

Двадцять п'ять років українського театра.

(Спогади та думки).

«Съ воскресенья 10-го января въ томъ-же театрѣ предпола-гаются къ постановкѣ малорусскія пьесы съ участіемъ г. Кропивницькаго». Така маненька оповістка з'явилася в хроніці «Кіевлянина» 6-го січня 1882 року.

Ще на Різдво приїздили до Київа Садовський з Кропивницьким. Були вони по своїх людях. Чутки про те, що українська трупа може гратиме в Київі, вже ходили по городу, і ми, на той час ще зовсім жовтороті пташенята, з цікавістю приглядалися до цих осіб: актьори і до того ще *українські актьори!* Досить, щоб закрутити голову хоч кому! Садовський був давній знайомий, але те друге, що воно таке? Огрядне, гарне, балакає густим, добірним голосом, рухи поважні, красиві... Кропивницький? Кажуть знаменитий артист?

Вони поїхали з Київа, сподіваючись грати в театрі Бергоньє по Різдві. І ось настало нарешті те чарівне 10 січня. Мабуть не тільки серце підлітка колотилося і солодко, і неспокоїно, коли звозчик, цмокаючи, та сіпаючи віжками, під'їздив до старого театра Бергоньє.

Конка не краяла ще тоді Фундуклеєвської вулиці на дві половини, і звозчики лавами сунули просто до театру; тротуарами надбігали з обох боків «обитатели высшихъ сферъ». Двері театру грюкали тай грюкали, пускаючи разом з хмарами морозяної пари

гурти нових людей: полохане газове світло що разу кидалося у два боки, немов хтіло зірватись і втекти кудись од свого ріжка; було тісно, голосно, весело...

Тоді ще театр Бергонье мав вузький хід; праворуч була каса; коло її віконця і купчилися люде, забираючи останні білети, а ті, що вже мали їх, штовхаючи оден одного, спішили по сходах вгору. От грюкнули двері, і ми опинилися нарешті в коридорі першого яруса, і одразу на нас повіяло тим специфічним театральним повітрям, що якимсь приємно напружує нерви: тепло... дух пудри, пахощів і газового світла. В коридорі купчуються люде... Вузький коридор, стара, втерта ногами дерев'яна підлога, маненькі двері лож з чорними літерами та цифрами, по стінах ріжки газового світла і білі афіши. Давня картина старих театрів.

Капельдінери хутко одбирають в публіки одіжку... Панії, в останній разочок, прихватцем, причепурившись перед дзеркалом, спішать на свої місця... Всі хапаються... Стукають двері лож... чутно негармоничні, рипучі згуки: музиканти лаштують свої інструменти. По тілу побігла якась електрична іскра... нерви напружені... Нетерпіння росте. Шуби, калоши, шапки, білетики на речі... Ох, нарешті скінчено цю нудну процедуру,—сидимо в ложі. Перед очима завіса. Стара, традиційна завіса провінціальних театрів, без пайменчої претензії на оригіпальність, або художність сюжета: традиційні колони, квітки, море, а в кутку неодмінно дві маски, що спираються одна на другу, як літера *x*. То там то сям маячать по ложах яскраві фарби українських жіночих костюмів. Он ціла ложа — і діти і батьки — в українським вбранні. Чутно рідну мову і там, і тут. І серце починає стискатись од якогось надзвичайного почуття. Завіса таємно хвилюється, публіка знай заливає театр,—аж чорніє партер. Музиканти риплять... аж ось тихо... вдарила палочка... діріжор займає своє місце... згуки невиразного гамору стихають. Діріжор махає своїм паличком—і побігли жваві, веселі згуки. Г'алоп, чи полька, чи вальс... все едно! В ті добрі старі часи ще не спадало нікому на думку, що оркестр ламає цільність вражіння драматичного

твору... мабуть не ламав. Але ось останні одноманітні акорди, і нарешті стрепенулася завіса, захвилювалася і раптом посунула вгору.

Покої сотника Хоми Кичатого. Даймо, що вони цілком не відповідають історичній правді: якась рублена російська хоромина, мабуть з «Василиси Мелентьевої», або з «Каширської старини». Дарма! Все те дарує серце,—воно чека жадобно рідного, свого. Почалася дія. Стеха скінчила монолога і в хату впурилася Галя. Сердешна Галя!.. Вона геть та й геть не відповідала своїй ролі: то була старенька артистка Жаркова, і, не вважаючи на жваві рухи і на грим, «почтенный возраст» артистки виявлявся всім. Дія розвивалася як слід, та не було ще електричної іскри, тої іскри, що оббігла-б весь театр і зєднала-б всіх—і глядачів і артистів—в одно велике ціле. Але ось за лаштунками розляглися урочисті згуки колядки. На сцені счинилася заматня. Глядачі напружили увагу... чиясь дужа рука владне шарпонула двері. «Вечір добрий!»—вчувся могутній металічний голос... і на сцену вийшов велетень-козак. Злетіла іскра натхнення. Як тучка літня злива, сипнули з-усюди оплески. А козак стояв в своїй гордій обуреній і здивованій позі, немов не бачучи нічого крім перев'язаних сватів. Кілька хвилин в театрі чутно було тільки дощ оплесків. А коли скінчилася дія, завіса вже впала, — всі були захоплені як один. Оплески не вгвали. Викликали всіх: тих, що зчарували театр своєю артистичною грою, і навіть тих, що не заробили на таку шану. Ніхто не розбирався у грі кожного окремого артиста.

Публіка затопила фое, коридори. Обличчя всім пашіли, очі блищали... стояв живий гамір.. дзвеніла українська мова,—«от избытка сердца глаголали уста».

Перелітаючи тепер гадкою довгий шлях життя — 25 років, я бачу себе дівчинкою підлітком 12—13 років, але всі ті почуття, що тоді стискали й підносили молодесеньке серце, оживають і зараз в ньому, і мов тоді, в той день в театрі, од захвату знов захоплює дух.

Це було щось надзвичайне. Нас городянських дітей, що вже бачили найпишнійші опери, і Сарру Бернар, і братів Коллен,—взагалі всіх славно-звісних артистів—сама вистава української труппи, убогої обстановою, бідної людьми, не мала-б сили піднести до такого ступня захвату, який охопив нас од самої першої дії Назара. Тай був то другий захват: не втіха од гарної гри,—святий захват, що сльози викликав на очі, а в серці збуджував найкращі людські почуття.

Те, що зараз немає для нас жадної ваги, може бути в великій послугі для нащадків наших. Через те хочу спинитися тут на хвилинку, аби з'ясувати причини того незабутнього, святого захвату, що викликав в душах наших українській театр.

Наше покоління—виключне покоління: *ми були першими українськими дітьми*. Не тими дітьми, що виростають в селі, в рідній сфері стіхійними українцями,—ми були дітьми городянськими, яких батьки виховували вперше серед ворожих обставин свідомими українцями з сповитку. Нас було небагато таких українських родин; решта-ж нашої дитячої суспільности, з якою нам доводилось раз по раз здібатись, були змосковлені діти-паненята. На той час серед київської quasi-інтеллігенції російської, або вживаючи краще вже витерте слово—буржуазії, панували недобрі відносини до всього українського, а найбільше до самих «українофіловъ»; в найкращім разі це були якісь глузливі відносини, немов до «блаженненькихъ»—дурників. Можно собі уявити, як переймали од батьків такі відносини діти, що, як відомо, переймають швидче за все саме недобре і мають так багато жорстокости в серці. Ми балакали по-українськи, і батьки балакали до нас скрізь по-українськи; нас вбирали дуже часто в українські вбрання. І звичайно і тим, і другим звертали ми на себе увагу, а разом з нею глум, посміх, кепкування, призириство. О, багато довелось прийняти нашим маненьким сердцям гірких образ, незабутніх. То було не то, що нині. Тепер українська дитина вже має свою сферу, має на що опертися: ми були перші, у нас не було маненьких попередників. Як дикі звірки, що з дитинства звикають до самооборони, ми повинні були змалку давати на

кожнім кроці одсіч. Відний молодий дитячий розум, бідне мане-
нське серце,—образою й зневагою отруєно їх з веселих, дитя-
чих літ! Я пам'ятаю, як з сестрою гуляли ми якось в Ботаніч-
нім садку, звичайно в українському вбранню, балакали між собою
по-українськи. Нас взяли на глум; счинилася гидка сцена: діти,
а за ними й завжди однаково розумні бонни та няньки почали
глузувати з нас, з нашого вбрання, з нашої «мужицької» мови.
Сестра вернула до дому з ревними слізми. З цього приводу
написав тато вірш, присвячений їй: «не сумуй, моя доле кохана».
Моїх сліз не бачив ніхто: запекле, вовче серце було в мене: але
пам'ятаю, як в ночі, бувало, коли всі спали навколо, пригаду-
вала я всі денні події і думала, думала... І така страшна, така
хижа ненависть до всіх гнобителів рідного слова і люду зай-
малася в серці, що аж страшно згадати тепер, що перечував в
той час дурненький восьмилітній чоловік. Сльози висихали на очах
од тої хижої ненависти, що палила серце. Боже, як працювала
палка, дитяча уява! Всі муки й торттури, що утворювали колись
козаки над подоланими ворогами, здавалися мені цілком при-
датними до помсти над ненависним ворогом...

Дарма! З ненависти виростає любов—та болюча й незагійна
любов, якою тільки й люблять діти окривджених батьків.

Все це я згадую на те, щоб з'ясувати той настрій, який
охопив нас, безкрилу молодь, з першої хвилини, скоро розпочав
свою діяльність новий «український» театр. «П'ятерки, четверки»,
«переложенія», «сочиненія»— всі інтереси молодого, шкільного
життя — все те порвалось кудись набік! Байдуже до всього!
Там, в театрі, іде справжнє життя, там знялася справжня боро-
тьба—ми почували це. День минав, як сон; тільки вечора чекали
ми. І коли ми вбирали наши українські убрання, нас охоплювало
те почуття, яке мабуть стискало груди молодого лицаря, коли
його вперше підперізувано лицарським мечем.

Минулі часи, давні часи! І сміх і жаль бере, коли згаду-
єш тепер цю убогу дитячу демонстрацію, якою і ми ніби при-
чинялися до великого діла. Вишивана сорочка і голосна укра-
їнська розмова в театрі. Сердешні засоби! Але й вони відповідали
тій глині, якою стуляє муляр одну до одної великі цеглини мурів.

Звичайно, у дорослих людей почуття патріотизма виявлялося не в таких примітивних, стихійних формах, як у дітей, але що український театр і розжеврив у свідомих, і збудив у несвідомих національне почуття, що він став великим етапом і чинником в історії зросту нашого національного самопізнання—це безперечний факт. Людині інтелігентній неможливо було задовольнити своє естетичне почуття тим репертуаром, який виставляла тоді труппа,—а двері театру ломились од натовпу публіки: артистичне виконання убогої трупки, що мала на чолі тільки двох артистів, не справило б великого враження на глядачів, а буря захвату розлягалася гримом оплесків в театрі.

Були і інші мотиви.

Наведем кілька фактів.

Після першої вистави, часописі київські на той час—давній приятель «Кіевлянинъ», і спріяючі українцям «Труд» та «Заря»—озвалися своїм присудом. «Впечатлѣніе, произведенное на публику исполненіемъ пьесы, писав «Кіевлянинъ», — было далеко не удовлетворительнымъ. Изъ всей труппы можно остановиться только на 2-хъ исполнителяхъ, г. Кропивницкомъ (Назаръ) и Садовскомъ (Гнатъ). Все остальное ниже посредственности. Это были не артисты, а любители, впервые выступившіе на театральные подмостки. Манеръ никакихъ; объ умѣньи держать себя на сценѣ и говорить не приходится». (Кіев. 1882, № 8). «Составъ труппы вообще ниже посредственности; актрисы нѣтъ ни одной. Всего этого не могутъ не сознавать и самые рьяные хохломаны, хотя они изъ кожи лѣзутъ вонъ, чтобы устраивать оваціи положительнымъ бездарностямъ. Во всей труппѣ выдѣляются только два артиста — Кропивницкій и Садовскій» (Кіев. 1882, № 13). Звичайно, це казав «теплий приятель», але на цей раз в словах його було чи мало й правди. «Заря» і «Труд» головним чином вихвалювали Кропивницького та Садовського, а про трупу здебільшого недоговорювали. «Исполненіе пьесы было, говоря вообще, вполне удовлетворительно,—писала «Заря». Пальма первенства, какъ и слѣдовало ожидать, принадлежитъ г. Кропивницкому, въ которомъ мы имѣемъ несомнѣнно большой сценической та-

октябрь. 1907.

4

ланть. Первое дѣйствіе онъ вынесъ на своихъ плечахъ, потому что Стеха и Игнатъ выступали сначала какъ-то робко, первая почти совсѣмъ не играла, второй шаржировалъ въ жестикуляціи»¹⁾. Другій спектакль труппи Ашкаренка—«Наталка-Полтавка» виявив ще більші дефекти труппи.

Вихвалюючи Кропивницького за Выборного, «Заря» писала тим часом: «къ сожалѣнію, мы далеко не можемъ сказать того-же о другихъ исполнителяхъ. Можетъ быть, они и приложили нѣкоторое стараніе, чтобы дѣло шло у нихъ сколько нибудь на ладъ. Но естественно, что отсутствіе голоса и музыкальнаго образованія вообще нельзя восполнить на двухъ-трехъ репетиціяхъ. Объ игрѣ всѣхъ исполнителей Наталки (за исключеніемъ, конечно, г. Кропивницкаго) слѣдуетъ сказать, что въ ней было мало живого, оригинальнаго: всѣ воспроизводимыя ими лица вышли у нихъ блѣдными, робко и неувѣренно двигающимися и недостаточно бойко владѣющими изящнымъ малороссійскимъ языкомъ»²⁾.

Досить. Це писала сприсяюча всьому українському часопису, і вона навіть завважила, що решта персонажів труппи, за виключкою Кропивницького та Садовського, «недостаточно бойко владѣють изящнымъ малороссійскимъ языкомъ». І справді, труппа була о стільки бідна, не кажу вже дотепними артистами, а просто людьми, що на Наталку не вистарчало артистів, і товариство мусило запрошувати на роль Терпелихи артистку-аматорку з драматичного товариства, пані Жежелевську. А коли Кропивницький виставив уперше свою драму «Дай серцю волю», то довелося вже запросити двох аматорів: на ролю Одарки—О. А. Лисенко, а на ролю Семена—покійного Туробойського. Труппа вже цілком не мала можливости виставити хоч оперетту Лисенка «Черноморці». Що до хора, то, навпаки, хор був завжди добрий. Кропивницькому, як басчному принцові, досить було тільки свиснути, і на його посвист зліталися хмарою співаки,—студенти та курсистки.

1) «Заря» 1882 г. № 8.

2) «Заря» 1882 г. № 11.

