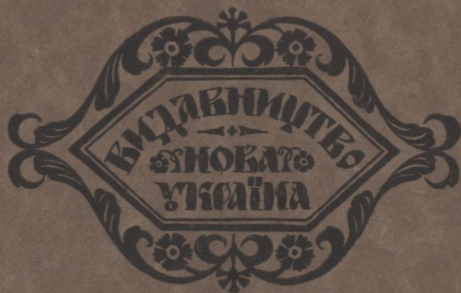


10, 15, 16.  
11, 12, 13, 14.  
Д. АНТОНОВИЧ

---

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

КОНСПЕКТИВНИЙ ІСТОРИЧНИЙ НАРИС



ПРАГА—БЕРЛІН 1923  
ВИДАВНИЦТВО „НОВА УКРАЇНА“



Д. АНТОНОВИЧ

---

50456

# УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

КОНСПЕКТИВНИЙ ІСТОРИЧНИЙ НАРИС



ПРАГА—БЕРЛІН 1923  
ВИДАВНИЦТВО „НОВА УКРАЇНА“

u 1516

SLOVANSKÁ KNIHOVNA

\*3186125234\*



127698



Друковано в друкарні К. І. РЕДЕРА, тов. з обм. порукою в ЛЯЙПЦІГУ.

## 1. Театр до Котляревського.

Ми дуже мало знаємо про початок українського театру. Найстарші наші відомости, що сягають початку XVII. віку, свідчать, що український театр стояв тоді на височині, взагалі відповідній до європейського театру XVI. віку, цебто, театру, що вже пережив перші стадії розвою середньовічного театру й обновився в часі Відродження. На цей час уже старі середньовічні типи театральних творів, як містерії — п'єси з життя Христа й Діви Марії, міраклі — п'єси з життя святих, мораліте — алегоричні п'єси, поєдналися між собою і, змішавшись як складові частини, утворювали шкільну драму. До тої ж шкільної драми, часто зовсім технічно, без звязку зі змістом п'єси, вводилося сцени народнього лицедійства, як інтермедії або інтерлюдії. В такому стані шкільну драму, поєднану з народньою, ми знаходимо на самім початку XVII. віку на Україні. Чи такий театр пересаджено на Україну з Заходу, чи він на Україні розвивався анальоґічно з західною Європою, в такому ж процесі, як інші мистецтва, сказати тепер важко. В кожному разі репертуар українського театру в XVII. столітті був, здебільшого, свій ориґінальний, а не перекладений.

Найстарші відомі нам п'єси українського репертуару, — це великодні містерії з початку XVII. віку, як: „Розмишляніє о муці Христа“ Волковича, „Слово о збуренню пекла“; з кінця XVII. віку великодня містерія „Дійствіє на страсти Христові списаное“, також різдвяна містерія Дмитра Ростовського й його ж „Успенська драма“. Крім містерій, з XVII. віку дійшли до нас міраклі, як: „Олексій, чоловік божий“ п'єса, виставлена на честь царя Олексія Михайловича в 1674. р., а також мораліте, помішані з іншими типами реліґійних п'єс, як „Царство натури людської“, виставлена 1698. року „благородними младенцями в Київських Афинах“, або „Свобода од віков вожделінної натури людської“ і т. и.

Мова в цих п'єсах, здебільшого, як і взагалі літературна мова тих часів, слов'яно-українська, досить далека від народньої, або в кращому разі книжкова-українська, дечим до народньої ближча, а іноді й зовсім близька. Але в цих п'єсах часто трапляються дуже живі народні сцени в добрій українській мові; це гумористичні вставки, інтерлюдії, в яких уживалося іноді народнього співу й танців. Найкращими в цьому роді творами в XVII. віці вважаємо перші відомі нам українські п'єси — це інтермедії Гаватовича. Пізніше мали успіх інтермедії в драмах Довгалевського.

