермедії, доданих до п'еси Якуба Гавватовича 1619 р.—„Смерть Івана Хрестителя“ і написаних їм-же, заховалися до нашого часу; це взагалі найстаріші драматичні твори, написані українською мовою хоч і не українцем, а поляком. Від першої половини XVII ст. маємо вже цілком певні відомості про українські вистави, як, напр., про виставу п'еси на пасійну тему ставропігійського священика і вчителя львівської братської школи Іоанікія Вовковича „Розміщення о мучі Христа Спасителя нашого“ 1631 р., акт „в'єршами писаний і во Львовѣ при церкви братской през отрочат отправований“; заховалися навіть і призвища деяких учнів, що грали в ній головні ролі. До цього-ж часу належать і де-кілька не датованих текстів, здебільшого неповних, як уривки про Архангелові віщання Марії невідомого автора, пролог і епілог до якоєсь різдвиної п'еси і ін. Від 30-х р.р. XVII ст. є звістки і про вистави в Київо-Могилянській Колегії, потім Академії, яка стала осередком українського культурного життя в XVII—XVIII ст.; в ній часто тоді відбувалися театральні вистави, і професорами її написано більшість українських п'ес того часу.

Те, що старий театр наш був театром шкільним, до певної міри встановило його характер і форми, які на протязі більше ста років мало змінялися: це була схоластична драма на релігійні теми, де тільки в невеликій мірі одбилося тодішнє життя і то переважно в комічних інтерлюдіях. У стінах Академії театр існував до другої половини XVIII ст., до того часу, поки нові європейські театральні форми вже чисто світського характеру не зменшили сливі зовсім його значення і не зробили його лише пережитком минулого; таким чином, заборона вистав в Академії ректором ІІ Самойлом Миславським в 1761—68 р.р. було лише офіційним визначенням його смерти.

Як ми сказали вже, в історії української шкільної драми не було певної еволюції: з одного боку, вона не розвивалась у нас органично, а з другого—значіння її, як шкільної вправи, було переважно службове, і тому п'еси більш архаїчного типу чергувалися з формами більш новими, в залежності від смаку автора і цілком незалежно від їх хронології. Тому ввесь старий репертуар краще розглядати не в хронологичному порядку, а по типах драматичних творів.

Ще з часів Відродження шкільні вистави було визнано за могутній педагогічний засіб; цю думку використали представники церковної реформації, а від них перейняли її й католицькі педагоги, особливо езуїти, як добрий засіб релігійної пропаганди. В їх талановитих руках середневічні форми містерії, яка спочатку її була головним типом шкільної драми, змінилися її пристосувалися до шкільних і педагогичних потреб; утворився навіть окремий тип „езуїтської драми“, яка мала ріжні галузі в залежності від свого завдання. Пізніше езуїти використовували її нові течії в художній драматичній літературі, ввели в свій репертуар балет і музику з співами, а це зробило ці вистави цікавими не тільки для учнів, а й для їх батьків і взагалі для широких кругів громадянства, і поширило зна-

чіння їх далеко за межі звичайних шкільних розваг. Українська шкільна драма не придбала в нас такого значення, але одбила в собі майже всі драматичні форми езутського театру від найпростіших і до більш складних.

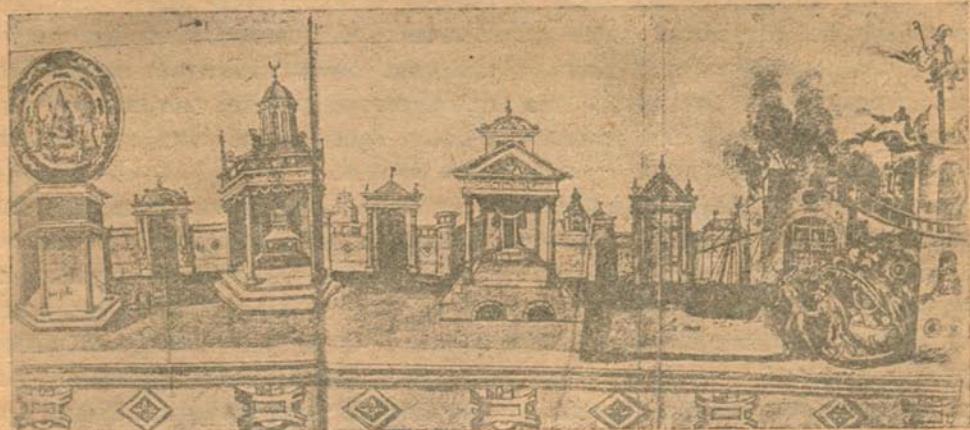
Найбільш нескладною формою був діалог—розмова двох учнів на якусь тему, іноді просто ряд запитань і відповіді часто схоластичного характеру; це була звичайна класова вправа, яка мала на увазі закріпити знання учнів, а, з другого боку, і підготувати їх до більш прилюдних виступів перед широкою публікою. Діалоги проказували учні без жадної сценичної обстановки, просто в класі перед товаришами, а іноді під час рекреацій чи на якомусь шкільному святі і перед більш широкою авдиторією з учнів усієї школи й сторонніх. Вони уявляли собою низку запитань і відповіді переважно катехитичного змісту про віру, таїнства й т. і., а також і чисто схоластичних, які вимагали знання святого письма і незначних його подробиць. До діалогів, які промовлялися перед більш широкою авдиторією, як, напр., діалог „Банкет духовний“, додавалися іноді прологи й епілоги. До нас дійшло де-кілька діалогів писаних як книжною українською, так і польською та латинською мовами.

До діалогу по своїй формі близько підходила і діалогична вірша, яка мала характер привітання учнями якоїсь значної особи на Різдво чи Великдень або при якійсь урочистій нагоді. Де-які вчені (наприклад, Житецький) думають, що вона розвинулася раніше од драми. І справді, ми маємо такі вірші вже з самого початку XVII ст., як, напр., віршу Памви Беринди, ченця Київо-Печерської Лаври, надруковану в 1616 році. Присвячена єп. львівському Єремії Тисаровському, ця вірша складається з прологу, промов шести „отроків“ про обставини Різдва Христового і епілогу; декламована була вона, як видно з прологу, „през дѣтокъ“, певно без театральної обстановки. Маємо й інші зразки таких віршів, як, напр., великоліні вірші, говорені 24 „отроками“, вірші К. Транквіліона 1646 р. і ін. Вони власне до театру мають далеке відношення і цікаві тільки своїм внутрішнім звязком із шкільними драмами, а також і свою діалогичною формою.

Головною частиною шкільного театру були справжні спектаклі під час вакацій—різдвяних, великолініх чи весняних або при якомусь урочистому випадку. „В три майські рекреації, розказує нам митрополит Євгеній, всі учні і вчителі, і сторонні аматори наук виходили для розваги на гору Скавику проміж ярів при урочищі, що зветься Глибочиця. Там всі забавлялися ріжними невинними втіхами, студенти співали канти. Вчитель пітнику повинен був для таких розваг що-року складати комедії чи трагедії, а решта вчителів—діалоги“. До нас і заховалися здебільшого такі твори вчителів переважно Київської академії. Виставлялися вони учнями іноді в церквах, (як, напр., різдвяна п'еса, від якої заховалися лише пролог і епілог, а також, можливо, п'еса Вовковича), але здебільшого—в шкільних помешканнях, як конгрегаційна зала, трапезна і т. і. По характеру вони уявляли собою своєрідне сполучення містеріального елементу з виробленими театром езутів формами, на яких в свою чергу одбилися тодішні течії в європейській драмі. Їх змістом були євангельські оповідання про Різдво Христове, його смерть і воскресіння, до яких додавалося багато відповідних прообразних сцен старого тестаменту, починаючи від сотворення світу (на зразок т. зв. колективних містерій), життя святих, якісі історичні події і т. і. Ці п'еси можна розбити на такі групи: п'еси містеріального характеру з езутськими впливами, обробки

містеріальних сюжетів в дусі езутського театру, пятиактові трагедії з хорами і інтермедії.

З першої групи найбільш заховала в собі рис містерій найдавніша п'еса з числа п'ес Київської академії — „Олексій, чоловік Божий“ написана на честь царя Олексія Михайловича і виставлена у 1673 р., певно на день іменин царя (17 березня). Сюжетом її було взято житіє св. Олексія, сина значних батьків, які його примусили одружитися. Але Олексій утік з весілля і потім, повернувшись через деякий час, прожив у батьків потайки, як слуга, сімнадцять років. Лише після його смерті батьки дізналися з листа, що то був у їх за слуга. Конструкція цієї



Середньовічна сцена для вистави пасійної містерії
(з бібліотеки Національного музею в Парижі).

Декорація для всієї п'еси.

Рай.	Ерусалим.	єпископський будинок	Отхлани.
Назарет.	Палан.	Золоті ворота.	
Вемія.	Церква.	Море.	Пекло.