Репертуар був не кращий ансамбля труппи: «Наталка-Полтавка», «Москаль-Чарівник», «Назар Стодоля» та другі. Через брак репертуара труппа мусила виставляти і такі *choeuf d'oeuvr*'и української сцени, як «Щира любов» Квітки, та «Ой не ходи Грицю», оперетту Александрова. Про виставу таких п'єс навіть своя преса озвалась сердитим словом. «О постановкѣ въ воскресенье въ театрѣ Иваненка «Ой не ходи Грицю» слѣдуетъ сказать то же, что мы сказали о драмѣ «Щира любовь»,—писала «Заря»—т. е. что постановка ея объясняется, съ одной стороны, простымъ недоразумѣніемъ, съ другой—крайней бѣдностью репертуара малорусской сцены. Дѣйствія никакого, замыселъ непонятенъ, характеровъ никакихъ. Мы убѣждены въ томъ, что Кропивницкій нигдѣ и никогда больше не поставитъ этой пьесы, ибо постановкой такихъ пьесъ можно убить малорусскіе спектакли. Крімъ упрека за постановку этой пьесы, мы ничего другого не слышали отъ публики. А публики между тѣмъ въ театрѣ была масса; театръ былъ буквально биткомъ набитъ»¹⁾. Додам од себе, що цей славний спектакль втямився і мені, мабуть і другим. Незабутній спектакль! Театр був справді повнісінький. В теплому, парному повітрі чорніли ряди лож, та партер густо набитий людьми. Почалася перша дія. Перша дія драми—експозиція,—вимогати од неї багато ще не можна. Але дивно було те, що в першій дії цього славнозвісного твору не було й жодної експозиції. Завіса впала, і всі здивовано дивились один на одного: що воно таке? до чого?—Ніхто не розумів. Знову знялася завіса. —те-ж саме... Холодне зневірря поповзло вже гадючкою в серця глядачів. На обличчах всіх виявився вираз якогось непорозуміння; той вираз так вже і не сходив аж до кінця спектакля. За третьою дією нас охопив невпинний регіт, а людей старшого віку—сором. Я бачила, як неспокійно поверталися в кріслах ті, що сиділи в партері, та мов ті велетенські черепахи силкувалися втягти голови між плечи, щоб заховатись од сорому. Знов впала завіса і знов знялась — дія четверта. Не то що в

¹⁾ „Заря“ 1882, № 283.

корридорах, вже і в ложах чулися сміх та сердиті вигуки: це свинство! здирство! Чи-ж можна виставляти таку нісенітницю, таке паскудство. На гальорці панувало справжнє обурення... Щоб то було, коли б це був не український спектакль?! Цікаве в цій пьесі було те, що глядачів ввесь час вражали сами несподівані несподіваности. Пожежа, злива, смерть, злочинства... всі кари Божі. І одна незалежно від другої—тим-бо й ба! І коли б сказали кому небудь з публіки, що завтра ж його скарають на смерть, як тільки він не перекаже змісту пьеси,—я певна, що, не вважаючи і на таку страшну погрозу, ніхто не зміг-би з'ясувати, на що в той вечір здійснювалася і падала завіса аж цілих десять разів! Одначе і в цьому спектаклі Кропивницький визначився, правда не грою—грати не було чого, але героїзмом: ми побачили справжнього українського Муція Сцевола. Щоб вдати з себе якусь горбату, низкорослу потвору, Кропивницький пов'язував собі ноги мотузками і так проплазував по сцені аж цілих п'ять дій. Сердешна оперетта після київського дебюту навіки попрощалася з світом. Виставити її примусила артистів бідність репертуара.

«Сватання на Гончарівці» було тоді шанобною і бойовою пьесою. «Трудь» писав ще перед спектаклем: «Въ воскресеніе въ театрѣ Иваненка идетъ спектакль съ большой пьесой «Сватання на Гончарівці». Мы совѣтовали бы любителямъ украинской сцены не пропуститъ этого спектакля, тѣмъ болѣе, что роль Стецька, какъ говорятъ, одна изъ лучшихъ ролей г. Кропивницкаго»¹⁾. Пьесу виставлено і другий раз «по желанію публіки», і збор був знову повний. «Что публіка дѣйствительно желала во второй раз видѣть эту пьесу,—писала «Заря»—это видно изъ того, что театръ былъ биткомъ набитъ, что еще наканунѣ спектакля всѣ билеты были разобраны и масса публіки ушла отъ кассы ни съ чѣмъ»²⁾. І третій раз іде «Стецько» і дає повний збір.

1) «Трудь» 1882, № 7.

2) «Заря» 1882, 8-го дек.

«Дай серцю волю» Кропивницького справило справжній фурор. Рецензент «Труда» писав: «Я полагаю, що не ошибусь, если скажу, что всѣ интересующіеся украинской сценой киевляне (конечно, кто могъ захватить билетъ) были на представленіи пьесы. Навѣть „Кіевлянина“ задовольнила пьеса: він з ласки своєї порадив навѣть Кропивницькому «попробовать написать пьесу изъ малороссійскаго пароднаго быта на русскомъ языкѣ и такимъ образомъ открыть своимъ произведеніямъ болѣе широкое поле».

Вище наведені факти свідчать, що—ні репертуар, ні артистичне виконання української трупци не мали змоги так захопити публіку, як те зробив український театр, і в значній мірі правду писав „Кіевлянин“, коли натякав, що «умысль другой тутъ былъ».

Так! «Був тут і другий «умысль».

Це був перший промінь сонця після довгої ночі; перший подих весни по безнадійній зимі. Мрії, надії, все збудив він, рідний театр. Громадяне, письменники, артисти—всі згуртовалися коло нього. Публіка заливала залу, стояла хмарою коло каси, а в театрі панував той захват, якого вже не зазнати теперешнім артистам по вік!

То був захват першої весни...

Звичайно, жодна трупа в Росії не бачила такого прийому. Якого зазнали українські артисти у дні молодощів своїх: заздрість почала точити російських акторів, а злоба «Кіевлянинъ».

Минуло багато років з того часу... багато людей, що тоді не вірили в силу українського руху, — змінили тепер свої погляди, вірним обскурантизму лишився тільки «Кіевлянинъ» і «всѣ присные его». І ось тепер, коли розгортаєш його давні, пожовклі «страницы злобы и порока», од них так і пашисть, як і в ті давні дні, ненагла злоба.

У 26 числі „Кіевлянина“ з'явився відомий лист режисера тодішньої російської трупци—Казанцева. В театрі тоді стався неприємний інцидент: коли Кропивницький виходив вклонитися публіці, якось чи то з необережності, чи хто вже його там зна з чого, робітники впустили йому на голову декорацію й стра-

шенно забили його. З цього приводу і написав листа Казанцев. «Дѣло въ томъ, писавъ славный артистъ російскій,—что *партія хохломановъ*, усердныхъ поклонниковъ малорусской труппы, стала вѣнчать ее лаврами: полетѣли на сцену бараньи шапки, тулупы; сцена въ антрактахъ наполнялась массою народа, вслѣдствіе чего г. директору театра г. полиціймейстеромъ офіціально было объявлено, чтобы доступа на сцену публикѣ не было... Намъ заявлено было офіціально, что если эта толпа, наполняющая въ послѣднее время сцену въ антрактахъ, не будетъ удаляема со сцены, то малорусскія пьесы запретятъ, потому что *скотнице это имѣетъ какой-то странный характеръ*»¹⁾).

Поспѣх українського театра, живий рух, що опанував все місто,—це було гасло «Кієвлянину», і він роззявив свою пащу. Почалася компанія проти «хохломанства». «Конечно, между хохломанами могутъ быть и психическіе больные, но гораздо чаще между ними встрѣчаются невѣжды, да притомъ невѣжды съ большими претензіями и самоувѣренностью».

До речі тут виступив Костомаров з своєю відомою розправою «Задачи украинофильства». З якою зєрадїстю підхопив «Кієвлянинъ» «слова почтеннаго историка». І пішла писати губернія! Драгоманов написав «Кієвлянинові» та його одностудійцем відомого листа: «остановить «хохломанское дѣло», рассчитанное на естественный ходъ развитія политической, соціальной и культурной жизни во всей славянщинѣ, и потому съ каждымъ годомъ хоть медленно, но вѣрно подвигающееся впередъ, вы не можете. Подумайте!» Од цих слів просто сказився «Кієвлянинъ». Посипалися передовиці з приводу слів «Пирятинскаго пророка». А позаяк «Кієвлянинъ» тоді ще мав повну віру в можливість «остановить хохломанское дѣло», то одразу-ж кинувся на передову на той час українську позицію—на український театр. Він одразу, своєю специфічною інтуїцією зрозумів краще за всіх істориків літератури, яке значіння в житті народів, і особливо народів

1) «Кієвлянинъ» 1882 т. № 26.

пригноблених, має рідний театр. Треба було завважити адміністрації, що злочинний рух росте тут, у місті, під її крилом. Почалися дописи про театр. «Кієвлянини» вибивався з сил, гукаючи «savant consules». Скаandal в театрі на останньому спектаклі «Гаркуша» дав йому добру нагоду доводити, що українці користуються українським театром на те, щоб виявити свою пенависть до всього «русского».

«Поклонники малоросійських пьесъ (Кієвлянинъ № 29) не ограничились оваціями, устраиваемыми далеко не по заслугамъ малорусской труппы. Ревъ, стонъ, киданье на сцену шапокъ даже пальто (?) (отчего не сюртуковъ, брюкъ и сапогъ)—все это производитъ неприятное впечатлѣніе на безпристрастнаго зрителя, тѣмъ болѣе, что этихъ овацій удостоиваются даже такіе исполнители и исполнительницы, которые годятся только для ролей статистовъ. Но эти господа пошли дальше и обратились къ свисткамъ противъ *русской артистки*». А річ була ось в чім.

Д-ка Летар, водевільна артистка російської труппи, добре бачила, які збори почали вже давати українські пьеси, і схотілося їй взяти на свій бенефіс повний збір. Не знаю якого походження була вона, але української мови зовсім не тямла. Та що з того? артистці російської труппи, мабуть, здавалося, що українська пьеса—це сама остання срунда, і що як там не коверкай ту несчасну українську мову—все одно «дурні хахли» почнуть вітати по щирости.

Не справдились надії.

Як зараз бачу цей спектакль. Звилася завіса,—на сцені сиділа «хороша Сотничиха». Якась балетна зелена сдwabна сідничка була на ній, куценький корсажик, перекрещений на грудях шовковими шнурамп, шовкові чулки, черевички на високих підборах... На білявій голівці, правда, маячило щось на зразок кораблика. Почалась дія. Од першого слова пані Летар стала помилятись, коверкати українські слова. наголоси. Це знеповажливе відношення до української мови почало дратувати молодь... Чим далі розвивалася дія, тим більше коверкала мову гарненька, білява лялька, що мала увяляти з себе Сотничиху. Крім мови,

всією істотою своєю, своїми рухами, своєю грою—вона цілком не відповідала своїй ролі; вона перебігала підтюпцем злегенька по сцені, маніжилась, манернічала, уявляла як найкраще ту «кисейную барышню», про яку Пегасов каже у Тургенева, що йому завжди хочеться «потянуть ее оглоблей по ребрахъ». Мабуть таке-ж темне, глухе, несвідоме ще бажання починало зростати серед публіки, що залила темною юрбою аж до самої стелі весь театр.

Зачиналося щось недобре... Закипала буря...

Звикле вухо вже розпочуло-б у тому невиразному, тихому ще гаморі, що зривався то тут, то там,—грізні згуки обурення.

У перших рядах крісел сиділи «почтенные сенаторы и старцы» — лисі жуїри, прихильники актриси. І до української пьеси, і до української мови байдужісенько було їм,—вони прийшли подивитись на свою «диву» в новій ролі, і знайшли, що все це вийшло в неї «очень мило», і цей *costume paysanne* надзвичайно личить гарненькій ляльці: голенькі ручки, шийка і ніжки, стиснені шовковими панчішками—*c'est charmant*. Ледве впала завіса, з передних рядів крісел почувлися оплески, а діріжор звівся на своїм місті, держучи на срібній таці аксамитну подушку з якимись фермуарами, коло нього стояли капельдінери з квітками і дарунками. Розпьялась завіса, і разом з Кропивницьким-Гаркушою вилетіла, мов пташина, рожевенька «дива», вклонитися публіці за оплески й дарунки.

Цього було вже занадто.

Як подих осіннього вітру в зголілому лісі, розлігся по театрові свист різкий, болючий, що ніби розшарпонував все повітря. Публіка заметушилась. Передні ряди почали гнівно озиратися на гальорку і ще дужче плескати в долоні, а молодь... «От них-же первый есмь аз», щиро озвалася на гасло. Нечуванний гвалт знявся в театрі: передні ряди партера плескали в долоні,—гальорка і молодь лютували. Посвисти, тупання ногами, гадюче шипіння—глушили оплески партера.. А діріжор все стояв з дарунками в руці, не знаючи, що йому чинити. Аж ось розпьялась завіса—(в середині великої завіси зроблено було такі

драпіровки, що роспиналися, коли артистові треба було вийти вклонитися)—і перед очима публички виявилася високо-мелодраматична сцена. Пані Летар лежала долі, мов непритомна; біляві коси спадали шовковими пасмами з чола, Кропивницький підтримував її за талію одною рукою, а другою підносив їй дарунки, які непритомна пані одпихала рукою. Казанцев виступив на крок наперед і голосом розвінчанного короля озвався до театра: «полюбуйтеся на вашу жертву! Доктора!! Доктора!!»

Завіса впала. Гвалт вгамувався.

Таким скандалом закінчилися перші українські спектаклі в Києві. Але скандал той виникнув з найкращого, найсвятішого почуття. Даремно «Кієвлянини» силкувався довести, що «хохло-маны» навмисно підстроїли скандал, аби знеповажити «русскую артистку». Сліпий не бачить сонця.

То була вогненна образа за знеповажливе відношення до українського слова; то була пекуча любовь до пригнобленого свого рідного, яку розжеврив до полум'я український театр. Стара рана, роззярена сльозою образи.

Спектаклі скінчилися.. Артисти попросилися з киянами до осени... «Українські спектакли, писав співробітник «Труда», и на цілий місяць остануться предметомъ разговоръ».

Він помилився рахунком: вони лишилися «предметомъ разговоръ» на цілих 25 літ.

II

Історія українського театру—розірваний ланцюг. До останніх часів ми не знали суцільного малюнка поступового розвою нашого театру, ми мали тільки окремі розрізнені звістки.

Натура не знає ніяких катаклізмів,—вона кориться лише неодмінному, непохитному закону еволюції; так і життя людського духу не знає раптових вибухів, не зв'язаних з минулим життям, і в нім панує той самий закон еволюції, який керує й життям природи. Правда, в житті людським єсть фактори, певідомі натурі. Натура приголомшує тільки те, що не має здатности

до життя. В житті людським нема такої логіки: в ній панує ча- сами зла, нерозумна воля людини,—вона утворює утиски пере- сліджування, заборони; вона приголомшує здорове, світодайне життя народів, припиняє його на де-який час. В житті людського духу панують більш складні закони, ніж в житті при- роди,—але все таки і ним керує загально-світової закон еволю- ції. Вогонь, засвічений самим життям, людям не загасити. При- гашене світло, що цілі століття ледве мріє, виривається нарешті велетенськими протуберанцями і несе світ і тепло у просторі віків.

Спираючись на ґрунт цього всесвітнього закону еволюції, посилюємось переглянути історію українського театра. Не буде- мо наводити всіх дрібних фактів, спробуємо тільки уявити собі, чим заповнювалися ті великі порожняви між різними періодами життя українського театра, які давали можливість утворювати всякі теорії про «батьків» та «творців нової української драми».

Досить довго аж до останніх часів панувала теорія, яка вважала Котляревського «писателем, котрым собственно начи- нается новая малороссійская литература». ¹⁾

Наш високошановний учений П. І. Житецький довів своєю науковою працею, що між старою і новою українською лі- тературою не було порожньої прірви; він довів, що українська література, бодай і приголомшена і придушена усякими заборона- ми, все таки не переставала існувати і сяк так задовольняла невеличкі на той час потреби своєї суспільности. Звичайно Кот- ляревський відіграв першорядну роль в історії розвитку нашої літератури: він розсунув межі поетицької творчости. По теорії Довгалевського тільки народні типи мали право висловлюватися простим «казацкимъ нарѣчіемъ». А в Енеїді Котляревського українською мовою говорять вже й царі, й герої і взагалі «вся- кого стану і преложенства» люде. Ту літературу, яка обслуго- вувала до нього тільки місцеві провінціальні інтереси, Котлярев- ський вивів на широкий шлях загально-людських ідеалів і, та-

¹⁾ Пыпинъ Исторія Славянскихъ Литературъ 357.