Головним осередком, де процвітало мистецтво українського театру від XVII. віку — це були школи й колегії, засновані по всій українській землі, а передовсім — Київська Академія. Улажувати театральні вистави було обов'язком у клясах піітики та реторики, таксамо, як прилюдні диспути у старших клясах у філософів та богословів. П'єси склалися із трьох дій, при чому деякі події іноді не виконувалося, а просто оповідалося. Крім перелічених уже п'єс, на початку XVIII. віку ще в Київській Академії виставлялося: „Мудрость передвічна“, „Дійствие на Рождество Христово“, „Торжество ества человеческого“ й багато інших. В першій половині XVIII. віку значно удоскональнив українську драму Феофан Прокопович, уложивши свій підручник піітики. Він створив новий тип драми, „трагікомедію“, зразком якої може служити його п'єса: „Владимир“, із життя великого князя Володимира. Починаючи від Прокоповича, трагікомедії мають уже п'ять дій. За його прикладом писали трагікомедії Горка: „Іосиф Патріярх“, Лащевський, Кониський, Козачинський, Щербацький. Особливо відома з цих трагікомедій, виставлена в Академії в 1728. році, знаменита „Милость Божія“. Виконавцями на цих виставах були студенти Академії — спудеї, що не рідко складали оркестри, хори й мандрівні трупи, й тим заробляли собі на життя.

Виставлялося п'єси на сцені, яку будувалося вище, ніж саля, де сиділи глядачі. Сцену було відділено від салі завісою; на сцені вживалося декорацій для означення місця, де проходила дія, рампу освітлювалося каганцями, виставленими в ряд. Світлових ефектів уживано для представлення блискавки, затьми сонця, для місяця й зірок. Між бутафор-

ським знаряддям уживалося автоматичних фігур. Напр., у міраклі „Олексій, чоловік божий“ сцена представляла небо, землю й пекло, і в пеклі поміщався змії, котрий, коли Олексій ішов до неба, з розпуки „рот роззявив і дим іспушав“. У п'єсі „Божєє уничижителство гордых уничиженіє“ з 1710. року був представлений на сцені гай, а в гаю „через умбри (хмари) орел льва хрома со лъвятами ловит“. Знову у п'єсі „Свобода од віков вожделинної натури людської“ представлялося, як меркли сонце, місяць, зорі, й мерці вставали з гробів, а в кінці було представлено на сцені, як хвилюється море, а на ньому серед хвиль корабель, як мореходи викидають Йону в море, як його ковтає кит і потім, як цей кит викидає Йону знову на беріг.

Для зображення деяких осіб уживалося масок, як ось для „Муринки“ або „младенців аравійських“ у п'єсі Горки. Одежу вживали або фантастичну, або, для представлення біблійного одягу, брали одяг німецький. Докладне уявлення про тодішню театральну виставу дають ілюстрації до п'єси Симеона Полоцького: „Дійствіє євангельської притчі о блудном сині, биваємоє в літо от Р. Х. 1685“. Цих ілюстрацій 37, і всі вони представляють ту саму театральну сцену, відділену від салі двома кольонами й рядом каганців та першим рядом глядачів у шапках. На сцені представлено різні моменти з п'єси.

Так розвивався серйозний український театр до половини XVIII. віку, доки, з одного боку, репресії, з другого боку, переселення культурних сил із Києва до Москви та Петербургу не спинили цього розвитку. Остання відома нам п'єса з тих часів, трагікомедія: „Фотій“ Щербацького, була написана в 1749. році. Вистави ж продовжувалися в провінціальних школах, а також у Києві, до початку XIX. віку, аж поки не закрито старої Академії.

Крім того, український театр зберігався в виставах вертепу. Вертеп, театр маріонеток, розвивався поруч із великим театром і був улюбленою розвагою на Україні підчас Різдва Святків у XVIII. й XIX. віках, ще й після того, коли вже Котляревський поклав початок новому українському театрові. Вистави вертепу владжувалося у спеціально при-

ладженій для того переносній скрині, відкритий бік якої представляв сцену, поділену на два поверхи. В горішньому поверсі проходила дія на небі, в долішньому — на землі. Маріонетками рухали люде, що вміщалися за скриною. Особливо живі та цікаві в вертепній драмі — це сцени з народнього життя зі співами й танцями. Вертепна драма мала певний вплив і на Котляревського, так що в нього один із персонажів „Наталки-Полтавки“ співає ту саму пісню, що і в вертепній виставі, й носить прізвище, відоме з вертепної п'єси.