п'еси, хоча її поділеної на два „діяння“, дуже нагадує містерію; в ній майже зовсім нема драматичної дії, сцени йдуть одна за одною без усякого драматичного плану, в порядку епічного оповідання і наче ілюстрація до нього, переносячись з одного місця на друге. В ній беруть участь і люде, і янголи, і „голос з неба“, і пекло, так що на сцені одразу було багато різних місцевостей. Риси містерій знаходимо і в багатьох інших п'есах, здебільшого різдвяних і великомісіях, як, напр., „Дійствие на Страсти Христовы списанное“, „Царство Натуры Людской“, „Торжество естества человеческаго“, і ін., де багато сцен, сполучених між собою іноді зовсім механично, або це є просто наївна драматизація відомих євангельських оповідань. Але вже на всіх цих п'есах бачимо і вплив езутського театру, який виявився в поділі п'еси на акти і яви і, особливо, в характері окремих сцен. Езуїти бажали викликати у своїх глядачів побожні міркування і високо піднести їх релігійний настрій, для чого широко використовували алегоричні сцени (спадщина середньовічних *moralités*), з участю різних символічних персонажів, часто античних богів і богинь (пережиток епохи Відродження), вводили різні штучні заходи і вражаючі ситуації. Характерні для езутського театру сцени, напр., зустрі-

часто в п'есі „Царство Натури Людской“, де Всемогуща Сила вводить Натуру людську (чоловіка) в рай; її зустрічають алегоричні фігури—Воля, Роскош, Небо, яке вінчає Натуру короною, а рука Божа з неба благословляє її, після чого вона сідає на престол і т. д. В великомінних п'есах, в сценах Страстей Христових виходили янголи зі знаряддям до мук Христа; в п'есі „Дійствіе на Страсти Христовы списанное“ перед образом страждаючого Христа співались ліричні побожні пісні і т. д.

Поруч із п'есами мішаного типу були у нас і п'еси більш чистого езуїтського взірця; змістом їх був іноді старий містеріальний матеріал; до таких п'ес належать, напр., п'еси М. Довгалевського „Комическое дійствіе“ (різдвяна) і „Властотворный образ“ (великодня), де немає вже містеріальних сцен, а дается по певному плану лише схематична драматизація деяких подій (провод царів на поклон до Христа, смерть Ірода і ін.) з алегоричними сценами і постатями. Езуїти не цурались і нових течій в тогочасній літературі, вводячи в свої теорії письменства, а далі і в свої п'еси, правила т. зв. „ложнокласицизма“; вилив цього літературного напрямку в езуїтській драмі одбився на п'ятиактових „трагедокомедіях“ з хорами; зразки їх є і в українській старій драмі, при чому деякі з них являються взагалі найкращими творами драми XVII—XVIII ст. Це п'еси Т. Прокоповича „Владиміръ“ (1705 р.) і невідомого автора (гадають Т. Трохимовича) „Милость Божия, Украину... свободившая“ (1728 р.). Зміст обох п'ес взято з української історії: в першій—це прийняття Володимиром християнської віри і боротьба з поганством, а в другій—повстання Богдана Хмельницького і визволення України з-під лядської кормиги. „Милость Божия“—цікава крім форми і своїм звязком з сучасним життям; в ній одбився глибокий патріотизм і національне почуття автора, що звязує її не тільки з тогочасною книжною літературою, а й з народною поезією (думами). Звязки з реальним життям і подробиці його знаходимо і в інших п'есах (напр., у „Трагедокомедії“ В. Лашевського, „Воскресенії мертвих“, Г. Кониського і ін.). Особливо з цього боку цікава окрема форма нашої шкільної драми інтермедії чи інтерлюдії. Значіння інтермедії було власне службове: ці коротенькі веселі сценки відогравалися між діями головної поважної п'еси для того, щоб глядачам дати змогу відпочити і освіжити свою увагу. Вони розвинулися з тих місць у початковій містеріальній дії, де брали участь не священні особи, а звичайні люди (напр., чоловік, що продавав масло жонам мироносицям, або римські воїни в великомінних містеріальних сценах, жінка Ноя і її подруги і т. д.). Як і в європейській, в українській драмі також бачимо два типи інтермедій: одні не відділяються від головної п'еси і ніби складають якусь її частину (напр., „Играніє свадьбы“ в „Олексії, чоловікові Божому“), а другі—уявляють собою окремі не звязані між собою сценки. В українському письменстві таких інтермедій заховалось більше; найдавніші з них—це просто інсценізація якогось сюжета анекdotичного змісту, грубий комізм якого полягає часто в бійці чи лайці дієвих осіб; така, напр., інтермедія XVII ст. про жида Й русина, які сперечалися, у кого більше святих, видираючи один одному по волосині з бороди за кожного святого, поки русин, назвавши 14.000 дітей, убитих Іродом, не вирвав нарешті одразу жидові всю бороду, чим і закінчився диспут. В пізніших інтермедіях—М. Довгалевського, Кониського і ін., крім комічного сюжету знаходимо інтересну і цілком реальну обрисовку побутових типів XVIII ст. з характерним для кожного з них світоглядом і мовою, при чому мова українців була не книжна, а жива народня, часто

з ознаками говірки якоєсь місцевости. В них одбилися також соціальні і національні ідеали нашого громадянства і стосунки ріжних верств його, не прикриті ніякою алегорією, а реальні і правдиві. В інтермедіях Кониського маємо дуже цікаву спробу сполучення двох інтермедій по змісту, що могло б привести при певній еволюції до з'явлення оригінальної української побутової комедії; але пікільний театр завмер раніше, ніж це сталося.

Як в конструкції, так і в сценічному виконанні п'ес знаходимо чергування елементів містерії з сценічними засобами езуїтського театру. П'еси з впливами містерії вимагали її містерійльної постановки, при якій на сцені були одразу небо, пекло й земля, а на землі—багато ріжних місцевостей.



Пролог до драми С. Полоцького
„Комедія“.

були полумя і т. і. В одній із українських п'ес на сцені відбувалося сотворення людини певно також символічно.

В езуїтських п'есах всі ефекти було розраховано на більш вибагливих глядачів, і у них знаходимо вже послідовну зміну декорацій, при чому езуїти любили її часто вводили вражаючі сцени і усякі театральні ефекти, як, напр., грім, блискавка, мінення сонця, повстання мертвих, корабель на морі, з якого кидають Іону, боротьба „Побіди Христової“ з семиголовим змієм, який вилазить із пекла, перетворення Аароном своєї патеріці в гадину і т. і. З характерних для езуїтського театру драматичних прийомів зазначимо німі сцени-пантоміми (иноді в супроводі монологічних промов, напр., у драмі „Дійствіє на Страсти Христовы списанное“), туманні картини („reg umbras“), т. зв. „луну“, коли за коном повторювалася остання частина якогось слова, що була разом відповідю на репліку (напр., Побєда Христова питас: „Гдѣ твоя, Аде, крѣость? гдѣ твоя побѣда?“ і у відповідь з аду було чутно кінець останнього слова: „Вѣда!“—в п'есі „Торжество

В „Олексії“, чоловікові Божому“, напр., з неба виходили янголи, промовляв голос Божий, там-же тішився Олексій після смерті. Пекло, зроблене ніби голова змія, брало участь у дії, коли Віртус (Чеснота) показувала Олексієві, куди провадить шлях, запропонований йому Юноною: „Ту змій ротъ розъживить и дымъ испущаетъ“, говориться в ремарці. На землі були одразу міста Рим і Едес, куди втікав на очах глядачів Олексій, міняючись по дорозі одягою з старцем, а в Римі—дворі Євфіміяна, батька Олексієвого, палац цісаря Гонорія і т. і.

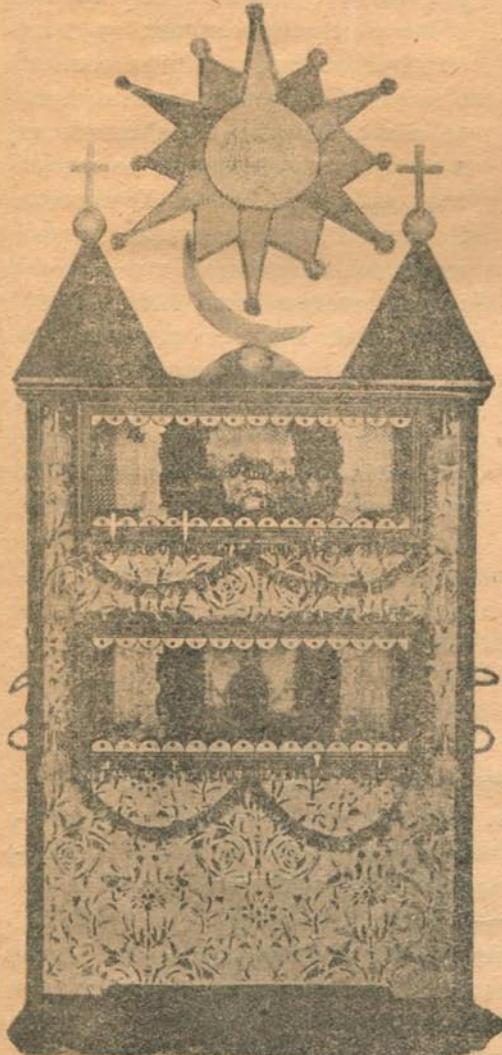
Декорації в інших п'есах, судячи по характеру сцен, були також ріжноманітні: в п'есі „Царство Натури Людской“ на сцені були—рай, Гефсиманський сад, Голгофа, гроб Господень, пустиня, „небесні палати“, дворець фараона і т. і.