ким робом, побільшив коло українських читачів. Але українська література еволюціонувала і до цього й подавалась наперед поступовим шляхом, міняючи свої форми відповідно вимогам часу.

Як творцем української літератури, так вважають навіть і досі Котляревського «творцем нової української драми». Олімпіади її лічуть починаючи од «Наталки Полтавки». Чи-ж воно дійсне так? Чи справді весь зріст українського театру пішов од фантазії Котляревського, якому так раптом, несподівано, спало на думку написати українську пьєсу? Певже «Наталка Полтавка» не мала попередників, і од «шкільної драми» аж до неї вакувало поле української драматичної творчості?

Коли зоолог бачить два види, між якими немає безпосереднього звязку, він їх ргіогі зводить їх до ідної групи; дальніші дослідувачи знаходять кістяки вимерлих видів, або одбитки їх в кам'яному вуглі, і додають таким робом ті перстні розірваного ланцюга, яких не можна було попереду знайти.

Але природа пише на гранітних скелях літерами, яких не змивають тисячі віків! Чоловік пише на папері, і слово його не раз береться попелом—туманом... Найчастіше траплялося це мабуть в ті часи, коли літературою, «постицьким художеством», займалися, з різних причин, більше для власної втіхи; коли літературні твори не друковано, а більше перепишувано прихильниками рідної літератури, та переховувано по родинах. Таким часом була для нашої літератури друга половина XVIII століття. Якимсь чудом заховалися з тих часів тільки де-які письменні матеріали,—поодинокі перстні розірваного ланцюга. Тому то, як каже Самуїл Величко, не легко «домагатися совершеннаго о всемъ видѣнія и правды». Ми на те й надії не покладаємо,—висловимо тільки з цього приводу де-які свої думки.

Український театр почав розвиватися од тих самих загальнолюдських причин, ґрунт яких лежить в самій природі чоловіка, од яких почали розвиватися і театри всіх народів. Уже в «тапках» сміло можемо добачати зародок театральної дії. Татарщина й другі політичні заколоти та бурі взагалі припинили розвиток духовного життя українського народу, тим то й театр український

привізнився проти театра європейського трохи чи не на сотню літ. Першу звістку про вертеп ми маємо з 1591 року. Галаган подає звістку¹⁾, що Ізопольський бачив у Ставищах екземпляр вертепа з датою 1591 р. Розвиток шкільної драми починається вже з початку XVII століття. 29-го серпня 1619 року виставлялася на ярмарку в Кам'янці «Трагедія, альбо образ смерті пресвятого Іоанна Крестителя, посланника Божія» на 5 дій. Написано її було південно-руською мовою, інтерлюдії-ж до цієї трагедії, видимо, було написано властиво на те, щоб потішити ярмарчан: через те можна з певністю думати, що написано їх було вже зовсім чистою тогочасно-українською мовою. Таким робом, в той час, коли Англія вже мала Шекспіра, Франція — Мольєра, Україна ледве тільки знайомилась з театром маріонеток та шкільною драмою.

Але прищеплена до здорового, життєдайного дерева, щепи зацвіла одразу буйним цвітом. На той час Україна шпарко взялася до освіти свого народу. Унія, єзуїти, а також соцініанство та інші раціоналістичні течії, що знажували до себе українську молодь, прокинули серед громадянства релігійну, а також, почасти, і національну самосвідомість. Почали ширити всі засоби самооборони, а з них найперше, яко противовагу єзуїтському впливові, рідну освіту. Київські «братчики» засновують власну братську школу для дітей «да не оть чуждаго источника піюще ко мрачно-темним латинянам уклоняться». Уложено було колегію, звичайно, на зразок польських колегій. Шкільна драма, що виробилася в католицьких колегіях під впливом боротьби католицтва з лютеранством, а також під впливом відродження науки й штуки у Західній Європі,—знайшла собі цілком відповідний ґрунт у школах українських: тут була теж пекуча боротьба з католицизмом і добре озброєнними вояками його єзуїтами. «Шляхетна молодь студентська в колегіумі Києво-Могилянським» повинна була виробляти в собі ту силу та еластичність елок-

¹⁾ К. Ст. 82 р.

венці, що давала таку владу єзуїтам. У своїм «Перлі Многоцін-нім» Кирилл Трапквіліон-Ставровецькій каже, що «с той книгі святої можуть студенти вибрати вірши на свою потребу і творити з них орації розмаїті часу потреба своєї хоч і на комедіях духовних»¹⁾.

Такі були «практическія занятія» тогочасних студентів. Профессори колеґіантські писали самі комедії, або трагедокомедії духовні, які «через шляхетну молодь» бували «репрезентовані». Ці духовні комедії й трагедокомедії не обмежувалися лише геть релігійними сюжетами. Живе життя одбивалося в них живим малюнком, а життя тогочасне давало багато зразків і для найгорішних трагедій: пові звичаї, що, як завжди буває, виявляються на перші рази у комічних формах, заходи католицтва проти православних, неправдиві відносини сильних, що «гвалтовними нападами» одбирали в безпритульних і луги, і млинки, і землю, і добро; гвалт і безправ'я, ствержені російським урядом і, нарешті, воля й незалежність, кривью добуті батьками, що нині ламав та нищив російський уряд.

Було про що писати...

І всі ці мотиви справді одбиваються в драмах тогочасних професорів-драматургів. Автори їх відносилися цілком свідомо до своєї літературної діяльності: вони вірили в силу слова і ним хтіли гоїти пекучі рани тогочасного громадянського життя. «Комиков свойственная должность сицевая— еже учитъ въ обществѣ правы представляя». Уже «в драмах Варлаама Лацевського та Георгія Конисскаго, каже л. Житецькій (30), ми бачимо сучасне авторам українське життя, до якого обоє відносяться з тверезим та чесним реалізмом. І ці зміни однієї теми другою свідчать нам про бажання кращих репрезентантів української драми внести ясний світ думки у громадське самопізнання». Таким робом в тій школьній драмі» ми бачимо початки історичної драми і живої комедії— сатири. Треба додати, що ці твори, особливо «Милость

¹⁾ Житецькій. Энеида Котляревскаго. 95.

Божія» та «Воскресенє Мертвыхъ» Конисського,—бодай і написано їх важкою, невиробленою ще словепо-українською мовою,—визначаються такі справжньою художньою красою. На той час вони повинні були просто зачаровувати глядачів. В дійсности так воно і було: українська публіка страшенно вполюбала нову втіху—театр. Такий видимий поспіх трагедокомедій, «репрезентованих у Києво-Могилянськiм коллегіумі», припажував авторів до літературної праці. Житецький палнчує аж цілих 15 видатніших шкільних драм.

Ще більшої ваги набуває для історії розвитку української драми не сама шкільна драма, а інтермедії, що додавалися до неї, та вертепна драма. Ці речі писалися вже не книжною українською, а простою тогочасно-народною мовою. Уже піітика Георгія Конисського (1746—47 р.) і піітика другого невідомого автора одностайне зазначають, що комедії треба писати «словами шуточними, низкими, обыкновенними, иначе слогомъ простымъ, деревенскимъ, «мужицкимъ». Що до змісту, то теж між самою трагедокомедією та інтермедією була значна різниця: трагедокомедії писалися на мотиви поважні, переважно релігійні, сучасне життя тільки вривалося в них, інтермедія-ж спеціально висміювала далеку від ідеала дійсність.

В той час як шляхетство українське тішилося шкільною драмою, народ теж не лишався без театра. Народний театр—то був вертеп: лялечний театр, який виставляли мандруючі по Україні студенти академії, аби «скудних подаяній нищетним образом випрковувати». Дію драматичну, що одбувалася в цьому театрі, як відомо, було пристосовано до свята Різдва Христова. Вона ділилася на дві частини: перша розробляла церковно-релігійний сюжет,—друга складалася з малесків сучасного життя і звязана була з першою лише святочним настроєм з приводу великого свята, про яке згадували у перших двох явах дієві особи. Треба було, каже Житецький (102), тільки урвати ту нитку, і ми мали-б народню комедію цілком вільну од церковно-релігійних мотивів». Вертепна комедія мала великий поспіх в народі, аж до 60-х років минулого століття: вертепну драму виставляли в київських «бала-

ганах» на Подолі, і на вистави ці збиралися величезні юрби простого люду.¹⁾ Правда, що ці сцени вертепної комедії не мають цілоти, звязку, однієї інтриги, яка дає і рух, і психологічні моменти комедії, всі вони мають розрізнений і випадковий характер, але вже й в тому тексті, що дійшов до нас, ми маємо героя, осередок пьеси,—той герой цеб то запорожець—ідеал народний.

Треба додати до того й те, що текст вертепа не був чимсь постійним,—це була річ рухома. Самими випадковими формами своєї дії, не звязаною одною спільною інтригою, він давав великий простір експромтам, натякам і взагалі «остроумію» тих, що балакали за ляльок. Через те він міг дошкуляти і таким владарям, як Петро I. До того переконання, що текст вертепа був річчю рухомою, приводить нас ось яка думка: у тім тексті, що дійшов до нас, нема нічого образливого для самого Петра I і для його уряду, а тим часом Петро I озброївся всіма силами на вертеп і почав його пересліджувати.

Вертепну комедію було офіційно заборонено. До цієї справи радо причинився хитромудрий Феофан Прокопович. Бідкуючися ніби за долю бідних студентів академії, що примушені, «вимірковуючи собі харч» вертепною комедією, ганьбити своє духовне звання, він таки дійшов, чого хтів: митрополит київський Іосаф Кроковський, вволяючи його волю, заборонив учням духовної академії ходити з вертепною комедією. А річ була зовсім не в тім: Петрові геть не до смаку були ті вертепні комедії, що висміювали й круті распорядки Петрові, і урядовання Української коллегії, заснованої Петром, яка не вважала на стародавні козацькі вольности й привілеї²⁾. Западливий Феофан Прокопович постеріг бажання свого потентата й поспішив погодити цю справу і заробити ласки цареві.

Таким робом ми бачимо, що уже в першій чверті XVIII століття в Україні цілком витворилися зародки світської драми і

1) Драматическій театр въ Кіевѣ. И. Николаева.

2) Драматическій театр въ Кіевѣ И. Николаева 13—14).

комедії; вони були вже зовсім достиглі, сама тоненька стеблина едпала їх тільки з матернім деревом, ще хвилинка—і вони-б одірвались; впала-б овоч на добру землю і проросла-б повим, здоровим зелом... Але...

Ще в 1744 році на славу приїзду в Київ цариці Єлисавети Петровни драму «Благоутробіе Марка Аврелія чрезъ учениковъ академія Кіевская всенародно торжествуеть»; ще у 1749 році Георгій Щербаський дрюкує «трагедокомедію, нарицаемую Фотій» — і край. Творчість колишніх українських Афін замирає. Професори академії вже не складають ні драм, ні трагедокомедій, шляхетна молодь не «репрезентує» їх... А вертеп, який видерто силоміць з рук людей «в науці і штуці добре зналих», переходить до рук балаганщиків, застигає на вікі в одній закам'янілій формі, і волочить своє злиденне життя лише по ярмарках.

Через що ж перервався зріст українського театра? Чи ж всохло джерело життя?

Перелиньмо думкою в минулі часи.

Ще до Петра I-го Україна так сяк жпла своїм власним внутришнім життям. Київ вважався «руськимъ Парижемъ», Київо-Могилянська Академія пишала наукою не тільки на всю Україну,—вона постачала людей наукових і на всю Росію, од неї «вся Росія источникъ премудрости почерпала и вся своя ново-заведенныя училищныя колоніи напоила и израстила». Але починаючи з Петра I-го, починаються і злигодні Київо-Могилянської Академії, а разом з нею і української науки та штуки. Завзятий гнобитель всього вільного, самостійного українського, Петро наважився знищити будь які ознаки особистого духовного життя України. Перш за все кинувся він на мову, на «малоросійскія примрачныя рѣченія». У 1720 році видано закона Київо-Печерський Лаврі «вновь книгъ никаких, кромѣ церковныхъ прежнихъ изданий не печатать. А и оныя церковныя старыя книги съ такими же церковными книгами справливать прежде печати съ тѣми великоросійскими печатями, дабы никакой розни и особаго нарѣ-

чїя не было» 1). А у 1766 та 1772 році рішуче вже загадано було Київо-Печерській друкарні лише передруковувати Московські видання слово за словом.

Політику Петрову, що до вольностей «України, як відомо, провадили й далі його нащадки». На деякі хвилини перепадали Україні більш ясні дні, а там знову починалися «утиски та всякі кривди й обіди». Катерина особливо завзялась на українців: у 1754 році наказала вона Сінодові, аби настановляв на архимандритів, та архієреїв людей «з природныхъ великороссіянь» 2). Українці почали zostаватись скрізь «за штатом». «Біда та и горе!—писав Іоасаф, білгородський єпіскоп, єпіскопу Переяславському: самые честные люди остаются съ нашихъ, а въ Тферь, а въ Владимір промованы, которые еще и недавно монахами, съ русскихъ... Сіе по прочотѣ прошу сожечь, а я разсуждая теперь пребѣдное отечества состояніе, плачу и въздыхаю: Господи помилуй!» 3).

Чи ж до драм було колишнім, славним професорам академічнім? Тим, що колись несли світ і науку в Росію, доводилося тепер самим вчитись межі дощ ходити. Та й про що було писати?! Українська шкільна драма, на славу їй, не прислужувалася можновладцям,—вона обстоювала чесні ідеали і вступалася за долю безсилою.

Кто лісок добрий, или хуторецъ порядный,
Кто став, кто луку, кто садъ имѣеть изрядный
Болитъ или завидувать тому не хотите,
Якъ-бы его привлащать къ себѣ не ищите!

Конисський і в казаннях своїх, і в драмі «Воскресеніє Мертвих» розробляв той само мотив: гвалт можновладців над безсилими крепаками своїми, за який на тим світі можновладці отвіт Богу даватимуть. Правда завжди коле очі. Ачи-ж безпечно було колоти

1) Житецкій. Энеида Котляревскаго 6.

2) Ibidem. 34.

3) Ibidem. 35.

очи тим можновладцям і потентатам, од ласки яких залежала доля авторів-професорів і доля спудеїв-виконавців, і доля самої академії? Тай до кого було звертатись тим чесним словом, коли по всій Україні запанував лад, який характеризує Возний у відомій пісні «всякому городу нравъ и права», і лад цей був стверджений самим російським урядом. І яким словом було писати бідолашним авторам? Рідне слово було заборонене не те що до писання, а й просто до вжитку: пересліджували не тільки за мову, а й за саму вимову. Вже Самуїл Міславський, митрополит Київський, як тільки міг, дбав про те, щоб студенти, префессори вживали тільки російську мову і вимову; на гроши академії одіслав він 3-х студентів у Московський університет, щоб вони навчилися суто-російської вимови; тією російською мовою так надовік він всім, що нарешті урвався терпець профессорам, і вони сами вдалися до митрополита з проханням вибачити їх за те, що жадним чином не можуть збутись своєї української вимови¹⁾).

А поки сердешні професори та спудеї мордувалися над вивченням великоросійської мови та ораторії по правилам «господина Ломоносова»,—життя прутко котилося вперед, і з Польщи та з Росії надходили зразки нової драматичної творчости з цікавою, рухливою інтригою, чарами, піснями, танцями і високо-розчуленними почуттями! Де вже було угнатися профессорам академії, силоміць взутім у важкі чоботи «господина Ломоносова», за лехким кроком меркурієвих сандалій нової драми?