## 2. Театр до Кропивницького.

Якого пів століття відділяє „Наталку-Полтавку“ від останньої трагікомедії, написаної в Київській Академії, але протягом цього часу писалося чимало жартівливих сцен, діялогів, інтермедій по всій Україні, а вистави українського театру не спинялися ні в формі вертепних драм, ні в формі шкільних вистав. В Академії в Києві вони скінчилися як поважні вистави, коли саму Академію закрито і зреформовано в 1819. році на чисто духовну вищу школу, де вже мало залишалося старих культурних традицій. А під час такої негоди для українського театру, театр на Заході й навіть у Росії розвивався дужим темпом.

На початок XIX. віку на Україні вже було чимало театрів російсько-польсько-українських і інших чужоземних. Особливо розвинувся французького типу, рід веселої вистави зі співом, так званий, водевіль. За французькими зразками водевілю написав князь Шаховської у 1812. році перший водевіль „Козак-стихотворец“, а кілька років пізніше Котляревський скомпонував свого „Москаля-Чарівника“ й, також на основі італійсько-французьких взірців — „Наталку-Полтавку“. Часу написання „Наталки-Полтавки“ докладно установити не можна, але припадає він на початок XIX. століття, між часом після водевіля з українського життя Шаховського „Козак-стихотворец“, про який згадується в Наталці-Полтавці, й 1819. роком, коли її вже виставлено на сцені. Успіх українських творів Котляревського спонукав інших авторів до писання українських п'єс, і так стали появлятися один за другим такі твори, як



„Любка або сватання в селі Рифмах“, написана у 30. роках, „Простак“ Василя Гоголя, „Чумак-чародій“, нарешті, п'єси Квітки: „Сватання на Гончарівці“, „Щира любов“, „Шельменко“ й т. д. Здебільшого, це все або веселі п'єси зі співами або, ще частіше, короткі водевілі зі співами й танцями. Особливий попит на водевілі спричинився до того, що на французькі зразки після „Москаля-Чарівника“ і „Простака“ утворено кілька ще дотепних водевілів, що й досі тримаються в репертуарі українського театру, як: „Бувальщина“ й особливо „Кум-Мірошник“, виставлений уперше в Харкові в 1850. році. Таксамо прибавлялися в українському репертуарі й п'єси історично-побутові, як: „Назар Стодоля“ Шевченка, „Гаркуша“, драма Стороженка, написана з наслідуванням італійських розбійницьких драм на взір „Рінальдо Рінальдіні“, Кухаренко написав кілька п'єс із чорноморського побуту, й Гулак-Артемівський переробив на український лад оперу Моцарта „Уведення з Серайля“ під назвою „Запорожець за Дунаєм“, виставлену в Петербурзі в 1863. р. Перший варіант тексту цієї оперети уклав був Костомаров, історичні п'єси якого, написані раніше, здається, ніколи не бачили сцени. Десять років пізніше Лисенко написав оперу „Різдвяна Ніч“, на текст укладений Старицьким.