Містерійльна сцена дуже любила ріжні сценічні ефекти (тришки), але вони були досить примітивні; коли на кону, напр., відбувалося сотворення світа, то на задній стінці протягалася тканина огневого коліру з написом „coelum emپremit“; при утворенні огню на кін кидалися клу-

Ест. Чел.“, і т. и. Серед численних персонажів, крім біблейських та евангельських, вбраний яких було на зразок іконописних янголів, міфологичних грецьких та римських богів і богинь, історичних осіб і т. и., була окрема група алегоричних персонажів, як „Роскош“, „Время“, „Істина“ і т. и.

Ми маємо цікаві описи вбраний цих персонажів (правда, не українські, але й українські були того самого характеру), а також і малюнки їх на іконах XVII—XVIII ст.

По цьому опису „Жестокость“, напр., була озброєна жінка в тигровому шоломі, яка в правій руці тримала меч, а в лівій—окривлену чоловічу голову. „Віра“ була дівчина в білому



Верте п.

(З музею б. Штейнгеля в с. Городку на Волині).



Алегоричний малюнок
„Істина“.

вбраний з хрестом в одній руці і келихом у другій, і т. и. В езуїтських виставах, а за ними і в українських шкільних драмах значну роль грава музика, переважно співи, як сольові, так і хорові. Интермедії розигрувалися при нескладній постановці, бо нескладними були їх конструкція і зміст.

Форми шкільної драми жили в XVII—XVIII ст. не тільки в самій школі, а й по-за межами її. Ріжні аматори з бувших учів складали часто всякі „діалоги“, які іноді й не виставлялись, а лише читалися. В дальнішому процесі драма часто давала матеріал просто для якоєсь вірші різдвяної або великоміської, які були в XVIII ст. дуже у нас поширені і заховалися в багатьох рукописних збірниках. Драма-ж шкільна дала матеріал і для п'еси лялькового театру, т. зв. вертепу.

Лялькова гра, про яку найстаріші відомості сягають аж за шіснадцять сто-

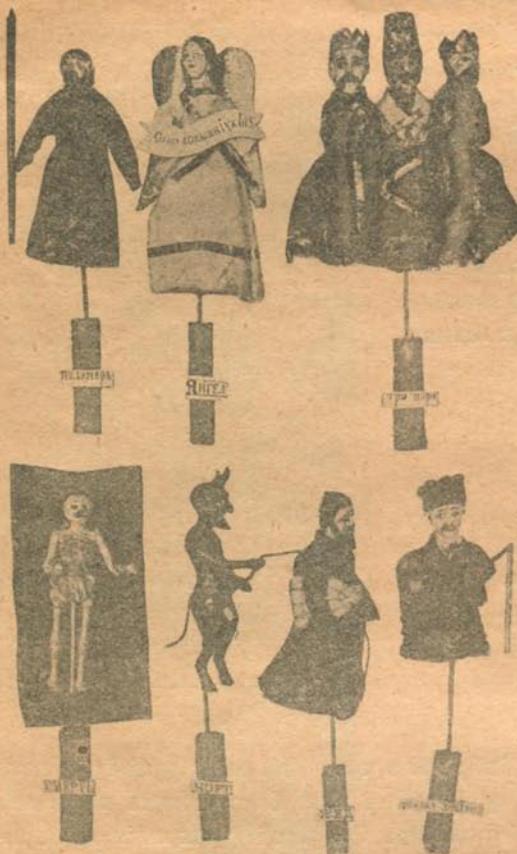
літь до Р. Х., була поширенна і на Сході, і на Заході; в Європі вона мала свою історію, де були й близкучі сторінки; звідти ж, певно, перейшла вона й до нас.

Спочатку мабуть з'явилася вона в шкільному вжитку, але скоро через бувших школярів і особливо т. зв. „мандріваних дяків-пиворізів“, які часто бували і вчителями на селі, поширилася серед нижчих верстов духовенства, а далі і взагалі серед нашого народу під загальною назвою „вертепа“. Вистава з ляльками відбувалася у великий скрині, в долівці якої було повиризувано щілини: по них чоловік, скований за скринею, водив ляльок, насажених на дрот, подаючи за них і потрібні репліки; в виставі брали участь музики (скрипка) і хор. Вертепна п'еса складалася з двох частин—духовної, де говорилося про події Різдва Христового, і світської, де виступали запорожець, поляк, москаль, циган, єврей і інші представники різних національностей. П'еса мала тісний зв'язок з шкільними драмами духовници—своєю першою частиною—інтермедіями—другою частиною; в ній, як і в інтермедіях, одбилося багато побутово-громадських рис XVIII ст.

Вироблена в більш-менш сталих формах в XVIII ст., вертепна гра дожила до кінця XIX ст., а по деяких місцях знаходить й тепер; разом зо всею нашою шкільною драмою вона вплинула і на російську драму XVIII ст.; сліди укр. вертепа знаходилися пізніше навіть у далекому Сибіру.

II.

Шкільний театр ще доживав свого віку, а вже народилися нові галузі—театр кріпацький і професійний. В кінці XVIII ст. потроху зник страх перед театральними виставами у провінціального російського панства і з'явилося навіть захоплення їми. За цариці Катерини це ухвалювалося й урядом, бо цариця була тієї думки, що „народъ, который поетъ и плашеть, зла не думаетъ“. І от, російські поміщики один перед другим почали заводити у себе приватні театри, набираючи цілі трупи з своїх кріпацьків. Щоб не заставатись позаду, почали заводити у себе такі театри й українські пани; вистави були звичайно російською мовою, але іноді давалися й українські п'еси. Так, напр., в відомому театрі катерининського магната Трощинського в с. Кибинцях на Полтавщині виставляв свої п'еси українською мовою В. Гоголь, батько відомого письменника.



Ляльки до вертепу.

Постановки п'ес у кріпацькому театрі були звичайно ріжні, але іноді вони обставлялися роскішно, при чому виставлялися не тільки драматичні твори, а й опери і балети. Дуже цікаве описання урочистої вистави на честь кн. Куракина „малороссійського генерал-губернатора“, влаштованої власником села Буди-Д. И. Ш., подав нам кн. Шаликов, російський літератор, в своєму „Путешествії въ Малороссії“. Після промови на честь гостя, пише він, „очаровала слухъ и зрѣніе“ опера „Школа ревнивыхъ“; за нею йшов балет „Венера и Адонисъ“, остання сцена якого була алегоричною, на честь Куракина. Декорація уявляла собою „великолѣпный храмъ съ огненною на фронтонѣ надписью: „добродѣтели и чести“. Заду була „транспарантная картина, которая изображала парящую славу и имѣющую, по обыкновенію, въ одной рукѣ трубу, а въ другой свитокъ съ его-же (Куракина) вензелемъ и богиню правосудія съ вѣсами и съ ландкартою Малороссії“. Закінчувалося все фантастичною кадрилю ґрацій і амурів. Як каже Шаликов, з художнього боку вистави в Буді були дуже добре, і на їх з'їзділося багато сусідів. Про другий такий театр у Полтаві розповідає Долгоруков, але вистави, які він бачив, йому не сподобались. Особливо нападається Долгоруков на мову акторів-кріпаків, набраних певно з усіх маєтків власника: „двуихъ актеровъ нѣть, которые-бы однимъ нарѣчіемъ говорили: кто по-русски, кто по-черкасски, кто по-малороссійски, иной и по-польски“. Українські селяни звичайно не могли одразу вивчитись російській мові гаразд. Найчастіше з українських кріпаків набиралися оперні трупи; акторів вивозили часто і в столиці—Москву та Петербург; „хочли давали опери“, напр., в підмосковному селі гр. Шеремет'єва. При показному зовнішньому боці життя цих акторів по-за сценою бувало дуже гірке, і часто з вистави якого-небудь „амура“ посыпали „на конюшню“ за погане виконання ролі. Кріпацькі трупи іноді, особливо на початку XIX ст., не тільки давали вистави в одному якомусь місті, а її мандрували по ріжних містах, де грали недовго, переважно під час ярмарки, чи дворянських виборів, коли в місто з'їздилися пани з сел губернії чи повіту. З таких труп відома, напр., трупа поміщика Ширай, яка на початку XIX ст. мандрувала по Україні і давала вистави українською мовою. З 20-х р.р. XIX ст. кріпацькі трупи стали зникати; окрім актори-кріпаки почали служити вже в професійних мандрівних трупах, які також стали з'являтися на Україні вже з кінця XVIII ст.. Вони часто виникали десь випадково, коли заходив якийсь мандрований актор і при допомозі місцевих людей організовував вистави, як це, напр., було в Харківі, але частіше трупа організовувалась якимсь антрепренером і існувала більш-менш довгий час. Чисто українських труп не було, були лише польські або російські, але в складі їх бувало багато українців, і вони ставили частенько їх українські п'єси, бо на їх публіка ходила охоче. З таких труп на початку XIX ст. відомі російські трупи Калиновського (грала в Харківі в 1813 р.), Барсових (перебувала на Куршині до 1816 р.), Штейна (грала в Харківі до 1816 р. і Полтаві в 1818-19 р.), М. Щепкина (була в Київі в 1821 р.), польсько-укр. трупа Ленкавського (грала в Київі в 1823 р.) і ін. Художній рівень всіх труп був не дуже високий, бо складалися вони здебільшого з людей мало інтелігентних (Штейн, напр., в свою трупу навіпрошує у харківських поміщиків хлопчиків і дівчат „прямо изъ деревни“). Соціальне її матеріальне становище актора було дуже низьким і „в актори“ тоді найчастіше гнали злідні або неволя; жінки не кріпачки ї зовсім цуралися театра і актрис було взагалі небагато (хоч у Харківі ще в

XVII ст. вславилася своєю грою якась „малярівна“), так що в жіночих ролях часто виступали чоловіки. З другого боку і зовнішня частина вистав була несприяюча: на Україні постійні театри були лише в таких містах, як Київ (збудовано дерев'яний театр 1803 р. на тому місці, де тепер „Європейський“ отель) та Одеса.