Що до вертепа, то як ми вже казали раніше, його силою видерто з рук людей літературних і віддано до рук простих, неосвічених людей; через те той літературний твір, що мав в собі зарідок живої комедії, закам'янів навіки в своїй початковій формі і перевівся на просту святкову втіху.

І заніміла Україна. Залягла темна порожнява аж на цілих 50 літ. У 1798 р. дрюкує Котляревський свою «Енеїду», а в 1819 році «Наталку-Полтавку». Чим-же живилися українці цей дов-

¹⁾ Дашкевичъ 74.

гий час? Чи вони справді по волі царевій одсахнулися рідної мови, рідних звичаїв і перекинулися в «природних росіян»?

Свідома любов до рідної мови, не вважаючи на всі переслідування уряду, таки жила в серцях українських. Воднім листі українській вельможа катерининської епохи—Лобисевич, що проживав у Петербурзі, прохаючи, аби йому вислано інтерлюдії Конисського, або Танського,—висловлює такі сентенції про мову: «какъ во всякомъ покрѣтъ платьевъ, такъ и во всякомъ нарѣчїи языковъ есть своя красота». Ця сентенція цікава ще тим, що висловлює її вельможа, який проживав в столиці, одбився од всього рідного,—тип вже винародовлений. Як же міцно повинно було триматися це почуття в тих верствах громадянства, що не кидали рідного ґрунту життя? «Въ мелкомъ и среднемъ дворянствѣ, пише Пипин ¹⁾, еще хранились преданія, любовь къ своему быту, свой малорусскій патриотизмъ; малорусскій языкъ держался даже у высокопоставленныхъ малороссовъ, которые попадали въ среду русско-французской аристократїи прошлаго вѣка: Разумовскіе, Безбородки, Завадовскій, Трощинскій сберегали теплое чувство къ обычаямъ в языку родины». І справді, приглядаючись до документів тогочасних,—записок Маркевича, Діаріуша Ханенка та других,—ми бачимо, яка була мова для власного вжитку тогочасного вищого суспільства українського ²⁾. Як важко було українцям висловлюватись по російськи—видно вже й з того, що аж у 1782 році, при кінці 18 століття, в Харькові видано відомий підручник Перерезева: «Краткія правила російскаго правописанія, изъ разныхъ граматикъ выбранныя, и по свойству украинскаго діалекта для употребленія малороссіянамъ дополненныя». Звичайно, ті люде, яких дітьми одіслано було у Москву, або в Петербург в науку, навчалися швидко російської мови, але тим, що лишалися в межах рідного життя, вона була чужа, малозрозуміла, холодна. В офіційальному листі українській пан, звичайно, вживав важкий стиль словено-Ломоносовської мови, але коли треба було пожартувати,

1) Пипинъ. Исторія славянскихъ литературъ 353.

2) Житецкій 79.

сказати слово од серця до серця,—тоді вживалася рідна річ. Згадаймо хоч мало відомого письменника другої половини вісімнадцятого століття—священника Некрашевича. Виховувався він у київській академії, за часів ректора Самуїла Миславського, найтяжчого гнобителя української мови,—і що-ж ми бачимо? Коли Некрашевичу треба виголосити десь офіційальну промову, або звернутись з словом до «сильных мира сего»,—він вживає словено-українську, або й латинську мову, а коли треба йому сказати щось веселе, щось щире од серця до серця—Некрашевич пише чистою, народньою українською мовою¹⁾. І не тільки один цей письменник вживав чисто народню українську мову; досі вже зібрано чимало матеріалів літературної української творчости 18-го століття і зведено їх в наукових працях д. Житецького «Мысли о Думахъ», та «Энеида» Котляревського. А скільки їх позагублювано на вік? Наприклад, до нас дійшла певна звістка про те, що в часи своїх молодощів Котляревський писав усякі вірши українською мовою, і ті вірши списували всі його приятелі, але згодом всі вони загинули²⁾. Павловський у своїй граматиці 1818 року теж згадує «иѣскольکو ему извѣстныхъ мало-россійскихъ большихъ или малыхъ сочиненій». Які вони й де? Нема в кого питать... Про те середь усіх цих розрізнених уривків колишньої літератури ми не зустрічаємо жадного драматичного твору, писаного українською мовою. Тим часом українське суспільство, і вищі й нижчі верстви його, вже призвичаїлись до театра: театр і вертеп стали найулюбленнішою втіхою українців. Чи-ж зразу одірвалися вони од звичаїв батьків та дідів?

Починаючи од Петра, найбільше за часів Катерини, розпочато ламати старі звичаї й обичаї України, та утворювати «нову породу людей». Люде, яких змалечку одсилено бувало за кордон, або в столиці, справді винародовлювались, одбивались од колоріту свого рідного життя (цікаво переглянути таки стадії винародовлення по

1) К. Ст. 1885. Март.

2) Данкевичъ. 23.

Сулимовським архіві); але й вони, вертаючись на старість до рідних осель, таки почували себе органічно звязаними з усім рідним; наприклад: старий Трощинський, міністр катерининських часів, вернувся доживати віку на Україну, любив слухати українські народні пісні, та слухаючи відому «Чайку», не раз вмивався гіркими ¹⁾. А що вже було йому до тої сердешної «Чайки», йому, що поклав все своє життя на науку плавання «по житейському морю». Для його-ж театра і писав комедії Гоголь-батько, з яких чудом якимсь залишився тільки водевильчик—Простак. А на що здалися Трощинському українські пьеси? Чи-ж він не розумів російської мови? Чи він не бачив у Петербурзі нових творів драматичної літератури? пьес Сумарокова, пьес самої цариці, а то й комедій Мольєра, трагедій Корнеля, Расіна, Вольтєра, що виставлювано при дворі?—Знадило серце до рідного свого.

Що-ж до середніх, та нижчих верств тогочасної української інтеллігенції, що не хапалися до Петербурга «на ловлю счастья и чиновъ», а лишалися в умовинах там-тодішнього місцевого життя,—то з певністю можно сказати, що між них заховувалися ще звичай батьків.

В часи найгостріших змін форм державного життя, історію роблять тільки найрухливіші частини громадянства; решта-ж, грунт, уся середня інертна масса живе ще традиціями старих часів. Тим-то й в часи революції плетуть добрі чулки, печуть смашні пироги. В Петербурзі перебудовували на швидку руку все життя, кували «нову породу людей», а тут в широких степах України все ще точилося по старому... На родини посилали «взвар родинний», на сватання перевязували молодого хусткою, а сватів рущпиками (Дневник Маркевича). На Різдво ходили з віршою, а на Великдень з ральцем (Павловскій грамматика 1818). Коли-ж у веселім товаристві загравало вино в голові, витягали мушкети й гармати і починали палити з них, та співати славні козацькі пісні. Пани хазяйнували, пані й панни гаптували та пряли, та справляли всяку госпо-

¹⁾ Куліш. Основа. 1862. II.

дарську роботу. Звичайно, в такому товаристві не минало й Різдво без вертепу, а то й без будь якої з трагедокомедій шкільних; недурно-ж і Лобисевич прохав, аби йому вислано їх до Петербурга. З певністю можна думати, що традиція старого українського театру не переводилась на Україні.

Але доходили і нові течії: вони йшли з двох сторін—з Польщі та з Росії.

Перший сталий театр засновується в Росії у 1754 році, в Варшаві у 1765 р. ¹⁾. І як в Польщі, так і в Росії театр одразу стає кафедрою, з якої автори драматичних творів сподівалися впливати на громадянство. Всі кинулися до драматичної творчості; навіть вінценосна північна Семирамида писала для театру. Починаючи од Єлизавети, яка дуже кохалася в театрі,—театр стає модерною, придворною втіхою, ознакою «вищого тону» для всіх тих, що з шкури перлися аби потрапити в тон вищого панства. Можновладці заснують свої власні театри, набирають трупи з власних крепаків, і вимуштровані крепаки на потіху панства виграють всякі опери, комедії, балети ²⁾. З цього моменту, думасмо ми, і почали доходити на Україну течії нової драми. Разумовський привіз з собою всі моди Єлисаветинського двору; життя його в Батурині було зразком царського життя в Петербурзі. Та й, минаючи Батуринський двір, українська старшина, як відомо, вчачалася в столицю і там приглядалася тільки до нових форм життя. Фактичну звістку про театр, заснований поміщиком на лівім березі, маємо тільки з кінця XVIII століття, власне про театр Трощинського. Традиція ця іде й вперед: як Гоголь писав для театру Трощинського українські комедії, так Котляревський писав для театру Репніна українські опери: «Наталку-Полтавку» й Москаля-Чарівника. Сусіди, що наїздили на ці спектаклі й до Трощинського і до князя Репніна, безперечно наслідували їм в такій великопанській втісі. З певністю можна гадати, що ця

1) Пыпинъ. 581.

2) Записки и письма М. С. Щенкина.

традиція так само йшла і в далечинь, що Трощинській не був першим в цій ділі, що він мав попередників, які звеличали старий український театр з новим.

Чому-ж не лишилося тих творів, що виставлялися на таких театрах? Адже хоч обставини і геть тому не сприяли, а все таки маємо де-які зразки української літератури 18-го віку. Думаємо, ріжниця тут в тим, що коли хронічки, гісторії і усякі вірши списувалися та переховувалися по родинях, — драматичні твори не вважалися на той час творами літературними, їх не читали, вони склалися лише для виконання і мабуть, за невеличкими виключками, дійсно ті твори не мали літературної вартости. Взагалі широка публіка більш любить *дивитись* на пьеси; читають їх небагато, та й то лише самих видатних авторів. І тепер геть не всі пьеси дрюкуються, а тоді мабуть дрюкувалися лише пьеси королів літератури, бо решта пьес складалася самими актьорами *rag occasion*. Через те мабуть згнили марно й всі пьеси Гоголя батька. Та це трапилось не тільки в українській літературі, — було це зъявище загальне.¹⁾ Де поділися такі пьеси російського репертуара, що в першій чверті XIX століття справляли справжній фурор: «Диѣстровская сирена», «Диѣпровская русалка», «Абеллина или ужасный бандить венеціанскій», «Заговоръ темпляровъ или ужасный незнакомецъ», «Ужасная тѣнь Ринальдо или фантомъ»? Од всіх цих «ужасних» драм лишилася тільки згадка в афишах, які ще переховуються по архивах. Пьеси звичайно скомпанувалися ким небудь з акторів трупи; вони перероблялися, доточувалися або скорочувалися по змозі трупи, а коли обридали публіці — зникали десь без сліду. Цікаво стежити за цими трансформаціями пьес, по старим афишам. Уява малює за цими пожовклими, зотлілими листами ті ж самі інтриги, клопоти про збори, про поновлення репертуара, які і тепер каламутять життя акторів. Візьмемо, наприклад, одну з популярніших пьес українських, які виставлялись у Києві у 1823 році — «Волшебная опера во многихъ явле-

¹⁾ Дивись: Спасомичъ, Исторія польск. литературы.

ніяхъ на малоросійскомъ нарѣчїи, въ 2-хъ дѣйствїяхъ подь названїемъ Волшебный Замокъ или Украинка. Ця сама пьеса іде знов 2-го марта „на бенефисъ актера Рекаповскаго“, але чомусь у афиші приписано, що актьори: „будуть имѣть честь представить на здѣшнемъ театрѣ *нештранныю новую оперу* во многихъ явленїяхъ на малоросійскомъ нарѣчїи въ двухъ дѣйствїяхъ подь названїемъ «Украинка или волшебный замокъ, наполненный духами». Побільшено заголовок, додано іще нову дієву особу: — „Духъ Адальберта — дѣда Любомїра“. Це мабуть заради бенефиса і приточили комусь з артистів нову „рольку“. У 1827 році бачимо зпов ніби-то нову пьесу „въ подобїе Русалокъ, большая, веселая, волшебная опера на малоросійскомъ и польскомъ нарѣчїяхъ въ 3 дѣйствїяхъ подь названїемъ Украинка Королева Волшебства“¹⁾. Переглядаючи дієвих осіб цієї „опери“, ми бачимо, що вона близька родичка первотвору — „Волшебный замокъ или Украинка“, але цю нову перерїбку вже побільшано на цілу дію. Аж далі у 40-вих роках зустрїчаємось ми знову з ще одною трансформацією тієї ж таки пьеси: „сего 1840 г. гепв. 20 дня въ воскресенье драматическіе актеры, подь дырекцією Іосифа Лютомскаго будутъ имѣть честь дать представленіе оперы волшебной на малоросійскомъ и польскомъ діалектѣ, въ 3-хъ дѣйствїяхъ съ хорами метермофозами (sic) и русскою пляскою подь названїемъ «Новая Украинка или Волшебство въ замкѣ Тыморѣ»“²⁾. Так компанувалися «пьески» в ті часи.

Що пьесп українські нової драматичної форми малися і на лівім березі в більшій кількості, ніж вважалося доси,—доводять такі факти: перш нал усе те, що Гоголь-батько писав для театра Трощинського *комедїї* українські,—цеб-то ми маємо групу якихсь комедїй, невідомих нам і загублених на вік; друге те, що з самого початку XIX столїття, цеб-то ще до «Наталки-Полтавки», мандрує вже по Україні труппа поміщика Ширая, що давала свої

1) Архивъ кїев. универс. св. Владимїра.

2) Изъ жизни учебныхъ заведенїй юго-зап. края. О. Левицкаго.

вистави на українській мові, і третє те, що у 1821 році приїздять у Київ з Полтави теж труппа «руско-малорусскихъ актеровъ Щепкина». Цей Щепкин, перший артиста княжого театра в Полтаві, був крєпаком князєвим і визначався тим, що чудово виконував українські ролі. Як би ці труппи мали в своїм репертуарі лише відомі нам пьєси українські: Наталку-Полтавку, Москаля-Чарівника» та «Простака»—вони не звалися б і «малорусскими». Видима річ, що й на лівім березі *був уже на той час якийсь українській репертуар.*

А що робилось на правім?

Як ми вже згадували раніше, на театр українській мала безпосередній вплив література польська. Шкільна драма, що так буйно процвіла в українських школах, прийшла до нас з Польщи; плекали її єзуїти в польських колегіумах. Взагалі вони були надзвичайно здатні до влаштування усяких символічних театральних вистав не тільки релігійного, а й історичного характера ¹⁾. І зовсім світський театр починає своє існування в Польщі дуже рано, з половини XVII століття. Ян Казимір одружився з французанкою Марією-Луїзою; разом з нею завелися при дворі польському усякі французьки звичаї і втіхи. Приїхала до Польщи придворна французька труппа, і у 1661 році виставляли вже Корнелієвого Сіда у польському перекладі. По менших городах їздили мандруючі труппи комедіантів і виставляли усякі фарси з селянського побуту ²⁾. Безперечно, у цих фарсах дієвими особами повинні були бути місцеві типи, а до них належали поляк, жид і неодмінно мужик та козак—українці; вони і висловлюватись мусили на своїх мовах, з цього складався комизм та *qui pro quo* таких народніх фарсів. Тенденція вводити в польські пьєси українські типи з українською народньою мовою малася ще здавна у польській драматичній літературі. Вже в другій половині XVI століття в католицьких школах писано було

¹⁾ Шпинь 530.

²⁾ Спасовичь 530.

інтермедії на теми з народнього життя з дієвими особами з народа, які і балакають своєю рідною мовою: мазурською, українською, білоруською¹⁾). Взагалі ще далеко до часів панування романтизму в літературі, польська драматургія почала вже виводити на кіп селян з побутом їх життя. В кінці XVIII століття написано польську пьесу: «Чудо, или Краковяки та Горці». Хто були ті горці? Звичайно—гуцули. Народ було змальовано в пьесі правдиво, з його рідною мовою, приказками, прислів'ями, піснями та звичаями²⁾). Манера вводити в польські пьеси українські елементи походила звичайно з самого життя, яке тісно сплело польський народ з українським. Ще у 20-х роках минулого століття бачимо приклади таких польсько-українських драм, за-які згадаємо нижче. Але польські трупи виставляли не тільки змішані польсько-українські пьеси.