Таким чином, за перші три четвертини ХІХ. віку утворено чималий український репертуар, здебільшого, водевільного або співочого характеру. Виставляли ці п'єси й на сценах російських імператорських театрів, і трупи російські та польські на Україні. Окремих українських труп не існувало; пізніше і взагалі українські вистави російський уряд почав переслідувати й забороняти. Українські актори мусли працювати на російських сценах, і це, власне, вони російську сцену зреформували й піднесли на відповідну височінь. Кращими з цих артистів у драмі були Щепкін і Соленик, а пізніше Марко Кропивницький. Щепкін коло п'ятнадцяти років працював на Україні, граючи російські і, з особливим успіхом, українські п'єси. В 1819. р. Щепкін у Полтаві на першій виставі „Наталки“ грав Виборного, він же перший грав Чупруна в „Москалі-Чарівнику“. В 1821. р. він сам держав трупу в Києві, грав довго у трупі Штейна в Харкові, грав у Полтаві й інших містах

України. Від 1823. року Щепкін на все життя вступив до театру в Москві й після того на Україну приїздив на весняні сезони й по-старому найбільше поводження мав у українських ролях. За те Соленик, здебільшого, грав у Харкові та інших містах Лівобережної України й ні за яку ціну не згоджувався покинути Україну, щоби вступити на російську імператорську сцену, куди його дуже закликали.

Трупи, що грали на Україні, були, як сказано, на Лівобережжі російсько-українські й, на вимоги глядачів, мусіли ставити українські п'єси, а на Правобережній Україні польсько-російсько-українські. Навіть у Києві була така традиція, що в-осени, починаючи сезон, першу виставу складали з одної п'єси російської, одної польської й одної української. Після 1863. року польські вистави на Правобережній Україні заборонено, й ця заборона в Києві тривала до 1905. року. В Києві новий театральний будинок, збудований спеціально для театру, відкрито в 1803 р., на тому місці, де тепер на Александрівській площі стоїть Європейська Гостинниця. Цей будинок, зі салею на два поверхи, згорів в 1830. р., але в Києві ще були на той час театри на Подолі, на Печерському і в Липках. В Харкові театр збудовано ще раніше, ніж у Києві. Але російські театри, власне, ніколи не могли вповні зріднитися з потребами населення й мусіли для успіху постійно звертатись до українських п'єс. До такого театру графів Моркових у Одесі в 1871. р. вступив геніяльний актор Марко Кропивницький, якому судилося історичне значіння в українському театрі. Коли десять років пізніше він служив у Кременчузі у трупі Ашкаренка, то неуспіх російських вистав і трудне становище, в яке тому попала трупа, власне, і спонукали Кропивницького розпочати заходи, що увінчалися заснованням самостійної української трупи.

### 3. Театр до революції.

Дозвіл заснувати українську трупу безпосередно спричинився до того, що з початком 80. років Кропивницький міг заснувати самостійний український театр, провід якого в короткім часі перебрав Старицький, видатний режисер старої школи, з великим мальовничим хистом у своїх

постановах. До трупи зразу приступили першорядні артисти, виконавці драматичних ролів і з добрими голосами для сценічного співу, між якими на першому пляні визначилися, побіч Кропивницького, Заньковецька, Затиркевич-Карпинська, три брати Тобілевичі, власне: Садовський, Саксаганський і Карпенко-Карий, і рано підкошений смертю Максимович. У короткому часі трупа, така багата талантами, розділилася на кілька труп. Коло старих акторів, особливо біля Кропивницького, єдналися нові талановиті сили, як Боярська, Линицька, Левицький, Манько, Загорський, Позняченко й так далі, без кінця. Незадовго перед війною число українських труп доходило, за підрахунком деяких артистичних бюр, до 74. Театральним осередком українських артистів тої доби був Харків, де на великий піст із'їздилися актори, укладалися українські трупи для поїздок по Україні, по Росії, у Криму, на Кавказі, по приволзьких містах, по Литві й Білій Русі, по Сибірі і в Середній Азії.

В Галичині з успіхом працювала трупа „Руської Бесіди“, а на Україні найбільш відомими трупами були перед війною трупи Садовського, Саксаганського, раніше Старицького, Кропивницького, Гайдамаки, Сусллова, Суходольського, Колесниченка, Сабініна, Деркача, Василенка, Сагатовського й багатьох інших. Протягом десятиліття перед війною смерть унесла багато головних діячів українського театру, як: Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого, Загорського, Позняченка, і ще декого з визначніших акторів. Порідшали ряди корифеїв української сцени, але не це викликало кризу в українській театральній справі.