В інших містах, навіть таких, як Харків, де постійний театр збудовано лише в кінці 30-х р.р. доводилося грати де прийдеться, в яких-небудь приватних чи громадських будинках або нашвидку зроблених балаганах; тут звичайно не можна було зробити більш-менш складні технічні приладдя. Так у Житомірі, напр., ще аж у 50-х р.р. XIX ст. вистави робилися в заїздах, в Чернігові—в „хлібній шопі“—великій повітці, стінки якої на час вистав забивалися шальовками, або

в ремісничій школі, в Херсоні—в бувшій жандармській стайні і т. д.. Треба думати, що українські вистави, зокрема, не стояли дуже високо їй через те, що вони бували випадковими аж до 80-х років, коли заснувалася постійна укр. трупа, хоч у 40—60-х р.р. українські вистави бували також у трупах Рекановського (в Київі, 40—50 р.р.),

Театр у Київі. (Сгорів 1895 року).

Лютомського (в 40-х р.р. у Пемирові), Олександрова-Колюпанова і ін. Іноді скупчувалось де-кілька добрих укр. акторів в одній трупі, як, напр., в трупі Жураховського і Молотковського в 50-х р.р., але це бувало не надовго. В XIX ст. (до 80-х р.р.) не було укр. театра в цілому, а були лише поодинокі українські вистави, при чому їх було не дуже густо. З окремих акторів XIX ст., які добре грали в укр. ролях, треба назвати М. С. Щепкина (1788—1863) та К. Т. Соленіка (1811—1851).

М. С. Щепкин, знаменитий актор, друг Т. Шевченка, був українець родом (з Куршини) і почав виступати в українських ролях, перебуваючи в Полтаві, де полтавське громадянство і викупило його з кріпацтва р. 1821. Він прекрасно грав у п'єсах Котляревського, виступаючи в них і після переходу на московську імператорську сцену, через що вони навіть увійшли в репертуар російського театру в Петербурзі і Москві. М. Щепкин перший відкрив театральне мистецтво реалістичний напрямок; такий-же характер мало його виконання українських ролей. Реальними рисами відзначалася також і гра К. Т. Соленіка (родом з Харкова) в ролях Макогоненка („Наталка-Полтавка“), Чупруна („Москаль-Чарівник“), Степ'яка („Сватання на гончарівці“), Шельменка і ін., де він був, по словах сучасників, „истинно неподражаемимъ, несравненнымъ, незабвеннымъ“; в його виконанні риси національного характера „соединялись, какъ въ фокусѣ“, при чому у нього, доброго актора і патріота, не було бажання тільки насмішити публіку, зірвавши оплески райка,



а утворював від сиравжні народні типи. „Рѣзко отличался онъ отъ другихъ тѣмъ, что личность украинца въ его игрѣ выходила не простацкою, вялою и наивною до глупости, а полной внутренней жизни и смысла, хотя и скрывающей свой умъ подъ маскою простоты“. З иниших акторів 30—40-х р.р. треба згадати коміка І. Дрейсиха (1791-1888), що писав і укр. п'еси, співця С. Артемовського (автора „Запорожця за Дунаем“), Рекановського, „безпідобно изображавшаго малорусскіе типы“, братів Карпенків, Бернарда, Лютостанського, Лаврова, Матковского, Михайловського, Ольшанського, Зубовича і ін. М. Крошивницький у своїх спогадах згадує ще Негая, коміка, але комізм якого був в удаванні з себе „лурноляпа“. Таких акторів не бракувало ніколи укр. сцені й потім, аж до останніх часів. З актрис відомі—Янковська, що грава Наталику (в „Натаці-Полтавці“) і Данилова, яка, по словах Карпенка-Карого, чудесно грава Терпелиху і велике враження робила піснею „Ой, дочки, дочки“..., де дійсно вміла передати голосіння старої матері над своєю важкою долею.

Талановиті українські актори були розкидані по різних трупах і їм доводилося грati з поганим ансамблем; це було причиною того, що український театр у ті часи не мав свого певного обличча і сталої традиції, виробленої хоча-б у единій, але постійній трупі; українські вистави в професійних трупах були спорадичними, як спорадичним було їх перебування в них українських акторів.

Крім професійних труп українські вистави на протязі XIX ст. давали й аматори. Так, напр., в аматорських виставах у Полтаві брав участь в 20-х р.р. І. Котляревський, давали в ці-ж часи вистави студенти Ніжинського лицею і т. д. Пізніше, в 30—60-х р.р., такі вистави влаштовувалися по багатьох містах України. З організаторів їх відомі—Пильчиков (один із Кирило-Методіївських братчиків), Оп. Маркович (також), П. І. Ніщинський (поет, перекладач Гомера) і ін. Маркович улаштовував вистави в Немирові з учнями гімназії (в кінці 50 р.р.), а потім в Чернігові (в 60-х р.р.) з аматорами, при чому вистави ці були надзвичайно гарні, бо Маркович „лютував за найменшу фальш“; з виконавців у Чернігові найбільше відзначалися С. Д. Ніс (письменник і етнограф) і д-ки Загорська, Борсук і ін. В початку 60-х р.р. заклався гурток аматорів із молоді в Бобринці на Херсонщині, живу участь у ньому брали знаменіті потім драматурги М. Крошивницький і Ів. Тобілевич (Карпенко-Карий); ці вистави, хоч і відбувалися в дощаному сараї і при лісових свічках, мали успіх. В середині 60-х р.р. гурт аматорів заклався в Єлисаветі (на Херс.), де брали участь місцеві інтелігенти: поміщик-українець Тарнавський з жінкою, Безрадецький, Островерхий, Кефала, Новицький і ін. Цікаво, що вони дбали і про народній театр, виставляючи п'еси, крім вечорів, і вранці святами „для прислуго“ по дешевих цінах. Діяльність цього гуртка продовжувалася де-кілька років, пізніше при участі М. Крошивницького, Ів. Тобілевича і ін. відновилася в Івано-Франківську, але знову зупинилася в 1914 р. з початком Першої світової війни.



М. Шепкін в ролі „Москаля Чарівника“.

вича, Дарагана, Федоровського, Розова і ін. В цих виставах почали вперше виступати Микола та Опанас Тобілевичі—потім талановиті артисти Садовський і Саксаганський, тоді ще учні реальної школи. Р. 1872 в Київі, де на той час оживилося укр. громадське життя, з'єднався гурток аматорів біля родини Ліндфорсів, на чолі якого стали М. П. Старицька і М. В. Лисенко. Близьку участь у ньому брали П. Чубинський, О. Русов, О. Левицький, Марковський, д-ки М. Ліндфорс, С. Ліндфорс (потім дружина О. Русова), Липська і др. Перші вистави



Драматичний гурток М. Старицького у Київі.