Актори народ практичний: вони пристосовуються завжди і скрізь до вимог публіки і до її смаку, а позаяк це все були мандруючі «комедіанти» (ще в першій чверті минулого століття так звали панів-артистів), то приїзючи на Україну, вони безперечно виставляли українські опери, комедії та трагедії, склочені нашвидку на зразок таких само польських комедій та фарсів.

Д. Николаєв подає певну звістку про те, що вже з кінця XVIII століття у Київ час од часу прибивались польські та польсько-українські трупи³⁾). Вистави впорядковувалися в приватних будинках, які нашвидку пристосовувано до невеличких вимог тогочасної сцени. У 1803 році збудовано вже в Києві постійний театр, на тім місці, де стоїть тепера Європейський отель. 9-го вересня одбулася перша вистава в новім театрі; виставлено якусь польську чарівно-фантастичну комедію, та козакастихотворца Шаховского. Українські вистави не перериваються. В київськім університетськім архіві мається невеличка кількість

¹⁾ Житецкій 92—93.

²⁾ Пыпинъ и Спасовичъ 590.

³⁾ Николаевъ 14.

афиш театральних першої чверті XIX століття, і вони свідчать нам про те, що польські труппи виставляли і драматичні твори на українській мові. Ці афиши—злидений фрагмент минулого; цікаво було-б розшукати ще матеріалів, щоб цілком детально намалювати собі картину минулого, але і цей невеличкий фрагмент дає нам багато і піднімає хоч край тої чорної запони, яка так довго тяжила над цим періодом українського театру. Аж по 1816 рік по всьому південно-західному краї мандрують невеличкі польсько-російсько-українські труппи, а також спеціальна українська труппа поміщика Ширая, за яку ми згадували вище. У 1821 році грає в Києві труппа російсько-українських артистів Щепкина, що приїхала з Полтави. Польська труппа Ленкавського у 1823 давала в Києві оперетки на польській, російській та українській мові. Власне афиши цієї труппи Ленкавського, та Зміювського і маються в архіві київського університета. 2-го марта 1823 року виставлено було вперше в Києві, як зазначила труппа на афиши, *нову оперу: Українка или волшебный замокъ*». Подаємо тут цілком всю афишу.

Сь дозволенія пачальства.

На бенефісь актера Рекановскаго.

Сего 1823 года марта 2-го дня въ пятокъ актеры польскіе подь дирекцією г. Ленкавскаго будутъ имѣть честь представить на здѣшнемъ театрѣ неигранную новую оперу во многихъ явленіяхъ на малороссійскомъ нарѣчїи въ 2-хъ дѣйствїяхъ подь названіемъ.

УКРАИНКА.

или

Волшебный замокъ, наполненный Духами:

Дѣйствующія лица:

Граф Любомир—владѣтель имѣній	г. Млотковскій
Завиша—управитель замка	г. Завадскій
Елена его жена	г-жа Каминская
Петръ, камердинер графа	г. Монтянецъ
Яковъ, слуга въ замкѣ	г. Чернявскій
Украинка въ разныхъ перемѣнахъ	д. Несвижская

Параска, дівка въ замкѣ		г-жа Завадикая
Гуляка, украинець		г. Рекановскій
Неизвѣстный		г. Левицкій
Духъ Адальберта дѣда Любомира		г. Зелинскій
Юлія	Дамы	г. Рекановская
Іоганна		д. Плотницкая
Іванъ	козаки дворскіе	г. Микульскій
Грицько		г. Бетлеевскій
Микита		г. Сіевичъ.

Змѣи, Духи, Рыцари въ огняхъ фаіерковыхъ въ разныхъ цвѣтахъ. Дворовые, Рыцари, Пажы, козаки и Крестьяне.

Ласкаюсь надеждою, что пьеса сія сдѣлаеть Почтеннымъ Посѣтителемъ Пріятнѣйшее Зрѣлище, ибо въ дѣйствіяхъ и Механизмѣ подобна Русалкѣ.

Цю-ж само пьесу виставляють зновъ того-ж таки 1823 року октября 26 дня.

№ 64. Аббонементъ съ дозволенія начальства.

На кіевскомъ театрѣ

Сего 1823 года октября 26-го дня, то есть въ пятницу актеры польскія подъ дирекціею г. Ленкавскаго будутъ имѣть честь представить.

ВОЛШЕБНУЮ ОПЕРУ

Во многихъ явленіяхъ на малороссійскомъ нарѣччі въ 2-хъ дѣйствіяхъ подъ названіемъ:

ВОЛШЕБНЫЙ ЗАМОКЪ

или

УКРАИНКА

Прежде оной представлена будетъ Увеселительная Комедія въ 1-мъ дѣйствіи подъ названіемъ:

Капризы молодой жены.

Далі іде переклад всієї афиши на польську мову.

Graf Lubomir Dziedzic włosci		p. Młotkowski
Zawisza Rządca Zamku		p. Zawadzki
Helena iego zona		p-ni Kaminska
Piotr kamerdina grafа		p. Mątwaniec
Jakub sluga w zamku		p. Czerniawski
Ukrainka w roznyh Postaciach		p-ni Niedzielska
Paraska dziewczica z zamku		p-ni Zawadzka
Hulaka ukrajniec		p. Rekanowski
Nieznajomy		p. Lękawski
Iulia	Damy	p. Rekanowska
Iohanna		p-na Plocka
Ivan	Kozaki Dworskie	p. Syiewicz
Hrycko		p. Rudzuwicz
Mykyta		p. Lewandowski

Zmyi, Duchy, Rycerze w ogniach faierwerkowych; Dworzanie Rycerze Paziowie, Kozacy.

Це пьеси, на яких зазначено, що вони мають виконуватись на «малороссійскомъ нарѣчїи», але серед тих афиш ми бачимо й такі, на яких не написано, якою мовою гратимуть. Вважаючи на зміст пьеси, можна думати, що ті пьеси були писані українською, або польсько-українською мовою. Візьмемо, наприклад, пьесу, яку виставлено у тим таки сезони. Подаємо всю афішу:

За исключеніємъ абонаменту.

Сего 1823 года генваря 22 дня въ воскресеніе актеры польскіе подъ дирекцією г-на Ленкавскаго будутъ имѣть честь представить въ первой разъ на здѣшнемъ театрѣ драму въ 3-хъ дѣйствїяхъ подъ названіемъ

ЕЛЕНА

или

РАЗБОЙНИКИ на УКРАИНѢ.

Osoby

Starosta, posiadacz znacznych wlosci	P. Zawadzki
Staroscina, iego zona	P-na Plocka
Wacław Rotmistrz chorągwi pancerneyich syn	S. P. Mlotkowski

Helena ich wychowanica		S. P. Niedzielska
Borcuta zawiadowca zamku		S. P. Niedzielski
Horeyko lowczy starostu		S. P. Łękowski
Gonta Dowódca Haydamakow		S. P. Mikylski
Danilko	Haydamacy	S. P. Matwianice
Horko		S. P. Kekunowski
Zielazniak		S. P. Zielinski
Charco		S. P. Lewicki
Kyrylko		S. P. Betleiewski
Stefan		S. P. Czernicuwski
Hayduk starosty		S. P. Rodziewicz

Mysliwi, Dworscy, Zaloga zamkowa i wielu Haydamakow.

Искусственная декорация, а особенно въ послѣднемъ дѣйствіи, необходимая къ сей пьесѣ, здѣлана будетъ собственными издержками содержателя труппы изобрѣтенія г-жи Шкоти.

Через що на цій афиші не зазначено, якою мовою писано пьесу—не знаємо, мабуть просто з недогляду, бо власне тільки на де-яких афишах писано про мову; тимчасом, ми знаємо, що де які пьеси виставлено з примусу і по-російськи. Але а ргіорі можно бути певним, що мова в цій пьесі була смішана. Коли «starosta posiadacz znacznych wlosci» і його wychowanica Helena мусили балакати по-польськи, то вже Гонта, Залізник, Данилко, Гурко, Степан, Кирило та «wielu Haydamakow» не потрапили-б балакати панською мовою, а позаяк ми маємо приклади таких пьес, де вже на самих афишах зазначено, що гратимуть їх польсько-українською мовою, то можемо і цю драму «Елена или разбойники на Украинѣ» прилічити до подібних пьес.

Таким робом у тій невеличкій групці афиш сезона 1823 р. ми маємо дві афиші щиро українських пьес, та одну пьесу мішану, польсько-українську.

Чи пьеси грато тоді не що дня, чи порозгублювано ті афиши, але за весь 1823 рік, і зіму, й весну, й літо, й осінь ми маємо небагато афиш.

Далі йде знов кілька афіш з 1827 року; між них знаходимо теж афішу української пьєси. Подаємо знов усю афішу цілком.

Съ дозволенія начальства

Съ исключеніємъ абонимента

На бенефісь Анастасіи Шитлъръ

Сего 1827 года іюля 22-го дня то есть въ пятницу труппою польскихъ актеровъ подъ дирекцію г-на Ленкавскаго представлено будетъ въ подобіе Русалокъ большая, веселая, волшебная опера на малороссійскомъ и польскомъ нарѣчіяхъ въ 3 дѣйствіяхъ подъ названіемъ.

УКРАИНКА

КОРОЛЕВА ВОЛШЕБСТВА

Дѣйствующія лица:

Рыцарь Гремиславъ, помѣщикъ на Украинѣ		Г. Шитлъръ
Людмила, его племянница въ разныхъ видахъ какъ-то:		
Молодого козака		
Малой цыганки		
Хорошей пастушки		
Краковяка		г-жа Шитлъръ
Дѣвушки украинской		
Генія розового		
Королевы Волшебства		
Любоміръ князь		г-нъ Маге
Завиша старой рыцарь дворецкій		г-нъ Воевудскій
Виславъ		г-нъ Липскій
Буромиръ Рыцари	г-нъ Бетлеевскій	
Христина—ключница	г-жа Зубавичова	
Плихта погребщикъ	г-нъ Зубовичъ	
Шерепетка конюшій князя	г-нъ Нивинскій	
Гуляка	г-нъ Стрельцовъ	
Данило козаки дворскіе	г-нъ Сіевичъ	
Параска	г-жа Сіевичова	
Гапка дѣвки дворскіе	д-ца Райдовская	

Пустынный, тѣнь, Дѣдица Замка

Н. Н.

Рыцари, Мары, Тѣни.

Дѣйствіе въ замку Людомилы

Почтеннѣйшая публика! Сей спектакль и себя имѣю честь вручить вашему великодушію.

На другім боці цієї афиши написано власною рукою Ленкавського «Сія піеса находится въ цензурномъ одобренномъ Регистрѣ подъ № 80». Ленкавскій.

Де-які з дієвих осіб, Любомир та Завіша, ніби й зустрічаються в попередніх «Украинкахъ», але, придивляючись до дієвих осіб, бачимо, вже в цій пьесі багато нових, так що вона мабуть була більш-менш самостійним твором.

На цьому й кінчається невеличкий скарб київського університетського архива. Але цей невеличкий скарб дуже цінний нам; ми маємо фактичні данні, що у першій чверті XIX століття вже виставляно українські пьеси нової форми. Безперечно по губернських архивах великих міст маються, мабуть, такі-ж афиши мандруючих комедіантів, і колиб хто завдався працею повишукувати всі українські афиши та звести їх до купи, ми мали-б певний зразок українського репертуара першої чверті XIX століття. Счастливий випадок дав нам в руки одну з таких афишок з міста Немірова подольської губ. Відомий історик О. І. Левицький, працюючи над своєю працею «Изъ жизни учебныхъ заведеній юго-западнаго края въ 1840 годахъ», знайшов між иншими шпаргалами 4 афишки мандруючих комедіантів, які давали свої вистави у Немірові. На трьох з них не зазначено, якою мовою мають грати, а на четвертій зазначено, що «представленіе оперы волшебной на малороссійскомъ и польскомъ діалектѣ», через те ми й подамо всю афишу цілком.

Афиша № 4.

Съ дозволенія начальства. Сего 1840 г. генваря 20 дня, въ воскресенье, драматическіе актеры, подъ дырекціею Іосифа Лютомскаго будутъ имѣть честь дать представленіе оперы волшебной на малороссійскомъ и польскомъ діалектѣ, въ 3-хъ дѣйствіяхъ,

съ хорами, метермофозами (sic) и русскою пляскою, подъ названіемъ:

НОВАЯ УКРАИНКА
или
ВОЛШЕБСТВО ВЪ ЗАМКЪ ТЫМОРЪ.

Лица:

Графъ Любомиръ, владѣтель имѣній (sic)	г. Сокульскій
Завиша, управитель замка	г. Фелинскій
Гелѣна (sic) жена его	г-жа Лютомска
Людмила, любовница графа въ видахъ:	
Параски	
Татарки	
Краковяка	
Волшебницы	
Царицы ночи,	
Богини Кипрійской,	
Княжны Смоленской	
Русской дѣвушки	д-ца Лютомска
Ротыславъ, дворецкой	г. Новодворской
Гуляка, козакъ Любомира	г. Чеховичъ
Яковъ, марграбя замка	г. Ольпинскій
Параска, служанка Гелѣны	г-жа Сокульска
Тѣнь дѣда Любомира	
Селяне.	

Дѣйствіе на Украинѣ.

Цѣны мѣстамъ: Ложа первая 3 р. другія 2 р. сер. Фотель 5 злотыхъ. Кресло 3 злот. 10 грош. Партеръ 2 зл.

Начало въ 7 часовъ вечера.

І в Київі й в Немирові все це грали трупи «польських комедіантів», і це має велику вагу: не можна запідозріти їх, щоб вони виставляли українські пьеси з якогось патріотизму, або з примусу, як бувало з російськими пьесами, — це було зьявисько цілком комерчеського характера, одповідь на запит. Очевидячки, був великий гурт публики спеціально на українські пьеси.

октябрь. 1907.

6

і придивляючись до дат, взагалі до днів, коли виставляно українські пьеси, ми бачимо, що українські пьеси грають роль козирів у трупці: то їх виставлено на прикінці, коли вже цікавість публіки до гри трупці підпадає, ось як було в Немирові, то їх виставляно на бенефиси артиста і артистки (арт. Рикаповського, артистки Шнітлер), а артисти, як відомо вибирають собі на бенефиси сами бойові пьеси.