Як уже було згадано, перед тим, як із ініціативи Кропивницького заснувався самостійний український театр, у репертуарі українському було чимало п'єс, опереток і водевілів та історично-побутових п'єс, але цього було не досить для самостійного театру. Крім того, ці п'єси, здебільшого, були пересякнуті неприродним сантименталізмом французької мєльодрами та умовностями французького водевілю. Ці п'єси не могли задовольняти глядача в кінці ХІХ. віку, коли через театр перейшов подих реалізму, й перелицьовані з французького пейзажи не відповідали вже вимогам реалістично-настробного глядача. Потрібно було творити новий

репертуар, і тут виступило, як драматургі, троє головних діячів українського театру того часу — Кропивницький, Старицький і Карпенко-Карий, з котрих кожний зокрема майже подвоїв ранішній репертуар.

Кропивницький, не володіючи драматичною концепцією, визначався незвичайно гострою обсервацією народного життя й, як колись автори інтермедій, у своїх п'єсах, поза небагатою драматичною концепцією, дає незвичайно живі й дотепні сценки. Тим то найкращими його творами є не драми й комедії, а невеликі сценічні етюди, драми ж не вільні від старого французько-українського сантименталізму. П'єси Тобілевича (Карпенка-Карого) пересякнуті надто міщанським моралізуванням і нереальними умовностями, як деякі довгі монолози, що втомлюють публику, так що, хоч і далі, як п'єси Кропивницького, заходять у реалізм, але ні в яким разі не дорівнюють реалістичним вимогам глядачів кінця ХІХ. віку. Далеко більше ніж попередні драматургі володів драматичною концепцією Старицький, який також більш, ніж інші драматургі, відчував потреби назверхньої сценічності. Кращі твори Старицького — це його історичні п'єси, але, як історичний драматургі, Старицький був епігоном мьєлодраматичних драматургів середини ХІХ. віку, як Гюґо, Грільпарцер, Олексій Толстой. Його історичні драми, написані дзвінким віршем і повні назверхніх сценічних ефектів, довго ще триматимуться в репертуарі українського театру, але займатимуть тут таке ж місце, як п'єси Гюґо у французькому, або Грільпарцера в репертуарі німецького театру.

Але як французький театр пішов уже давно вперед після Гюґо, а німецький від Грільпарцера, так і український театр мусів піти вперед від Старицького. Історичні п'єси Старицької-Черняхівської, написані на батькову рецепту, у двацятomu віці видаються вже вповні анахронізмом. Після трьох головних драматургів кінця ХІХ. віку пробували своїх сил у драматургії молодші письменники й дали кілька репертуарних п'єс — Яновська, Грінченко, — але їх п'єси не освіжили репертуару, бо їх творці стояли на тих же засадах, що й їх попередники. Навіть п'єси Франка в головних рисах збудовані на тих же принципах, що й п'єси

Тобілевича або Кропивницького. Останніми часами сцени справжнього натуралізму й меткого спостереження дав Васильченко, але і в нього дотепні сцени ще не роблять драматичних п'єс — це Васильченка наближає до Кропивницького.

Відсталість українського репертуару відбилася дуже погано на способах артистичної інтерпретації; актори почали звикати до немудрих і монотонних засобів мельодраматичного виконання й часом брутальних побутових тонів. Так, що вже такі п'єси, як Самійленка: „Маруся Чурайвна“, або Лесі Українки: „Лісова пісня“, чи „Бояриня“ довго не могли побачити світла рампи в українських трупах, бо вимагали більш тонкого удосконаленого виконання. Ця відсталість акторів українського театру, що сама була наслідком обмеженості репертуару, зі свого боку явилася непереможною перепоною для оживлення репертуару, бо коли з'явилися нові письменники, то актори не могли виконувати їхніх п'єс. Таким чином, театр забився у глухий кут, не міг еволюціонувати, в ньому мусіла зайти революція, яка й сталася разом із великою революцією на Україні в 1917. році.