відбулись в домі Ліндфорсів, а потім і в міському театрі і мали великий успіх. Це заохотило аматорів працювати далі, а Старицького й Лисенка взялись за побільшення укр. репертуару. Але несподівано р. 1876 вистави українською мовою було заборонено, і праця гуртка припинилася; була думка знов поповити аматорські вистави після полегшення репресій в 80-х р.р., але вона не здійснилась. Ці вистави, хоч вочі продовжувались і недовго, мали в свій час велике значіння: це була перша спроба утворити справжній український серіозний театр з ідейним репертуаром, і не тільки національним, а й європейським, для чого Старицький переклав навіть „Гамлета“ В. Шекспіра (виставити його, правда, прилюдно не можна було, чому й довелося р. 1880 обмежитися лише приватною виставою в домі Лисенків). Але й сама заборона укр. вистав взагалі була почасти наявіна страхом уряду перед їх впливом на громадянство. Перший звернув увагу на це реакційний „Кіевлянинъ“ в рецензії про виставу гуртком „Різдвяної ночі“, і почав компанію проти українства. Наслідком її був відомий „Высочайший“ указ 18 травня 1876 р., яким знищувалося українське слово й було наказано „воспретить также различныя сценические представления и чтения на малорусскомъ нарѣчии“. Ця заборона викликала антракт в історії нашого театру, хоч, правда, і недовгий, бо українське громадянство ввесь час вживало заходів, щоб добитись полегшень у цій справі. Р. 1881, коли що до театру повіяло трохи вільнішим духом, знову з'явилася можливість розпочати вистави українських п'ес, хоч і з великими

труднощами. Але з цього часу починається нова епоха в житті нашого театру, і раніш, ніж перейти до неї, ми скажемо де-кілька слів про репертуар попередньої доби і про долю театру в Галичині. Ми нічого майже не знаєм про найдавніші п'еси кріпацького і професійного театру XVIII ст. Треба думати, що це були певно російські п'еси або перекладні на російську мову, напр., п'еси Сумарокова, Фонвізіна, Аблесимова, Княжнина, Веръовкина і ін., а також опери, як „Розана и Любимъ“, „Добрые солдаты“, „Аркастъ и Ириса“, „Говорящая картина“ і т. і. Польсько-укр. трупи мали певно свій український репертуар, який, на жаль, до нас не заховався, але про який ми можемо догадуватися по більш пізніх афишах уже 20-х р.р. XIX ст. трупи Ленкавського, що грава тоді в Київі і виставляла такі п'еси, як „Волшебний замокъ или Украинка“ — „волшебная опера во многихъ явленияхъ на малороссийскомъ нарѣчіи въ 2-хъ дѣйствіяхъ“, драма „Елена или Разбойники на Украинѣ“ і т. і.

По заголовках можна думати, що це були п'еси-феерії, можливо, перероблені на укр. мову з польської. Р. 1815 ніби на український сюжет написав дуже невдалу п'есу російський письменник кн. Шаховської, і вона виставлялася іноді на Україні; це був „Козакъ-Стихотворецъ“. Про неї неприхильно озвався в „Нат.-Полт.“ словами Петра Котляревського. Може ця п'еса та її невдалість були почасти ї причиною того, що Котляревський задумав узятись за драматичну діяльність і написав у 1818—19 р.р. „Наталку-Полтавку“ та „Москаля-Чарівника“. По формі обидва твори були написані в дусі пануючої тоді форми в російському театрі — „комической оперы“, але в них було зовсім новим правдиве ї прихильне змалювання народного життя; ця риса „Нат.-Полт.“, а також і прекрасні українські пісні зробили ї популярною не тільки в ті часи, а навіть і до наших днів, бо столітня бабуся „Наталка“ ї досі залюбки виставляється на нашій, особливо народній сцені, хоч український репертуар має тепер немало гарних п'ес.

Твори Котляревського вплинули на наших драматургів тієї доби, до яких належать В. Гоголь („Простак“ — водевіль, близький по змісту до „Москаля-Чарівника“, і „Собака-вівця“), Я. Кухаренко („Чорноморський побут“, комедія з життя кубанських українців), К. Тополя („Чари“, побутові картини зі співами), С. Шерешєра-Писаревський („Купала на Івана“), Г. Квітка („Сватання на Гончарівці“, „Щира любов“) і інші. В їх п'есах, близьких по формі до п'ес Котляревського, знаходимо те-ж малювання народного життя і побуту, в чому одбився інтерес письменників того часу до етнографизму і „народності“. Комедія зі співами (оперета), водевіль з куплетами, мелодрама, драма етнографично-побутова та історична — от головні форми нашої драматичної літератури, що панували на протязі XIX століття до останніх десятиліть. Період від Котляревського до 70-х р.р.



Наталка-Полтавка
(З штиху 1833 р.).

в історії драми, як і театра, не багатий на імення. Крім зазначених вище авторів пізніше де-кілька історичних п'ес дали М. Костомаров („Сава Чалий“ та „Переяславська ніч“), Т. Шевченко („Назар Стодоля“), О. Стороженко („Гаркуша“); побутові драми писали М. Степенко („Доля“), О. Цисс („Ятрівка“); найбільш популярними були колись водевілі В. Дмитренка („Кум-Мірошинк або Сатана в бочці“ і ін.), А. Ващенко-Захарченко, оперета С. Артемовського „Запорожець за Дунаем“, (яка між іншим була заведена і до репертуару імператорських російських театрів) і ін. Цими творами та ще двома Квітчиними напів-російськими комедіями— „Шельменко писаръ“ та „Шельменко-деньщикъ“ і вичерпуються майже ввесь старий репертуар. Правда, тоді, як і пізніш, не бракувало всякого драматичного мотлоху, писаного ріжними малограмотними авторами; так, напр., в 60-х р.р. в Київі написав і виставив драму „За пропащеня або лихого діла Господь не потерпить“ якийсь „частний приставъ“; в Сумах писав і виставляв свої п'еси Бабич, що перед цим торгував старим залізом; такі-ж п'еси писали Г. і С. Карпенки й інші.

В 70-х р.р. з'явилося дві оперетки В. Олександрова („За Немань іду“ та „Не ходи, Грицю, на вечериці“), п'еси Ів. Нечуя-Левицького („На кожумяках“, „Маруся Богуславка“). В 70-х-же роках розпочали свою діяльність М. Старицький та М. Лисенко, а трохи раніш (в 60-х р.р.) спробував свої сили в драмі М. Кропивницький; але їх діяльність вже тісно звязана з театром 80-х років, репертуар якого в великій мірі складався з їх творів. Ще раніш, ніж на російській Україні, заходами широких кол громадянства утворився постійний театр в Галичині, де політичне повітря було хоч і не легким, але вільшішим, ніж у нас.

Галицька земля на протязі всього історичного життя України була в найближчих стосунках з Польщею і польською культурою. В XVI—XVII ст. вона жила одним духовним життям з усією Україною, але після прилучення України до Москви Галичина залишалася під владою Польщі і звязок її з іншими українськими центрами робився все труднішим, то поруч з відповідною політикою польського уряду привело до культурного занепаду і ополячення краю. Шкільні укр. вистави припинилися; потроху зникали і рештки шкільного театру серед народу. Р. 1782, після поділу Польщі, Галичина прилучилася до Австрії, і р. 1783 Йосипом II у Львові було засновано руського семинара; там з кінця XVIII ст. почалися шкільні вистави на польській мові, які з перервами продовжувалися до 40-х р.р. XIX ст. На укр. мові було тільки раз під час ректорства Яхимовича (1837—1841) розиграно інсценізацію укр. весілля. Р. 1848 під час європейської революції оживилося її українське громадське життя в Галичині; на цей час припадає початок укр. театру тут. Це були лише аматорські вистави, які влаштували в червні 1848 р. в Коломиї парох Ів. Озаркевич, виставляючи п'еси Котляревського у власній переробці. Під час з'їзду „Руських учених“ Озаркевич із своїм гуртком в день закриття з'їзду (26. X. 1848) дав виставу у Львові (ставилася „Наталка-Полтавка“ в переробці Озаркевича під назвою „На милування нема силування“); вистава мала успіх, завдяки участі в ній талановитого Руд. Моха, і була повторена. В зімовому сезоні 1848—49 р. заклався і давав вистави гурток аматорів в Перешиблі під дирекцією пані Саарової і режисурою Ів. Вітошинського. Випадкові аматорські вистави бували їх по інших містах Галичини в 1848—51 р.р., але скоро вони з ріжких причин припинялися; нічого не вийшло тоді і з думки про заснування постійної сцени, і в історії Галицького театру наступає перерва до 1864 р., коли нарешті галичане спромоглися на заснування постійної трупи. Репертуар цих

аматорських вистав був дуже обмежений і складався переважно з переробок і перекладів чужих п'єс, напр., переробок Озаркевича п'єс Котляревського, Квітки і ін., Вітошинського — переробок з Коцебу, Наумовича — Мол'ера і т. і. Де-кілька перших оригінальних п'єс дав Руд. Мох („Справа в селі Клекотині“, „Терпен — спасен“, „Розшука орендарська“ та інш.), але з боку художнього його п'єси стояли не дуже високо.