Ці невеликі відомості про діяльність українського театру—де-які афишки, що випадком тільки не зникли час, — дають нам велику перспективу: вони розсовують на далеко горизонт, і ми бачимо, що той довгий період, який вважався доси темною порожнявою в історії українського театру, — не був нею. Під темною запоною ворухилось приголомшене життя і неодмінним кроком посувалось наперед. Всі ці пьеси, од яких лишилися нам тільки назвиська, безперечно були невисокої літературної вартости, але вони пробивали шляхи, вони складали групу, на якій нарешті й виріс високо-художній твір, що не втратив своєї краси і до наших днів—«Наталка-Полтавка» Котляревського. Сливє всі критики, пишучи про «Наталку-Полтавку», зазначають завжде, що вона тримається й доси на українській сцені, завдяки убожесті репертуара. Річ не в тім: швидко викінчиться 100-літній ювілей Наталки, а вона ще житиме та й житиме на українській сцені через те, що вона має силу високо-талановитого творця. Всі дієві особи пьеси, особливо Возний, Виборний, Микола — живі українські типи, вони так одповідають рідній дійсности і разом з тим мають безсмертні риси загально-людських типів. Акція пьеси надзвичайно жива, інтрига одразу захоплює глядача, і цікавість пьеси не підпадає аж до самого кінця. До того-ж в пьесі виявлено велику повагу до рідного народу, з'явивсьько на той час видатне: це не жарт, не «кумедія»—це малюнок душевної боротьби людської, в якій гору над паном бере простий селянин Петро, не через що инше, як через шляхетність своєї душі. Коротко кажучи, пьесу скомпановано на той час надзвичайно талановито, тим-то одразу набула вона собі таку славу не тільки серед українців, а й серед Росіян. Починаючи з 20-х років XIX століття українські

драматичні вистави починають відбуватись по всій Україні. У 1832 році до польської трупи Ленкавського прибув артист Рикановський «безподобно изображавшій малорусскіє типи», а з 1840 року він привозить вже з собою до Київа свою власну «русско-малорусскую» трупу. Ввесь цей час виставляно в Київі то ті, то інші українські пьєси. В Полтаві виставляє українські пьєси на власнім театрі князь Репнін; грають в нього не тільки фахові артисти, а й такі аматори, як сам Котляревський. Квітка, харківський поміщик, автор багатьох українських пьєс, клопочеться про заснування театру в Харькові,—очевидячки українські пьєси мали грати в тому театрові першорядну роль. У спольщеному Немирові одбуваються українські спектаклі. «Наталка-Полтавка» викликає справжній захват: «Успѣхъ пьесы былъ безпримѣрный. Слышенъ былъ въ рядахъ женщинъ громкій плачь послѣ нѣсколькихъ пѣсень: въ концѣ пьесы раздались крики восторга. Въ томъ же году послѣ годичнаго акта повторился этотъ-же спектакль, и многіе должны были уйти и уѣхать, не находя въ большомъ залѣ мѣста ни для одного глаза. На масляной въ слѣдующемъ году опять повторилась Наталка, и были предлагавшіе 10 р. с. за входъ и не могли быть за многолюдствомъ пущены въ залу» 1).

У Чернигові аматори теж виставляють «Наталку-Полтавку». Товариство сповістило про це обивателів чернігівських афишами на українській мові: в понеділок 12-го фєвраля на тутешнім театрі, на підмогу убогим студентам нашої губернії, товариством, кохаючим рідну мову, представлятиметця «Наталка - Полтавка» оперетта И. П. Котляревського у трьох поділах і т. далі. Спектаклі поставлено було під ряд два рази: «публика пришла въ восторгъ, вызовамъ и просьбамъ повторить не было конца» 2). По всіх малих, та великих містах, навіть у Петербурзі, виставляють українські спектаклі, і скрізь викликають вони нечуванний захват. В Сумах, наприклад, засновується спеціальний український театр, закладає його Михайло Федорович Бабич. Траги-комична,

1) Основа, 1862, Мартъ 72.

2) Основа 1862. Мартъ 75.

доля цього крамаря-антрепренера. Був він з роду крамарем, їздив по ярмарках, та торгував залізним товаром, коли це раптом понудило його щось до сцени,—мабуть ті вистави, які він бачив по ярмарках. Кинув він своє діло і почав будувати театр і взявся до письменства; написав він багато пьес та оповіданнів українських. З-під пера крамаря вийшли на світ Божий: «Гусарь или интересная мысль», трагедія или «Малороссійская комедія въ 5 д. съ эпилогомъ и прологомъ», «Набойщики, або знайшов батька въ сундуці», комедія въ двохъ актахъ, та другі. Невисокого змісту були мабуть ці «трагедії або комедії» сердешного крамаря. Тай все життя його склало «малороссійську комедію, або трагедію». Збудував він свій театр, не знаючи гаразд законів, на міській землі; поки вона не була потрібна містові, то й стояв собі там театр, любісенько грали в ньому і пьеси Бабича, наїздили й другі труппи. Коли це одного разу вранці сповістили Бабича, що театр його руйнують. Побіг він що-духу до свого театру,—до життя свого, і побачив на очі, як його руйнують! Схопився сердега за голову й закричав: «нема театру, не буде й мене!» Кровь йому ринула з горла, і справді через три дні не стало бідолашного крамаря-драматурга ¹⁾). Не наводячи тут ще сили таких фактів, скажемо коротко, що по всіх малих й великих містах, спектаклі українські справляли справжній фурор. Навіть такий серйозний розум, як Куліш, у виставі водевільчика „Москаль-Чарівник“ бачить щось надзвичайне. «Театръ былъ полонъ, пише він у Рус. Вѣст. 1857 р., и рѣдко случалось намъ видѣть на русской сценѣ что нибудь столь совершенное въ своемъ родѣ, какъ игра г. Артемовскаго въ „Москаль-Чаривыкъ“. Онъ изобразилъ живого представителя своего племени со всѣми особенностями языка, манеры, обычая, *способа пониманія вещей* (!) и кромѣ всего этого съ глубиною чувства, спрятапнаго подъ наружной беззаботностью и простодушіемъ». Праведний Боже! Чи-ж є в тій ролі матеріал, що дав би можливість актьорові виявити хоч половину тих ознак, які наводить Куліш!

¹⁾ Южный край 1882 № 570.

То поривало так серпе до всього рідного, свого!

Починаючи рахувати од 1815 року, М. О. Комаров наводить вь своїм бібліографічнім збірнику «Українська драматургія» до 1873 року більш як сто українських друкованих та писаних пьес оригінальних, перекладів та переробок. Треба сказати, що мабуть це далеко не вся кількість пьес українського тогочасного репертуара: багато тих скарбів мандруючих комедіантів мабуть позагублювалось на віки. Безперечно, більшість цих пьес була напевно такої-ж літературної вартости, як і трагедії або комедії сердешного крамаря-драматурга Бабича. Ну, та й російський репертуар, за виключкою кількох видатніших речей, взагалі складався з якоїсь зшитої на французський зразок мішанини. Відомий артист М. С. Щепкин в своїх листах ¹⁾ жаліється страшенно на безбарвний репертуар російський. Це було зьявисько загальне. Артисти залюбки присвячували свою діяльність українській сцені. Ми маємо згадки про цілу низку видатних українських артистів. Згадаємо тут тільки одного, видатнішого з них, що уявляв з себе на той час і свідомого українця,—то був Соленик. Родився він у 1811 році ²⁾. У 30-их роках вступив до труппи Штейна, що тримав тоді харківський театр. Грав Соленик і кращі ролі в російських пьесах, «но истинно неподражаемый, несравненный, незабвенный,—каже один з його сучасників,—быль и пребудеть Соленикъ, какъ актеръ украинскій вь украинскихъ пьесахъ. Рѣзко отличался онъ отъ другихъ тѣмъ, что личность украинца по его игрѣ выходила не простацкою, вялою и наивною до глупости, а полною внутренней жизни и смысла, хотя иногда и скрывающей свой умъ подъ маской простоты».

У 1837 році одна «високопоставленная особа» запрошувала Соленика на петербургскую сцену. «Нѣтъ, ваше сіятельство, одповів Соленик: я малороссъ, люблю Малороссію, и мнѣ жаль разстаться съ нею». Умер він рано, у 1851 році, а разом з ним

¹⁾ Записки и письма М. С. Щепкина.

²⁾ «Основа», кн. 2, ст. 177—184.

вмерла і золота пора українського театра. На харківській кладовищі ще у 1861 році стояв хрест на могилі його, а на хресті був ось який напис: «Во имя Тріпостасного Бога-отца, Сяна и святого Духа здѣсь погребено тѣло раба Божія Карпа Трофимовича Соленика знаменитого малороссійскаго актера, которому зтотъ крестъ поставиль запорожскій козакъ А. И. Стратовичъ». Тут-ж були і вірши того-ж таки козака, присвячені Соленикові.

Дивися з неба, Солениче,
 Як криво серце чоловіче:
 Як ти, колись, на світі жив,
 Та щиро публиці служив,
 То публика тобі живому
 Квітки кидала як солому.
 А вмер артисте-небораче,
 То й байдуже! Ніхто не баче,
 Що прах лежить твій без хреста.
 Пора, бач, гулькнула не та:
 Тепер вже стала Україна
 Порожня, бушім домовина.

А вона порожніла й порожніла. Той само сучасник Соленика пише:—«у насъ въ южной Руси и прежде украинскія пьеси возбуждали всегда искреннее сочувствіе и образованной публики и простолюдиновъ даже, не интересующихся сценическими представленіями». Слова його були правдиві; з наведених нами вище фактів видно, який захват викликали українські пьеси скрізь по Україні, та одного захвату мало. Українські пьеси вже не задовольняли рідної публики, а паралельно з тим меншала кількість українських труп, переводились актьори, письменники переставали писати для української сцени. В десятих, двадцятих, тридцятих, та сорокових роках ми бачимо «польско-малорусскія», «руско-польско-малорусскія», та «русско-малорусскія» трупи, а у шестидесятих роках їх вже нема. Ще в Єлисаветграді тільки традиція українського театру стояла високо:

там був аматорський гурток, на чолі його стояв відомий артист-аматор, заможний поміщик Тарнавський. Люде заможні коштів не жалували, і через те аматорські вистави відбувалися в Єлисаветі на славу. Але то були вже останні відгуки колишнього славного минулого, взагалі-ж по трупях українські пьеси починають виставлятися при російських коли не коли, виставляються недбало, нехайливо. Так напр. у Києві у 50-ті, та 60-ті роки українські пьеси виставляються вже рідко, грають все пьеси старі; на протязі 50—60 років бачимо тільки дві нові пьеси: 29 октябрю 1856 року виставляють якусь нову оперу „Українці“ ¹⁾, а у 1863 році київський «частный приставъ» написав драму на 5 актів «Загублена, або лихого діла Господь не потерпить». Виставлено її було у новому оперному театрі. Не знаємо, що то була за драма, але, «лихого діла Господь не потерпів»: спектакль скінчився повним скапдалом, пьеса провалилася; не вважаючи на вірних городових, автора освистали й опікали.

Так переводився український театр:

Що-ж то сталося з ним? Почавши своє життя сливе разом з російським театром, він, як дужий птах широко розпустив крила і понісся разом з товаришами на зустріч соцю, але чим далі, тим більше одбивається він од славної зграї і стиха лиш має окраяним крилом.

„Наталка-Полтавка“ була безперечно вище сучасних їй російських пьес і по реалізму своєму, і по своїй концепції, і по відношенню до простолюдя, гуманному, розумному, без зайвого сентименталізму. Після «Наталки-Полтавки» Котляревський написав тільки „Москаля-Чарівника“ той годі; більше не дав він нічого для драматичної літератури української. Чому?

Чому Квітка, що як відомо всім, написав по російськи комедію «Переполохъ въ городѣ», прототип Ревізора Гоголя, не утворив нічого подібного в українській драматичній літературі? «Сватання на Гончарівці», «Шельменко - денщикъ», «Щира

¹⁾ Николаевъ 45.

Любовь» і більш нічого, цеб-то веселий жарт та нудна, сантіментальна драма.

Російська драматична література потроху збувається того характеру творчости, який виявлявся в трагедіях «Ужасная тѣнь Ринальдо, или фантомъ» та в подібних їй пьесах; вона виставляє два безсмертних твори—«Ревизора», та «Горе отъ ума», а там далі комедії Сухово-Кобилина, Потехина, Писарева. Українська драматична література хоч і теж вибивається з характеру творчости, який виявляється в «Королеві волшебства» та подібних їй операх і драмах, але все таки лишається на ґрунті малювання життя народнього, яко життя «дѣтей природи», обмежуючись лише звичаями, піснями, жартом, та нещасним коханням. Не можна не погодитись з поглядом Куліша: «Рано было образоваться серьезному взгляду на хлѣборобовъ въ то время, когда у всѣхъ раздавалась въ ушахъ пѣсня: «Громъ побѣды раздавайся». Когда, общая всей Европѣ, государственная система такъ прочно, повидимому, установилась, а объ общественномъ началѣ въ исторіи и государственной жизни никто почти и не заикался. Видѣтъ въ мужикахъ произведеііе старой исторіи и дѣятелей исторіи грядущей, смотрѣтъ на нихъ, какъ на временно бездѣйствующихъ согражданъ и сотрудниковъ общаго національнаго дѣла? Куда! Осмѣяли-бы тогда философа съ подобными убѣжденіями въ томъ самомъ кругу, который разыгрывалъ комедіи изъ простонароднаго быта и гдѣ народная пѣсня исторгала кой у кого горячія слези»¹⁾. Слова ці відносяться взагалі тільки до середнього рівня, бо вже й в часи Катерини були люде, які думали инакше. Але й для людей більш менч середнього рівня життя давало багато матеріалу для творчости. Хоча Котляревський мабуť і в мріях не мав «представительнаго правленія», про те він добре бачив все зло кріпацтва і нужденне життя нещасних підданців селян,—це вже доведено й його одою до князя Куракина,

¹⁾ Основа. 1862 г. II том.

й Енеїдою, і коли ці мотиви ввійшли і в «перелицьовану Енеїду», тим хутчій можно було-б збудувати на них не одну без краю трагічну драму, але думаємо в часи Миколаївського режіму годі було й думати провадити такі ідеї на сцені. На сцені можно було тільки виспівувати любязні куплети:

Теперь не то, что было встарь,
 Настали времена другія;
 Какъ Ангелъ добръ нашъ бѣлый царь,
 И благоденствуетъ Россія. (Ямщики)

Благоденствуетъ, та й годі. Так повинен був думати кожен. Письменникам, що малювали життя інтелігенції, звичайно, був матеріал до «комедій нравовъ», та ріжних драм, але на Україні ще не було української інтелігенції. Народ трактували лише як «дѣтей природы» à la Жан-Жак Руссо; ті ж, що бачили весь трагізм життя цих «дѣтей природы», не мали права про це балакати. Зоставалася лише історичня драма.

Історичня драма найтриваліша форма драматичної творчости: вона не боїться подиху часа, вона не старіє, не робиться *démodée*. Разом з тим вона сливе однаково цікава всім пародностям, бо переважно розробляє, хоча й пристасовані до тих або інших форм життя, але загально-людські мотиви: героїзм, боротьба mezi бажанням власного счастья й громадським обовязком, і т. и. Історія України давала багатий матеріал письменнику драматургу. Найбільш освічені люде й кинулися до історичних драм. Ієремія Галка—Микола Костомаров—дрюкує у 1838 році свого «Савву Чалого», драматичні сцени, у 1840 році «Переяславську ніч», трагедію на 9 сцен і т. д. Та горе! До літературної творчости мало дужої волі, та доброї охоти, а драматична форма найтрудніща з усіх літературних форм! Це кристал літературної творчости, в нім повинні переломитись пафос лірики, спокійна величність епоса, глибінь психології й сила драми. До всього того автор драматичнього твора мусить добре знатись на драматичній техніці і бути гаразд знайомим з вимогами сцени.

У Костомарова не було на те хисту. Та й сама тільки історична драма не може задовольнити глядачів: вони шукають на сцені відповіді й на сучасне, бігуче життя, що так дошкуляє кривдою своєю. Тим часом відома катастрофа 47 року перервала й цю діяльність Костомарова. Проте другі українські драматурги не перестають постачати рідну сцену своїми творами. Та якими! У 1857 році видає Ващенко-Захарченко цілий збірник своїх пьес. 5 пьес! Не аби-що. Тільки які то пьеси! У 1860 році видають Г. та С. Карпенки теж цілий збірник пьес, аж 7 комедій та оперет. Між всяким таким нівеччам бачимо й кілька серйозних драм з народного життя, як от напр. «Доля»—Стеценка, «Ятрівка» Цисса, «Назар Стодоля», та другі, але цього було за-мало.