Але протягом майже півстоліття український театр Кропивницького і Старицького грав велику громадську роль. Сам багато терпівши від нелюдського російського режиму, цей театр, хоч не міг розвиватися, але і не вмірав, і іноді, особливо перед 1905. роком, був одиноким назверхнім проявом українського громадського життя на Україні, вогнищем, коло якого могли гуртуватися і працювати свідоміці Українці. Тим то громадське значіння українського театру за цей час для України безмірно було велике й, можливо, було більше повне глибокого громадського змісту, ніж у всіх інших щасливіших народів Європи.

П'єси українського репертуару, за старою традицією, дуже рідко обходилися без співу, але спеціально музикальна драма й навіть трафаретна опера на Україні не розвинулася. Це тим більш дивно, що загальна висока народня музикальність не появила серед Українців у ХІХ. віці ні одного видатного композитора. Великі українські композитори кінця ХVІІІ. віку, як: Березовський, Ведель, Бортнянський, спе-

ціялізувалися на духовній музиці, а як і писали опери (Березовський та Бортнянський), то виставляли їх у Італії, як, напр., оперу Березовського „Демофон“ на слова Метастазіо. Найвидатніший український композитор ХІХ. віку, Микола Лисенко, мав талант композитора далеко слабший, міг дати лише кілька мєльодійних оперет і багато працював як музика-етнограф; спроби ж його дати оперу досить нещасливі, не кажучи вже про те, що, не володіючи інструментацією, він міг писати тільки для фортеп'яна. В кожному разі, маючи блискучий хоровий спів, музикальний театр на Україні мусить іще чекати своїх творців-композиторів.

#### 4. Революція в театрі.

В кінці ХІХ. й на початку ХХ. віку український театр забивсь у глухий кут. Царський режим тримав у лабетах репертуар українського театру, не допускаючи п'єс модерних, ні оригінальних, ні перекладних, і внаслідок того українські актори опустилися й не змогли прийняти до виконання нового репертуару, коли він появився. Вже в останніх десятиліттях перед війною з'явилися молоді драматурги зі свіжим репертуаром, як Леся Українка зі своїми філософськими драмами, повними глибокої внутрішньої концепції, появилися дужі своїм відважним і щирим натуралізмом драми Винниченка, п'єси з реального життя нового українського пролетаріату Хоткевича й Черкасенка, нарешті, символічні п'єси Олеса, тонко вимережані й овіяні поетичним настроєм, але виконання цих п'єс дуже рідко і з великим трудом давалося старому українському театрові. Майже кожна постановка п'єс цих авторів терпіла невдачу, виявляла безпомічність акторів і безпорадність української режисури, навіть на кращих українських сценах. Порівнюючи лекше було справлятися з деякими п'єсами Винниченка, особливо, з тими, де він різкими штрихами малює розклад села („Молода кров“) й на тлі передреволюційного села комічно представляє епігонів української поміщицької верстви; але ті його п'єси, де дія обертається коло глибокої внутрішньої психологічної колізії („Брехня“), терпіли безнадійний провал. П'єси Лесі Українки або зовсім не ставилися, або таксамо безнадійно провалювалися,

як „Камінний Господар“. Таксамо майже не бачили світла рампи п'єси Олеся. Стало ясно, що дальшої еволюції театр пережити не може. В ньому мусить зайти революція. Для нового українського театру потрібно було нових сил, і ці сили знайшлися підчас загальної революції.