Р. 1864 заходами громадського діяча, „посла до Виділу Краевого“ і літератора, Юліана Лаврівського було засновано у Львові т-вом „Руська Бесіда“ (теж креатурою Лаврівського) постійну трупу, директором якої запрошено було Ом. Бачинського, галичанина родом, актора, який перед тим працював на російській Україні. Вистави укр. трупи були прийняті з великим ентузіазмом, але Бачинський не зміг удержатись на потрібній висоті і між ним і акторами, серед яких були й аматори, почалися непорозуміння; „Руська Бесіда“ пробувала взяти справу у свої руки, але необхідність возити трупу й по провінції примусила її знов віддати директорство Бачинському, який з перервами і не дуже добре керував справою до 1868 р., коли виїхав до Росії. В Галичині укр. трупу заклав один з акторів Бачинського — А. Моленецький, хоч скоро повернувся назад і Бачинський. В початку 70-х р. р. існувало дві трупи — Бачинського і Моленецького, але вони лише розбили й так небагаті укр. артистичні сили, і справа укр. театру упала дуже низько; це відбилося й на матеріальному боці її, і Моленецькому скоро прийшлося заставити своє театральне майно за борги. „Руська Бесіда“ знов узялася за справу і, викупивши майно Моленецького, доручила трупу Теофілі Романовичевій, під орудою якої театр покращав, хоч взагалі він стояв невисоко;

про це свідчить нам Кропивницький, який у цей час був запрошений в трупу Романовичевої на гастролі. Доводилося, крім того, грati в ріжних непідходящих помешканнях, навіть стайнях, так що бували випадки, коли з одного боку співали артисти, а з другого за перегородкою іржали коні. У грі під впливом польського театру панував т. зв. „класичний“ напрямок, коли актори перш, ніж почати репліку, повинні були зробити „добру постать“ і „геста“. Брак доброї режисури, а також і репертуару були причиною того, що трупа Романовичевої р. 1879 розпалася. „Руська Бесіда“ пробувала знову звернутися до Бачинського, але він повів справу по-старому, і дирекцію трупи було доручено Ів. Біберовичу та Ів. Гриневецькому. В період 1881—1889 р. справа театру посуvalася вперед завдяки праці Гриневецького, досвідченого артиста і доброго режисера, який умів підготувати і молоді сили, і оживити репертуар новими укр. п'єсами. Піднеслася і музична частина, що дало змогу виставляти оперети і навіть оперу („Різдвяна ніч“ М. Лисенка). Але з 1889 р., після передчасної смерті Гриневецького, театр залишився під орудою Біберовича, і знов потроху занепав, що примусило „Руську Бесіду“ змінити дирекцію, яка на



І. Біберович.

протягі 90-х р.р. і початку ХХ ст. була послідовно в руках Поліщука, Ольшанського і Яновича, Лопатинського, Гембицького, Гриневецького, Губчака, Миколи Садовського, Йосипа Стадника, Сирецького. За цей час укр. театр в Галичині не дав нічого цікавого й яскравого. Найбільш помітною була праця Губчака, (1901—1905), який хоч не вмів поставити справу театру як слід, проте оживив трохи репертуар і намагався провадити реальний^{*} напрям в постановках та М. Садовського

(1906), що внес в галицький театр багато нового з боку гри й репертуару. Війна 1914 р. і російська окупація Галичини зруйнували її театр, як і взагалі все культурне життя, і лише після повороту туди австрійської влади знову почала вистави трупа „Української“ (бувш. „Руської“) „Бесіди“ під дирекцією Косака, а далі Будзинського.

За період від 1864 р. з найбільш талановитих артистів були Бачинський, Бачинська, Вітотинський, Моленецький, Карапетович, Ляновська (потім Біберовичева), Стечинський, Гембицький, Клішевський, Янович, Філ. Лопатинська і інші.

Репертуар спочатку складався з п'ес Котляревського, Квітки (иноді в переробках), галичан: Мoxa, Гушалевича („Підгоряне“), Янківського („Покійник Опанас“), Федъковича („Так вам і треба“), Яхимовича („Роксолана“), К. Устяновича (трагедії) і ін. Багато виставлялося переробок і перекладів (Климковича, Лозовського і ін.) з мов польської (творів Фредра, Корженівського), французької і німецької, переважно мелодрам і комедій, на зразок таких, як „Берко запечатаний“, „Дочка полку“, „Месть корсиканська“ і т. і.; більшість із них стояла дуже невисоко з боку художнього.

Пізніше, в 80-х р.р., з'явилися у галичан кращі оригінальні твори, а також почали виставлятися нові п'еси наших драматургів 80-х р.р.— Старицького, Кропивницького і ін. З цього часу, як взагалі духовне життя, так і репертуар театральний стали більш-менш спільними для обох частин України, хоч їх і поділяв увесь час кордон політичний. Вільніші цензурні умови в Австрої давали зможу користуватись і європейською драмою, яка у нас була заборонена; особливо освіжився, хоч і досить випадково, репертуар галицького театру в самому початку ХХ ст., під час режисури Губчака, коли також стали виставляти й переклади з російської мови (п'еси М. Горького, Л. Толстого і ін.).

III.

Як ми говорили вже, українське громадянство клопоталося про полегшення адміністративних репресій проти українського слова і театру при всякій нагоді, і йому вдалося нарешті де-чого добитися. Під час ревизії в Київі сенатора Половцева, р. 1880 українці знову зняли клопотання перед ним, і він висловився проти



I. Гриневецький.

встановлених обмежень; його прихильне заключення в цій справі разом із відповідними записками губернаторів Черткова і Дундукова утворили більш сприячу атмосферу що до українства і це викликало ряд клопотань із ріжних місць України про дозвіл театральних вистав. З таким клопотанням звернулася в осені 1881 року до міністра внутрішніх справ Лорис-Мелікова з Кременчука і трупа Ашкаренка, в якій тоді був на службі М. Кропивницький і куди випадково приїхав М. Садовський. Дозвіл було дано, що одразу підбадьорило артистів і поправило матеріальні справи трупи. З Кременчуку трупа поїхала в Харків, а звідти в Київ, де українські вистави продовжувалися з Різдва до посту. Успіх їх і прихильність громадянства заохотили артистів продовжувати справу. В осені 1882 р. Кропивницький організував в Слісаветі нову трупу, в склад якої увійшли Заньковецька, Вірина, Маркова, Жаркова, Кропивницький, Садовський, Стоян і ін. Трупа почала давати українські вистави по головних містах України, користуючись усюди великим успіхом; до неї вступили ще талановиті сили—Максимович і М. Садовська. З осені 1883 р. па чолі трупи став М. Старицький, в трупу якого, крім зазначених вище артистів, вступили ще О. Саксаганський, І. Карпенко-Карий і Г. Затиркевич-Карпинська, а режисуру взяв на себе Кропивницький. Старицький, крім талановитих артистичних сил, мав і добрий оркестр, хор, а також зробив гарні декорації і гардероб. Це забезпечило трупі успіх, але несподівано генер.-губ. Дрентельном було заборонено укр. трупі давати вистави в межах його генер.-губернаторства, яке охоплювало саме серце України—Волинь, Поділля, Київщину, Полтавщину і Чернігівщину. Це обмежувало обсяг впливу трупи і разом з тим одбилося на її матеріальному стані, хоч трупа користувалася прихильністю публіки. Р. 1885 з трупи Старицького вийшла більшість талановитих артистів; Старицький зостався з молодими силами, а інші згуртувались у нову трупу під орудою Кропивницького, яка в зімовий сезон 1886—87 р. поїхала до Петербургу. Вистави трупи Кропивницького в цей сезон були кульмінаційним пунктом її слави, а разом із тим і слави укр. театру взагалі; столична преса і такі знавчі театру, як Суворин, співали дифірамби укр. акторам, їх запрошували грati у ріжких салонах і навіть перед царем, шукали їхнього знайомства. Такий-же успіх трупи був і на Україні.

Причини його почасти лежали в тому, що це був національний театр, де після довгої заборони залунала знову рідна мова, але головна річ тут була в самих акторах і їх грі.

В 80-х р. випадково на сцену вступило багато талановитих артистів, які скупилися в одній трупі, що само по собі могло б забезпечити успіх. До цього прилучився реалістичний напрям грі, коли актори на сцені намагалися уявити якусь індиві-



Михайлo Старицький.

дуальну людину, виявіти в своїму виконанні всі таємні закуточки людської душі, переважно душі нашого селянина, з її стражданнями й радощами. Реалізму гри відповідала й зовнішня постановка. Тут близькуче виявив свій режисерський талант М. Кропивницький. Його постановки масових сцен, завжди найбільш трудних, які до того ще тоді були й взагалі новиною на сцені, викликали здивування навіть досвідчених знавців театру, яким, напр., був Суворин, видавець „Нового Времени“, людина зовсім не прихильна до української справи. Суворин присвятив тоді українському театральному ряду статей, виданих потім окремою книжкою, і там, між іншим, висловлюючи своє задоволення грою акторів, дивується тому, як гарно на вечерицях („Назар Стодоля“) сконцентровані групові сцени, як красиво сидять дів-



Сцена з п'еси М. Кропивницького „По ревизії“.

Максимович Саксаганський Садовський Затиркевич Заньковецька Кропивницький
Стороже. *(Гарасько).* *(Писарь).* *(Риндичка).* *(Прислька).* *(Старуха).*

чата біля кобзаря, як кожна з них, слухаючи, разом з тим по своєму виявляє себе мімікою, поглядами, рухами. „Кропивницький, каже Суворин, не тільки незрівняний актор, але й такий-же незрівняний режисер. Його руку видно в постановці всякої п'еси, в найдрібнішій деталі і загальній картині її“. Красиві декорації з українськими красвидами, правдиве селянське вбрання і побут в бутафорії та реквізиті, оригінальні мізансцени, ріжні нові театральні ефекти, прекрасні співи й музика,—все це на фоні тодішнього не дуже художнього, не тільки провінціяльного, а навіть і столичного російського театру, вразило глядача і примусило його визнати височину укр. театру, навіть при бідному, порівнюючи, репертуарі, приборканому страшною цензурою. В 80-ті роки підібрались найталановитіші артисти, до яких належать М. Кропивницький, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, О. Саксаганський. Ми не можемо спинитись тут на характеристиці кожного з цих артистів, одсилаючи

читачів до книжки „Корифеї української сцени“, але зазначимо, що в кожного з артистів при багацтві зовнішніх сценічних засобів, як голос, вроди і т. і., був темперамент і художнє вміння спостерігати життя, що при інтуїтивному розумінні психології людини і праці над кожною ролею давало надзвичайний ефект. Індивідуальність таланту кожного артиста була причиною того, що при виконанні ними однакових ролей не було повторень. Так, напр., постаті Стецька („Сватання на Гончарівці“) в виконанні Кропивницького і Саксаганського були зовсім різними, непохожими одна на другу, але обидві живі і правдиві.