Спеціальних труп українських, за виключкою кількох аматорських гуртків, не було; в українських ролях виступали просто російські актори, що страшенно калічили українську мову, не мали навіть ні української одежи, ні українських декорацій ¹⁾. В своїх спогадах Кропивницький малює нам становище українського театру у 70-тих роках.

«Український театр був тоді при посліднім іздохані, тільки ще де-не-де аматори инколи грали раз на рік «Наталку-Полтавку», або «Назара Стодолю», як от в Олександрії, Єлисаветі, Херсоні; справжні ж трупи нехтували ним» ²⁾. Сам Кропивницький застав ще одного могикана актора українця—Нечая. Це був вже останній. Перший дебют Кропивницького у 1871 році в ролі Стецька був обставлений такими артистичними силами: помішником декоратора, та машинистом.

Так попевірявся при російських трупах нещасний український театр. Становище українського артиста було просто ганебне: сьогодні він грав Назара, або Виборного, а завтра мусів канканірувати в оперетці ³⁾. Попихачем був він при російських трупах.

¹⁾ Куліш. Рус. Вѣстникъ, 1857.

²⁾ Н. Гр. IX. 50.

³⁾ *ibid*—52.

Український театр гинув. Не було осередка свідомих освічених людей, які б вратували й піднесли його.

У 1872 році закладається такий осередок, і власне цей рік і треба вважати першим роком нового українського театра.

В 1872 році зимою збирався в городі Києві в родині Ліндфорсів гурток людей, переважно українців; між ними були д. Лисенко, Старицький, Чубинський, Русов та другі. Д-ді Лисенко та Старицький вже виступали на сцені. М. Лисенко ще вдома, в полтавщині в аматорському спектаклі, а М. П. Старицький в київськiм опервiм театрі, в великому гурті аматорів, що виставляли кращі пьеси російського репертуара і добули велику славу в Києві; в цьому гурті приймали участь Л. М. Драгоманова (Кучинська), Орлов, Монахов (потім славпозвістний артист російський), та другі. На чолі гуртка, що зорганізувався у Ліндфорсів, одразу стають М. Лисенко, та М. Старицький ¹⁾. В 1872 таки роцi добувають вони дозвіл виставляти приватно українські спектаклі. Але що було виставляти? Убога українська література більше за все була бідна на пьеси. Обмежений репертуар український не задовольняв вже й гуртків аматорів ²⁾. До справи взявся М. П. Старицький; він вже раніше пробував свої сили на літературнім полі, але до драматичної творчості взявся вперше. Перш над усе скомпановано було водевільчик «Як ковбаса та чарка». Ліндфорс тогож таки року одвіз його в петербургську цензуру і добув офіціальний дозвіл 11-го апріля 1873 року ³⁾. Цей незначний водевіль скомпановано по звичайному водевільному шаблові. Не новий і на мотив,—бо подібний мотив сварки маємо і в старезному водевільчику Шаховського «Сосѣди»,—віп, одначе, віпс таки новеньку течію в убогу українську драматичну літературу: це були нові, живі типи сучасних підпанків, що, не маючи за собою жодних заслуг, пирожуться лише своїм «дворянством».

¹⁾ Корифеи украинской сцени. 15.

²⁾ *ibid*—стор. 54.

³⁾ Удостовереніє Гл. упр. по дѣламъ печати № 9572.

По водевілі М. П. Старицький взявся вже написати більшу річ — то була «Різдвяна ніч», музикальна комедія по Гоголю, перше на 2 дії; музику до неї написав М. В. Лисенко.

Згодом М. В. Лисенко переробив її у 4-х-актну оперу.

На перший погляд нова українська комедія „Різдвяна ніч“ уявляла з себе той само тип українських пьєс: веселий жарт, з співами, з танцями, з ліричним та комічним елементом. Скомпановано її було легко, сценично, музику до неї зложив майстер першої руки, і через те вона надзвичайно сподобалась глядачам. Але в цій «Різдвяній ночі» брєніла вже нова течія. Вона виїшла з-під пера свідомого українця і інтелїгента. Ця нова течія виявилась в особі Пацюка. Комічна фігура чаклуна-прожери в оповіданні перекинулаєь в комедії в свідомого героя українського; М. В. Лисенко всім серцем проїнявся цим новим типом і глибоко-трагічно змалював в музиці «останнього орла». Обидва автори в своїм, можно сказати, першїм творї виявили глибоке поваження до народа, визнали його рівним, вільним братом,— згола вони виявили те, чоґо бракувало попереднім драматургам: добачили в народї, як каже Куліш, «временно „бездѣйствующихъ“ согражданъ и сотрудниковъ общаго національнаго дѣла». Це був поворот в історії української драми. Чи добачили це тоґочасні інтелїгенти українські—не знаємо, але теплий приятель «Кїєвлянинъ» одразу почув, wo ist der Hund begraben.

«Різдвяну ніч» виставляли спочатку приватно, в господї, Лїндфорсів. Вона викликала такїй загальний захват, що молодї діячи наважилися виставити її у великім кїївськім опернім театрі. Зараз склався великий гурт і почали готуватись до прилюдної вистави. Ця вистава—це була рукавичка лицарська, що кидали молодї українці «старому світові».

Писати про виставу «Різдвяної ночі» нема на що: вона справила цілу епоху в житті найвидатнішого покоління. Поміж живих людей ще живе память про неї.

Це був історичний момент.

Три рази підряд виставили в опернім театрі «Різдвяну ніч», і театр був не то що повнісецький, а ще задовго до вистави не можно було вже купити жодного білета.

Молодим діячам поталанило скласти одразу талановитий гурт виконавців. Діяльність гуртка не спинилася лише на виставі «Різдвяної Ночи»: у 1875 році М. П. Старицький перероблює до сцени «Чорноморці» Кухаренка, які й виставляють у Биржовому залі. Гурт аматорів грав вже так гарно, що й тепер де-які з людей старшого віку упевняють, ніби тодішні аматори грали краще багатьох сьогочасних акторів фахових. Д. Старицький не спинився на цих невеличких пьесах: у 1876 році він пише велику драму, що тепер виставляється під назвою «Не так склалося, як жадалося», а надрукована в «Раді» під заголовком «Не судилося». Тоді вона звалася «Панське болото». Видано її вже геть потім обшарпану цензурою: викинуто всі місця, що малювали відносини поміщика до селян. Цю драму було вже скомпановано не на зразок старих українських пьес,—це була «комедія нравовъ и драма сердца». Її обшарпана цензурою драма звернула на себе загальну увагу: «Появление этой драмы на сценѣ и въ печати, пише автор «Корифеевъ украинской сцены» (57), встрѣчено было единодушными похвалами и сочувствіемъ. Узель драмы составляетъ столкновение двухъ общественныхъ слоевъ—крестьянскаго и помѣщичьяго. По чистой совѣсти, говоритъ Костомаровъ, касаясь драмы М. П. Старицкаго «Не судилосьъ», не можемъ не признать новое самобытное произведение пера этого писателя однимъ изъ лучшихъ въ своемъ родѣ и достойнымъ вниманія явленіемъ въ небогатой количествомъ книгъ малорусской литературы». Авторъ затронувъ самыя живыя струны современной, общественной жизни, раскрылъ недугъ, чувствуемый всюду въ наше время, и изобразилъ его въ такихъ чертахъ, въ какихъ онъ проявляется въ современномъ малорусскомъ обществѣ». З цих слів ми бачимо, що справу українського театру одразу поставлено було молодим гуртом на певний ґрунт. Того ж таки року починає М. П. Старицький перекладати і Гамлета на українську мову. Всі ці пьеси малося виставляти на сцені.

Заклався, таким робом, певний осередок з людей інтелігентних, пересвідчених патріотів, які кохалися в рідній сцені всією

душею. Пишно зацвітав український театр, і хто знає, який плід мали б ми нині, коли б не прибив лютий мороз рясного молодого цвіту.

Вдарив несподівано указ 16 мая 1876 року і перервав все.

Зпов залягла темна піч без просвітку, без надії.

Але живий живе дума. Не вважаючи на всі заборони, свідомі українці київські не залишають своєї праці, і в цім напрямі то там, то сям шукають вони шляхів, але справа стає на певний ґрунт тільки з того моменту коли у 1880 році приїздить ревізувати край сенатор Половцов.

Він висловився проти заборони українського слова й театру.

Наслідком того була записка київського генерал-губернатора Черткова 1880 року. Наче в відповідь на цю записку видапо було другого указа 1880 року, який давав право генераль-губернаторам та губернаторам давати дозвіл на українські спектаклі. Одразу цим дозволом скористувалися в багатьох місцях України. Українські спектаклі почали одбуватись в різних городах і скрізь викликали великий захват. Це надихнуло думку артистам з труппи Ашкаренка вдатися до міністра за дозволом виставляти українські пьеси і скласти спеціальну українську труппу¹⁾. Сам Кропивницький в своїх спогадах «Итоги за 35 лѣтъ»²⁾ так характеризує нам цей момент: «На сезонъ 1881 года поступиль я въ труппу Ашкаренка въ Кременчугъ, и съ этого то года начинается новая эра для украинскаго театра. *Отсутствіе сборовъ*³⁾ вынудило насъ ходатайствовать передъ министромъ внутреннихъ дѣлъ, графомъ Лорисъ-Меликовымъ, о разрѣшеніи сыграть хоть нѣсколько украинскихъ пьесъ, что бы спастись отъ неминуемой голодовки».

1) К. У. С. 18.

2) Сынъ Отечества 1905 г. № 94.

3) Курсів наш.

Таким робом, прохаючи дозволу на кілька українських спектаклів, аби вратуватися від «голодовки», д. Кропивницький і не передчував,—чому він дає початок. Але, як би там не було,—він дійсно причинився до початку нової ери в історії українського театру.

Трупка склалася і прибула до Києва.

Стариця-Черняхівська.

(Кінець буде).

Двадцять п'ять років українського театра.

(Спогади та думки ¹⁾).

Ш.

Вже по четвертій спектаклі молоді української труппи «Кієвлянинъ» писав з злорадістю: «Давно ли начали у насъ ставить малороссійскія пьесы, а между тѣмъ нельзя сказать, чтобы публика на нихъ накинѹлась, какъ это обыкновенно бываетъ при разрѣшеніи «запретнаго плода». Въ первый малорусскій спектакль (10-го января) сборъ былъ хотя и не дурной, но это объясняется воскреснымъ днемъ, когда публики въ театрѣ всегда не мало, и новинкой (первая малорусская пьеса). Два слѣдующихъ спектакля (Кум - мирошникъ, Москаль - чарівник) дали самый незначительный сборъ (рублей до 150 каждый) и, наконецъ, четвертый спектакль, Наталка - Полтавка, популярнѣйшая изъ малорусскихъ пьесъ дала сбора около 400 руб. Пройдетъ недѣли двѣ-три, и Наталка-Полтавка не покроетъ вечеровыхъ расходовъ, если ее зачастую ставить, а о другихъ пьесахъ и говорить нечего!» ²⁾

Не збулися зловісні пророкування!

Правда, як це не дивно, але в першій свій приїзд труппа не мала великого матеріального поспіху: було кілька повних сборів. що, мов на гріх, припадали на самі невдатні пьеси, але взагалі театр геть та й геть не бував повним. Це гаразд пам'ятаю я, про це говорить автор «Коріфеїв української сцени», і нарешті про це свідчать самі тогочасні часописі. Факт на першій погляд незрозумілий, але цілком натуральний.

¹⁾ Див. № 9.

²⁾ «Кієв.» 1882. № 13.

Трупка Ашкарєнка, що прибула вперше до Києва, не вважаючи й на присутність двох безперечних талантів—Кропівницького та Садовського,—не мала змоги задовольнити й найменших естетичних вимог глядачів. Тільки свідомі патріоти, що почували в театрі українськїм перше слово визволу свого народу, заливали театр. Але їх було не так то багато, на жаль! Українськїй трупиї треба було ще завоювати «публику», ту широку безідейну массу люда, що складає ґрунт «театральныхъ посѣтителѣй». Перші кроки убогої українськїй трупиї Ашкарєнка—це було теж поневіряння 70-их років. У Києві вони ще пригравали при великїй російськїй трупиї. Не було в них ні відповідного часові репертуара, ні виконавців, ні обстанови. З осени трупа приїхала вже з кращим ансамблем: серед артистів трупиї бачимо колишніх славних артистів: Верину, Бурлака й співця Стояна. а 30 листопада 1882 року виступає вперше в Наталці-Полтавці— краса українськїй сцени—М. К. Заньковецька. Трупа має в своїм репертуарі й нові пьєси Кропівницького: «Дай серцю волю», «Невольник», «Глитай». Остання пьєса розробляє вже громадськї мотиви — панування кулакїв-павукїв над темним селянином. Не вважаючи на деякі деффекти своєї технїки, драма ця вносила живу течію в убогий репертуар українськїй театру. Збори піднеслися: спектаклі українськї ставали раз по раз популярнїшими, але наколи-б лишилася українська трупа при всіх тамтодїшніх умовинах свого істнування, -- піколи-б не вибився українськїй театр з того провінціального шаблона, з якого він почав своє життя.

«Не смотря на успѣхъ, каже про цей час діяльности трупиї автор „Коріфеїв українськїй сцени“¹⁾,—пужно было много енергїи, такта и опытности, чтобы прочно организовать молодое театральное дѣло; требовались, кромѣ того, крупныя средства для прїобрѣтенія соотвѣтствующей обстановки. Въ этомъ случаѣ большую услугу дѣлу украинскаго театра оказалъ М. П. Ста-

1) К. У. С. 19.

рицькій, уси́вній уже рані́ше обнаружити більшія організаторськія способности въ театральномъ дѣлѣ. Ему предложено было взяти въ антрепризу труппу, бывшую подъ режиссерствомъ Кропивницькаго. Съ этого времени починається высшій расцвѣтъ українскаго театра. Не мало знанія, таланта, труда и собственныхъ средствъ вложилъ М. П. Старицькій въ театральное дѣло, за которое онъ взявся со всею енергією. И результаты дѣятельности г. Старицькаго оказались такими, что лучшихъ нельзя было и ожидать. Спектакли этой труппы были настоящимъ тріумфомъ и самихъ артистовъ, и українскаго драматическаго искусства».

Все це цілкомъ справедливе; і великі гроші, яких не пожадував д. Старицький на рідну справу, і зналість його, і енергія дали можливість поставити українську труппу, як то кажуть, «на широку ногу». Труппа не мала собі рівні середь російських трупп. Власний грандіозний хор, власний оркестр, талановитий дірижер, розкішна обстановка, численний склад артистів, всі першорядні таланти українські—все те злилося в цій труппі. Але цього було б ще мало. Навіть в такому розкішнім становищі український театр ніколи-б не звернув на себе загальної уваги, не зажив-би такої слави, коли-б на чолі його не став чоловік інтелігентний і талановитий, чоловік широкого погляду—і це головне.

Що українській театр зачаровував українську публіку, в тім не було нічого дивного. Про це писано так багато, що нема на що й наводити тут не раз вже сказаних речей. Але не довго довелося йому тішити рідний край. Незабаром генерал-губернатор Дрентельн заборонив українським труппам і наїждати в південно-західний край. Одним помахом пера одірвано було в української труппи такий великий шматок території... найріднішої... У Київщину, Полтавщину, Чернігівщину, Поділля й Волинь не мав права вступати український театр. Як міг він жити? Однині йому доводилося грати сливе тільки в Росії. Незнайомі мови, незнайомі тіпи, чуже зовсім життя... чим було йому привабити російську публіку? Яке живе, зрозуміле й чужому народові слово міг сказати російській публіці український театр? Очевидячки

він мав загинути голодною смертю; на це мабуть і рахувала адміністрація, забороняючи йому вертатись у рідні краї.