Коли революція принесла піднесення національних сил українського народу, то й на полі мистецтва всіх галузів закипіло нове життя. В 1917. році засновано в Києві Академію Мистецтва. В тому ж році основано два нових драматичних театри. Діячі українського мистецтва, що століттями знали від уряду тільки утиски і пригноблення, вперше стали перед власним українським урядом, що не вороже, а прихильно до них поставився й виявив охоту сприяти їхній праці. Між артистами закипіла жива творча праця; відповідно до двох напрямів, в яких тепер, головним чином, розвивається модерне театральне мистецтво, театр реального і театр умовного, або краще сказати, театального, з пануванням в обох об'єднуючої праці режисера, в Києві зародилося, з допомогою держави, зразу два нових театри. Театр концентрованої театральності, так званий „Молодий Театр“, з режисером Л. Курбасом на чолі, і другий театр „Державний“, із напрямом реалістичним. Уродини другого театру не пройшли безхоробливо. В сезоні 1917—1918. років іще в останній раз зроблено спробу повднати в одному театрі старий народний театр із театром нових модерних завдань. Дарма що цей театр знайшов талановитого режисера Гаєвського, що провів кілька досить удатних постанов, особливо, „Панна Мара“ Винниченка й „Огні Іванової ночі“ Зудермана, все-таки, в цілому, сезон не вдався, вийшов блідий, і ні п'єси старого репертуару, ні нового не проходили з артистичністю, гідною „Національного Театру“. Навіть Гаєвський не міг нічого зробити з акторами старої школи, і в постанові „Тартюфа“ Мольєра зовсім провалився, як провалилася і постановка „Пригвождених“ Винниченка. Отже й тут театральна рада, заснована в перші дні революції, вирішила перевести кардинальний перелім і розділити „Національний Театр“ на два театри: один зі старим народнім репертуаром, і провід у цьому театрі доручено старим корифеям української сцени — Саксаганському

в товаристві з Заньковецькою й Линицькою, а з сезоном 1918—1919. року заснувати новий Державний Драматичний Театр. За виконання цієї справи взявся режисер Кревецький і довів його до щасливого кінця в осени 1918. року. Кревецький зібрав для цього театру кількох старих талановитих акторів, як Левицький, Борисоглібська, Замичковський, але головним ядром трупи все ж зробив молодіж, вільну від старої рутини. З цією трупою Кревецький провів не без успіху пару постанов, як „Лісова пісня“ Лесі Українки, „Підпори громадянства“ Ібсена, але головною заслугою Кревецького було те, що він притяг на українську сцену вийнято-талановитого режисера й артиста Олександра Загарова. Заходами Загарова на українській сцені забреніли ноти, яких досі в українському театрі не чули. Найкращі постанови Загарова — це „Між двох сил“ Винниченка, „Візник Геншель“ Гауптмана, „Мірандоліна“ Гольдоні й инш.

„Молодий Театр“ Курбаса, маючи на оці завдання театральности, виявляв нахил до п'єс символічних, як „Затоплений дзвін“ Гауптмана, „Драматичні етюди“ Олесея, або ідеально-театральних, майже маріонеткових вистав, як „Вертеп“, який Молодий Театр не без успіху поновив за текстами від стародавнього українського театру. Разом із тим „Молодий Театр“ працював над розробом плястичних завдань старого грецького театру в такій постанові, як „Едип-цар“. Рівночасно ж Державний Театр Загарова мав нахил до Винниченка й до Ібсена. Ці два театри своєю короткою працею доконали революцію в українському театрі й відкрили перед ним нові шляхи.

Так після першої доби шкільної драми XVII.—XVIII. віків український театр пережив добу лихоліття першої половини XIX. віку під одним дахом з театром польським та московським, відродився, як театр народний у третій добі своєї історії в останній чвертині XIX. й першій XX. віку, й нарешті, з революцією, увійшов у четверту добу своєї історії.

Але ця четверта глава історії українського театру ще тільки починається.

Відень, жовтень 1920. р.





---

---

*Того ж автора:*

1. Первые мастера изъ Кампione въ Моденѣ, Кіевъ, 1910
  2. Український варіант старої тосканської композиції, Київ, 1914
  3. Київ. Історично-мистецький нарис, Відень, 1921
  4. Скорочений курс історії українського мистецтва, Прага, 1923 (літографовано)
  5. Український театр, Ляйпціг, 1923
  6. Триста років українського театру (друкується)
- 
-



U 1516



\*3186125234\*