Головні ролі, утворені цими артистами, як і гра їх, стали зразковими і вплинули на виконання їх молодшими артистами, яких із цього боку можна вважати учнями наших корифеїв.

В 80-х р.р. і в самому початку 90-х р.р. почало свою діяльність і багато інших даровитих артистів, як М. Садовська - Барелоті, Вірина, Грицай, Ліницька, Боярська, Манько, Ванченко, Загорський, Ф. Левицький, Зарницька, Глазуненко, Мова, Пономаренко, Ко-



Марко Кропивницький.



Марія Заньковецька.

хановська, Ратмиріва, Маркова, Переверзева і ін. На превеликий жаль, багацтво талантів не дало тих наслідків для нашого театру, яких-би можна було сподіватись, бо вже року 1888 трупа Кропивницького, що об'єднувала більшість кращих акторів, як колись і трупа Старицького, розпалася. Цей шкідливий для театру процес розпорощення сил з бігом часу розростався, бо найкращі артисти замісць того, щоб гуртуватися до купи, намагалися засновувати свої власні окремі трупи. Наслідком цього було те, що кількість їх на протязі 90-х років все зростала, і в початку ХХ ст. їх було більш, як тридцять, але відповідно до кількості знижувався і їх художній рівень. Замісць прогресу ми бачимо в 90-х роках регрес укр. театру, бо навіть у кращих трупах було мало і артистичних, і матеріальних сил, щоб поставити справу як слід з художнього боку.

В більшості-ж із них не було й близько якогось мистецтва. Успіх українського театру і слава, яку він придбав собі в 80-ті роки, а також стихійна пристрастість до нього широких кол укр. народу приваблювала всяких комерсантів і спекулянтів сцени братись за організацію укр. труп. Складалися вони здебільшого з двох-трьох кращих акторів на перші ролі, до яких добавлялось з десяток неуків і бездарностей; гра їх у п'есах відповідного рівня обернулася в повну профанацию укр. мистецтва: клоунада в комічних ролях, безкощечні сцени з горілкою, чудернацький гопак з вивертами стали необхідними прикметами вистав всіх таких труп; ця „малоросійщина“ одвертала від театру свідоме укр. громадянство і просто всіх людей із смаком, через що він зробився лише театром юри. Поруч з найгіршим українським репертуаром в ньому культивувалися також російська опера і фарс; такі „русско-малоросійські трупци“ (як вони себе називали)—типове з'явлення нашого театру кінця XIX—початку ХХ ст. Цікаво зауважити, що часто керовники їх вважали свою працю за якесь „служеніє громадянству“ і іноді виявляли великі претензії. Так один з подібних антрепренерів, Деркач, в 90-х р.р. повіз свою трупу навіть в Париж, де актори, не маючи звичайно ніякого успіху, зазнали багато лиха й насилу повернулися до-дому. Занепад українського театру в ці часи був дуже великий, і навіть найкращі й найбільш інтелігентні трупи, якими були трупи Кропивницького, Садовського і Саксаганського при розбитих силах не могли дійти до попереднього високого рівня в цілому, хоч у всіх трупах

були високо-талановиті поодинокі артисти. Тільки з 1898 р. коли об'єдналися знову трупи Садовського і Саксаганського (з участю Карпенка-Карого), і туди в 1900 р. вступили Кропивницький та Заньковецька, театр наш піднісся на попередню височину. Але вже через два роки почали виходити з цієї трупи один за другим артисти: Кропивницький і Заньковецька покинули постійну службу, лише гастролювали, Садовський р. 1905 поїхав у Галичину; трупа залишилася під дирекцією Саксаганського, який після смерті р. 1907 Карпенка-Карого також залишив сцену, тільки іноді виступаючи на гастролях.

Революція 1905 р., обновивши російське громадське життя, внесла де-що і в життя нашого театру; але раніш зупинилася й кинемо побіжний погляд на репертуар 70—90-х р.р.

Вистави в Київі аматорського гуртка в 70-х р.р. і наміри його розвивати свою діяльність руба поставили перед ним питання про репертуар, який складався з небагатьох п'ес, часто невисокої художньої вартості або перестарілих. І от керовник цього гуртка М. П. Старицький береться за поновлення репертуару, а М. Лисенко за його музичний бік. В початку 70-х р.р. М. Старицький написав водевиль „Як ковбаса та чарка“, потім

Ганна Затиркевич-Карпинська.



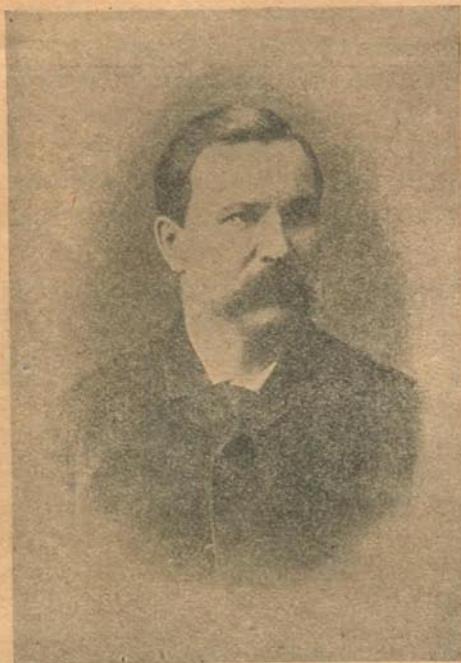
питання про репертуар, який складався з небагатьох п'ес, часто невисокої художньої вартості або перестарілих. І от керовник цього гуртка М. П. Старицький береться за поновлення репертуару, а М. Лисенко за його музичний бік. В початку 70-х р.р. М. Старицький написав водевиль „Як ковбаса та чарка“, потім

пристосував до сцени „Чорноморський побут“ Кухаренка (під назвою „Чорноморці“) і лібрето опери „Різдвяна ніч“; музику для обох останніх творів написав М. Лисенко. Трохи раніш (в початку 60-х р.р.) став пробувати свої сили в драмі М. Кропивницький, теж маючи на увазі аматорські вистави в Бобринці. Відновлення укр. театру в 80-х р.р. і організація постійних професійних труп були зовнішнім стимулом до драматичної діяльності обох авторів, поруч з якими в 80-х р.р. став і третій—Ів. Тобілевич (Карпенко-Карий); їх твори, а також країні старі п'еси і де-кілька поодиноких творів інших авторів складали найкращий репертуар 80—90 р.р. і початку ХХ ст.; в ці часи тамож з'являлося і, на жаль, виставлялося ріжними „малоросійськими“ трупами, про які говорилося вище, багато драматичного мотлоху, виробленого мало-грамотними авторами. В ті часи цензурні умовини обмежували обсяг української драми майже виключно народнім життям; це до певної міри було причиною того, що в ранніх і разом найкращих п'есах наших авторів малюється народне життя, побут народній і типи. Кропивницький писав переважно драми родинно-побутового характеру („Дай серцеві волю, заведе в неволю“, „Дві сем'ї“, „Зайдиголова“ і ін.), хоч у деяких п'есах його с спроби накраслити й риси громадського життя („Глітай“, „По ревізії“ і ін.). З художнього боку цінність п'ес Кропивницького неоднакова, і найслабшими являються його пізніші твори („Супротивні течії“, „Глум і помста“, „Розгардіяш“, „Скрутна доба“ і ін.). Живий діалог і прекрасні окремі сцени, а також взагалі сценічність давно визнавалася одною з характерних ознак творів Кропивницького, хоч вони часто не витримані до кінця і поруч з живими й цікавими йдуть іноді зайві і нудні сцени; це почасти можна пояснити й тим, що потреба в нових п'есах при обмеженому українському репертуарі не дозволяла авторові, який до того ще весь час працював як актор і режисер, довго тримати їх в портфелі і обробляти до останнього слова. Ці-ж вимоги життя, але інакше, одбилися і на творчості М. Старицького, який поруч з оригінальними п'есами, щоб збагатити репертуар, обробив і пристосував до сцени ряд малосценічних п'ес старих і сучасних йому авторів („Чорноморці“ Кухаренка, „На Кожумяках“ Левицького, „Перемудрив“ Мирного і ін.), а також переробив у драматичні твори іншого характеру ріжних авторів (напр., „Сорочинський ярмарок“, „Страшна помста“, „Тарас Бульба“—з Гоголя, „Зімовий вечір“—з Ожешкової, „Циганка Аза“—з Крашевського і ін.). Поруч із цим він дав немало оригінальних дотепних комедій („Як ковбаса та чарка“), драм, в найкращих з яких змалював соціальні стосунки



Микола Садовський.

ї типи („Не судилося“, „В темряві“), та трагедій, сюжети для яких він брав з найбільш драматичних моментів нашої історії („Богдан Хмельницький“, „Оборона Буші“ і ін.).



Іван Тобілевич (Карпенко-Карий).

громадського життя XVII—XVIII ст. („Сава Чалий“, „Гандзя“ і ін.). Національно-громадські теми переважають і в драматичних творах інших наших письменників, з яких треба назвати Б. Гріченка („На громадській роботі“, „Ясні зорі“, „Степовий гість“, „На хмарило“), з галичан—І. Франка („Українене щастя“, „Учитель“ і ін.) Г. Цеглинського („Шляхта ходачкова“, „На добродійні цілі“, „Соколики“ і ін.). На протязі 80-х і особливо 90-х р.р. остаточно запанувала в нашій драмі як сучасна, так і історична реальна комедія і драма, але на протязі всього часу (та й пізніше) з'являлися п'еси в дусі старої мелодрами або ріжні „жарти“ таких авторів, як Бораковський, Козловський, Мирославський-Вінников, Ванченко, Манько і сила інших, менш плодовитих, твори яких

В творах Старицького та Кропивницького ще дуже помітно вплив старої етнографичної манери, де переважали картини селянського побуту, а громадські мотиви були лише епізодичними; в творчості Ів. Тобілевича (Карпенка-Карого) вони вже займають центральне місце. В найкращих своїх п'есах Тобілевич змалював становище нашого села після реформи, боротьбу двох його верств— „хазайнів“ і „голоти“ („Бурлака“, „Сто тисяч“, „Хазайн“ і інші). Ціла галерея громадських типів, з яких найбільш влучно накреслено у нього ріжноманітних представників селянської буржуазії, дає багатий матеріал творчості артиста, і це зробило їх дуже популярними. Торкнувшись він і життя нашої інтелігенції, розпаду старої патріархальної родини („Мартин Боруля“, „Суєта“), а також дав ряд історичних драм, де поруч з цікавими постатями окремих героїв, накидав, яко фон, і широкі картини



Опанас Саксаганський.

що-року з'являлися на світ і охоче пропускалися цензурою як матеріял, що може лише скомпромітувати українське письменство.

Поруч з поширенням драматичного репертуару поширився і репертуар музичний — працею М. Лисенка, який дав велику оперу („Різдвяна ніч“) і написав музику до багатьох оперет („Чорноморці“, „Утоплена“, „Наташка-Полтавка“, „Енеїда“ і ін.), що зробило їх ще більш популярними. Крім Лисенка гарну музику до „Назара Стодолі“ дав П. Ніщинський („Вечерниці“).

З 1907 р. в Київі заснувався постійний театр: М. Садовський зняв у довгострочну оренду театр Троїцького Народного Дому і ставувесь час грати в Київі, лише іноді влітку виїзжаючи кудись на гастролі з своєю трупою, в якій були д-ки Заньковецька, Ліницька, Борисоглібська, д-д. Садовський, Левицький, Мар'яненко і ін.

Перебування в постійному власному помешканні в столиці України дало змогу краще обставити вистави з боку зовнішнього — декорацій, техники і т. і., а добре поставлений музичний бік — оркестр, хор і солісти (д-ка Литвиценко, д-д. Внуковський і Карлашов) дозволяли поширити репертуар більш складними оперетами і навіть операми („Галька“ Монюшко). На протязі більш, як 10 років, театр робив велику національно-культурну роботу, обслуговуючи духовні потреби найбільш демократичних верств нашої людності, що до певної міри відбивалося на репертуарі, який складався переважно із старих, але найкращих п'ес. Разом з тим тут уперше пішли п'еси, що вимагали інтелігентного глядача, а також

перекладні твори, які до того часу виставляти українцям було заборонено. З нових постановок у свій час були цінним придбанням постановки „Гетьмана Дорошенка“ Л. М. Старицької-Черняхівської (старанно обставлена з зовнішнього боку), „Енеїди“ Крошивницького з музикою Лисенка, „Казки старого млина“ Черкасенка, „Камінного господаря“ Лесі Українки, „Брехні“ Винниченка, з перекладних — „Ревизора“ Гоголя (в перекладі М. Садовського), „Надії“ Гесрманса і ін.

Після революції 1917 р. серед українського громадянства скоро виникла думка про заснування нового українського театру; для переведення цієї справи було засновано „Театральну Раду“, заходами якої було в вересні 1917 року відкрито „Національний театр“. Організація української державної влади дала можливість поставити справу театру в державному маштабі. При Генеральному Секретаріяті Освіти було утворено Театральний відділ (з М. М. Старицькою на чолі), який розробив широкий план своєї діяльності. Бурхливі події політичного життя не дали зможи перевести їх у життя, але р. 1918 його заходами була від-



М. Садовська-Барелоті.

крита перша українська державна драматична школа, а з початком зімового сезону 1918—19 р.р. — два нових державних театра: „Державний Драматичний театр“ з широким європейським репертуаром і „Державний Народний театр“ з репертуаром національно-українським. Обом театралам довелося розпочинати велику її відповідальну працю при надзвичайно скрутних для художньої творчості обставинах, коли часто не можна було дістати самих необхідних для постановки речей; це в звязку з труднощами взагалі всякої нової справи, а також і ріжними несподіванками сучасного життя не дозволило їм стати на відповідну височину, хоч обидва театри мали позитивні боки і до певної міри виконували свої завдання.

В осені-ж 1918 р. одкрився у Київі „Молодий театр“, в якому під проводом Леся Курбаса згуртувалися молоді сили з поривами до нової творчості, нових шляхів і можливостей. Потреба в такому театрі „шукань“ давно вже назріла, і можна було сподіватися, що „Молодий театр“ згодом дійсно знайде власні непроторені шляхи в мистецтві. Для цього був і новий репертуар, бо за останнє десятиліття, крім нових добрих реально- побутових та історичних п'ес (Старицької-Черняхівської, Винниченка, Черкасенка, Васильченка и ін.) у нас з'явилися твори цілком іншого характеру й напрямку, (драми Лесі Українки, Олеся й інш.), які вимагають нового актора й нових прийомів його творчости. Широке поле для цього дають і твори світового письменства, переклади яких ще в попередні часи зроблено такими першорядними майстрами нашого слова, як Куліш, Франко, Грінченко, Самійленко й інші.

На превеликий жаль, хвилі революції на Україні, боротьба і зміни влад з одного боку, величезна господарча руїна — з другого, не могли обминути й життя наших театрів, які за цей час пережили де-кілька змін в своїому внутрішньому устрою, і при таких умовах не змогли виявити того, що могли-б дати при нормальному ході життя. Як видатний факт останнього часу варто зазначити спробу заснування державної української опери (літом 1919 р.), яка, на жаль, прожила дуже недовго і дала лише одну постановку („Утоплена“ Лисенка).

Таким чином, в сфері театрального мистецтва перед українськими акторами лежить ще велика неорана нива. Багато тут праці, але багато й високих радощів художнього досягнання. І як тільки життєві обставини дадуть можливість для роботи, український театр зможе піднятися на велику художню височину. Славні традиції, молоді талантовиті сили серед діячів театру і воля до життя, яку виявив український народ за часи революції, дають нам в цьому запоруку.

Головні твори по історії українського театру.

Повної історії українського театру і драми у нас нема зовсім, і більшість матеріалів ще розкидано по окремих статтях в різних журналах, по хроніках старих часописів, мемуарах і т. і. З найбільших праць по історії старого театру, де показано й бібліографію, назовемо такі:

Петровъ Н. И. Очерки изъ исторіи украинской литературы XVII и XVIII вѣковъ. К. 1911.

Рѣзановъ В. Изъ исторіи русской драмы. Школьныя дѣйствія XVII—XVIII вв. и театръ іезуитовъ. М. 1910.

Веселовскій А. Старинный театръ въ Европѣ. М. 1870.

Морозовъ П. Исторія русскаго театра. Спб. 1889.

Стешенко Ів. Исторія української драми. Т. I. К. 1908.

При знайомстві з новим театром (XIX ст.) необхідні покажчики М. Комарова. Українська драматургія. Од. 1906 та—До „Української драматургії“. Од. 1912, а також книжки:

Старицька-Черняхівська Л. М. Двадцять пять років українського театру. К. 1908.

Корифеи украинской сцены. К. 1901.

Огоновскій Ом. Исторія литературы русской. 4 т.

Ефремов С. Исторія українського письменства. Вид. 3. К. 1917. (подано бібліографію).

Друкарські помилки:

На стор. 8 підпис під малюнком повинен бути такий: Пролог до драми С. Полоцького „Комедія притчи о блудномъ сынѣ“.

На стор. 13 підпис під малюнком повинен бути такий: М. Щепкин в ролі Чупруна („Москаль Чарівник“).

На стор. 17 підпис під портретом повинен бути: „І. Гриневецький“.

На стор. 18 підпис під портретом повинен бути: „І. Біберович“.

ФД 3223-1(4)

Зерно