Але й тут не справились заміри.

Український театр справив нечуванний поспіх в Росії, та зажив там чи не більшої слави, як в рідній стороні. Одного разу, наприклад, у Москві з'їхалися одночасно дві українські трупи—Старицького й Кропивницького, і одна й друга робила повні збори, а в російських театрах порожніли зали. Наведемо, наприклад, цифри зборів, які зробила трупа Кропивницького в Петербурзі (на жаль про збори других труп ми не можемо дати фактичних відомостей, хоча скажемо по пам'яті, що трупа Старицького справила теж величезний матеріальний поспіх і в Петербурзі, і в Москві). Суворін у своїй книжці «Хохли и хохлушки», подас нам такі цифри. За 67 спектаклів з 12-го листопада 1887 року трупа Кропивницького зробила в Петербурзі 87,000 карб. збора, цеб то по 1298 карб. з конійками за кожний спектакль.

Безперечно, високі таланти наших старших артистів в значній мірі причинилися до того, але самих лише талантів було мало. Звичайно, наши таланти старшого покоління артистів—це самородки, які рідко коли трапляються разом в такому числі, але й російська сцена мала свої таланти: російська публіка бачила першорядні таланти всіх європейських сцен. Особливо виявилася ця чарівна сила українського театру, коли Старицького залишив Кропивницький, коли Старицький лишився з самими другорядними артистами.

Які ж чари надано було українському театрові? Чим жила й зростала на силах українська трупа і без корифеїв, і без права грати в рідній стороні?

Щоб винестись човном в широке море, треба було поставити на прапорі *нове слово*, загально зрозуміле всім. Раніше ми вже згадували, що аж у 1876 році ще українська драма стала була на певний шлях, але уряд задавив її одразу. Сливе теж саме було і тепер. Дозволивши українські спектаклі, уряд зовсім не мав на меті дати можливість українському

театрові зрівнятися хоч з російським. Суворя театральна цензура хижо пантрувала українського репертуара, не даючи йому можливости піднятися хоч на крок один над типом старих українських пьес. Дозволені вже до вистави «Глитай», та «Доки сонце зійде» знов були заборонені, аж на 7 років. Дозволена до дрюку драма Старицького «Не судилось» — заборонена була до вистави на сцені і тільки аж у 1886 році побачила світа,—але про це далі. Коротко кажучи, сказати «нове слово» змістом самих драматичних творів було цілком неможливо, але для того щоб український театр жив поруч з театрами других народів, треба було надати йому загально-людський інтерес.

Його й було йому надано найголовніше тим, що українська сцена давала правдиве, реальне життя.

Я пам'ятаю, як писали критики московські про українські вистави: «положително, когда у нихъ подымается занавѣсъ, со сцены несетя запахъ свѣже-испеченнаго ржаного хлѣба». Так вражав глядачів художній реалізм обстанови. Москва і Петербург, при звичаєнні вже до найкращих театральних вистав, зачаровані були українським театром. Життя било з нього живим джерелом. Воно визначалося і в талановитій грі артистів, і в пьесах, які виконували вони, і взагалі у всім тим, що зветця словом «постановка».

Критики тогочасні російські самі кажуть нам про те, що найбільше чарувало їх в українському театрі. Наведемо тільки рецензії двох столичних часописів—«Русскихъ Вѣдомостей» та «Нового Времени». «Новое Время» наводимо спеціально через те, що вже ніхто не зможе закинути йому про якусь прихильність до всього українського, та ще й через те, що сам Суворін, як не як, а знається гаразд на театрі.

«Спектакли малорусской труппы г. Старицкаго, объ открытіи которыхъ въ театрѣ Парадизъ мы говорили въ свое время, съ каждымъ днемъ привлекають къ себѣ симпатіи всей публики,—пише рецензент Р. В. Репертуаръ состоитъ исключительно изъ пьесъ народнаго характера, переполненныхъ задушевными малоросійскими пѣснями. Прекрасно сретованная, заботливо постав-

ленныя и характерно безъ всякой шаржировки исполняемыя пьесы производятъ на зрителей очень хорошее впечатлѣніе». 1) Ми навмисно наводимо тільки рецензії «Р. Вѣдомостей», часописі серйозної, яка ставить найвищі вимоги, що до театральних вистав; решта часописів московських була просто в захваті од українського театру. З найбільшим пафосом писав про український театр Суворін. З його рецензій найвидніше, чим саме тишив Петербург український театр. «Кропивницькій не только безподобный актеръ, но и такой-же безподобный режиссеръ, пише Суворін; его рука видна въ постановкѣ всякой пьесы, въ малѣйшей детали и въ общей картинѣ ея. Его маленькій оркестръ повинуется ему такъ-же, какъ большой Направнику. Все на своемъ мѣстѣ и все вовремя. Посмотрите въ Пазарѣ Стодолѣ, какъ хорошо поставлены Вечерницы, особенно женская половина. Какъ хорошо и красиво располагаются дѣвушки около кобзаря». Старий театрал в захваті од мізансцен української труппи. «И въ подробностяхъ, и въ общей картинѣ какаѣ эстетическая мѣрка, не допускающая ничего рѣзкаго, грубаго. Въ русскихъ бытовыхъ пьесахъ мы сплошь и рядомъ наталкиваемся на эту грубость, требуемую реализмомъ. Г.г. актерамъ и въ голову не приходило освѣщать русскій типъ тѣмъ ореоломъ поэтической правды, которая одна только имѣетъ право на существованіе на сценѣ и которая ярко выступаетъ въ лучшихъ и наиболее характерныхъ русскихъ пѣсняхъ... а затѣмъ началась та фотографія неразборчивая и грубая, которая перешла на русскую сцену и начала на ней господствовать. Эта фотографія и отвратила русскую публику отъ бытовыхъ русскихъ пьесъ». 2) Суворін радить російським труппам, які виставляють народні пьеси, «руководиться строгой мѣркой художественной правды и тою любовью къ народу, образецъ которой представляетъ малороссійская труппа». «Малороссійскія пьесы потому и смотрятся съ большимъ удовольствіемъ и возбуждаютъ необыкновенно ясное настроеніе

1) «Р. Вѣд.», 1886 г. № 350.

2) «Хохлы и хохлушки».

въ публикѣ, что эта поэтическая и юмористическая струя въ нихъ соблюдены съ большимъ уваженіемъ къ малороссійскому типу»¹⁾).

«Прійміте это все во вниманіе и вы поймете, почему публика ломится въ малороссійскіе спектакли, гдѣ ничто не оскорбляетъ ни слуха, ни зрѣнія, ни чувства изящнаго, гдѣ тенденція, ставшая прощисью, не рѣжетъ глазъ, гдѣ необыкновенно стройное исполненіе и гдѣ такіе большіе таланты, какъ г. Кропивницькій и г-жа Зацьковецкая»²⁾. «Вся тайна очарованія малороссійскихъ талантовъ въ томъ,—писав другій знавецъ сцени, Мордовцев,—что они живутъ на сценѣ своей жизнью, раскрываютъ передъ зрителями духовныя богатства своей родины».

Додамо од себе, що все це писалося про українську труппу Кропивницького в ті часи, коли він вже покинув Старицького, а наведена вище рецензія з «Рус. Вѣд.» писана про ту труппу Старицького, що вже лишилася без коріфеїв, лише з другорядними силами. Щоб же то було з Петербургом та Москвою, як-би вони побачили труппу М. П. Старицького 1883 року у всій славі своїй!

Але, як відомо, велика труппа М. П. Старицького існувала лише до 1885 року. У 1885 році відділився від неї М. Л. Кропивницькій з кращими артистичними силами і склав свою власну труппу. Як цілком правдиво завважає автор «Коріфеїв української сцени», «поділ такої чудово зложеної труппи не міг мати недобрих skutків. За часъ зьєднанного існування труппи цілковито виробилась театральпа українська школа з відомими артистичними вимогами й звичаями. На чолі обох трупп стали коріфеї колишньої чудової труппи; вони то й переховали й поширили художні традиції української театральної штуки»³⁾

Велика планета розбилася, але блискучі астероїди полетіли по її орбіті, вони заховали «закони вращенія» планети, що дала їм життя.

1) «Хохлы и Хохлушки».

2) «Н. В.» 9-го декабря 1886 г.

3) К. У. С. 20—21.

Дякуючи такому поділові артистичних сил, більша частина Росії змогла познайомитись з новим словом штуки українського театру. Конкуренція ж не давала українським трупам спочивати на лаврах і підтримувала художньо-артистичне виконання пьєс.

Українські астероїди полетіли геть по всіх сторонах Росії, збуджуючи приспане почуття українців, яких доля позакидала в чужу сторону. І куди б не заїздили трупи українські— чи то в Україну, чи то в Росію, чи в Польщу, чи на Кавказ, чи в прибалтійські краї,—скрізь приваблювали вони до себе симпатії всієї публіки. Російські актори з заздрістю чатували за діяльністю українських труп і не раз силкувалися здискредитувати український театр; не розуміли вони того, що український театр, приваблюючи рідну публіку, приваблює й чужу публіку тим, що несе з собою велике нове слово, що вкладає в штуку живе життя.

IV.

Вгорі ми зазначали вже, що в значній мірі поспіху українського театру сприяло славне гроно першорядних талантів, що одразу скрасило українську сцену. Такі самородні таланти бувають, звичайно, на сценах всіх народів, але рідко коли трапляється, щоб вони з'явилися одразу в такім числі: Кропівницький, Заньковецька, Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий та Затиркевич. Ця слава зграла скрилила силою свого патхнення український театр і піднесла його до художньої краси всесвітньої штуки. Це були таланти дійсні й інтелігентні. З страшною силою темперамента вони едали й високу інтелігентність артистичну, що виявлялась в художньому реалізмі виконання народніх типів, в повазі до того народу, репрезентантами якого виступали вони. Особисто треба це сказати про О. К. Саксаганського; йому більш за всіх доводиться виступати в комічних ролях, і високошановний артист ніколи не дозволив собі ані жодної шаржировки. Кожний, бодай найкомічніший тип в його інтерпре-

тащі лишається живим, натуральним чоловіком, комізм його складається не з надзвичайних комічних рис, не з дурних, безглузких слів, що так люблять додавати авторові традиційні коміки, аби викликати дешевий регіт гальорки; комізм Саксаганського—високо-художній комізм: він виникає з ситуацій, у які влучає дійова особа і на які вона реагує своєю вдачею. А реагування це буває, звичайно, нелогічне, неоподібне потреби, і це викликає здоровий, розумний сміх. Саксаганський інстинктом таланта зрозумів те, до чого глибоким досліджуванням дійшов великий філософ Кант. Кант каже, що смішне—це єсть напруженне чекання, що раптом кінчається нічим. Хто уважно приглядався до гри Саксаганського, той постережав і може зараз нагадати собі, що весь ефект комізма Саксаганського складається саме з цих елементів. Проаналізуємо, наприклад, комізм Саксаганського в ролі Голохвастого. Голохвастий хоче з'ясувати батькам Проні різницю між чоловіком «образованим» і чоловіком простим. Завважте, як він починає говорити: його тон, його напружене чоло, його рухи, слова... все це доводить глядачам, що він дійсно з'ясує зараз цю різницю. Глядач чекає, глядач зацікавлений, ось-ось зараз таки і цей дурноверхий парікмахер скаже розумне слово. І парікмахер дійсно збирається його сказати—він тільки не знаходить відповідного вираза. Він ще більше борсається на креслі, руки його вироблюють якісь комічні, ніби пояснюючі рухи, брови ще більш насуцлюються, ось-ось зараз скаже... Нерви глядачів напружені... Коли це раптом фізіономія Голохвастого одразу міняється; в очах майнув переляк, на вустах непевна всмішка. Їй же Богу він забув, що хтів казати... Але це єдина мить. Знов фізіономія його приймає той само важний самозадоволений вираз, і артист виголошує з певністю: «и тому подобное». Сердешні батьки Проні, аффрапірувані таким панським виразом, з почуттям схиляють голови, ніби вони й справді зрозуміли різницю між чоловіком образованим і людиною простою. На фізіономії Голохвастого самозадоволення всмішка, він знайшов розумний вираз «и тому подобное», він з'ясував різницю між «образованнымъ

и необразованнымъ» чоловіком, — він пишається і сам тішитися з свого розумного пояснення. Глядачі-ж, які з напруженням стежили за «потугами» парикмахера, що лагодився розповісти щось надзвичайно розумне, почувши нарешті це «и тому подобное», звичайно починають сміятись: їх напруження чекання скінчилося раптом нічим.

Але Саксаганський володіє не тільки таїною комічного, він і творець тишів. Його «Пеньюшжка» в «Мартині Борулі», «Копач» у «Сто тисячах» і ціла низка його ролей — це галерея малюнків великого майстра. І дивна річ, з того часу як Саксаганський не став грати «Пеньюшжку», в його-ж власній трупі цілком викреслили з пьєси цю роль. Після Саксаганського ніхто не може грати її.—так багато власної творчості додає кожній ролі артист. Крім того, Саксаганський визначається і як артист драматичний; можна щиро дивуватись діапазону його таланта! Натура щедро наділила його всіми дарами, які потрібні артистові, і, що так рідко трапляється в життю людей талановитих, Саксаганський не задовольнився тільки своїми природними даними: до таланта свого він додав ще силу свідомої, розумної праці. Він схоплює одразу весь цільний образ, тиш, який дає йому роль, і разом з тим продумує її до найменчих дрібниць.

В межі нашої розправи не входить характеристика талантів наших корифеїв; ми тут зняли мову про таланти наших артистів лише на те, аби сконстатувати факт, що в значній мірі поспіху українського театру сприяли рідні таланти, які одразу з'явилися на сцені. Про наших славетних артистів писалися вже цілі спеціальні розправи. Але знявши за це мову, не можна не сказати бодай двох слів за И. К. Карпенка-Карого. Слава драматурга Тобілевича затемнила славу Карого-артиста. А артист Карий — був першорядний артист!¹⁾ Це був артист знавців театральної штуки, не артист юрби. Його талант не кидався в очі, по була тонка художня гра майстра-аристократа штуки. Як обробляв він кожен тип!

¹⁾ Коли писалася ця розправа, И. К. Карпенко-Карий був ще живий, а ось зараз мусимо вже ставити скрізь страшне слово *був*.

Якою тихою лагодою віяло од И. К. Карпенка-Карого, коли він уявляв на сцені тихих, старих дідків! Яку страшну силу, жорстокість і сухість виявляв той самий лагідний Карий в типах калиток, скаред, зажер! Його зеленкуваті очи аж прискали, аж палали, як у подразненого кота. Карий—Барабаш. Ситий, п'яний ласун, що розманіжився вже самою гадкою про варшавянок та про їх «цяло біле»; посоловілі очи, п'яна всішка і лвса голова, яка коливається на плечах мов здоровий гарбуз... і щож? Все це справляє якесь надзвичайно добродушне вражіння.

Скрізь рука майстра, майстра-знавця.

До цих першорядних артистів треба прилучити і групу артистів «менчих богатырів». Це були артистка Боярська, що довчасу вкоротила свій вік,—не маючи грації темперамента та надзвичайного голоса Зап'яковецької, вона все таки була сильною драматичною артисткою і зажила великої слави і по Росії, і на Україні. Максимович,—теж вмер дочасно,—одразу звернув на себе загальну увагу своєю талановитою грою. Касіненко,—артист багатих природних даних, але чоловік мало інтелігентний, через що й перевів потім на ніщо свій талант. Верина—талановита, тонка й розумна артистка, що до найменчих деталей продумувала свої ролі. Грицай, Пономаренко, Кохановская, Мова і нарешті—Манько. Про молодших артистів, що й тепер грають на сцені, як от д-ка Ліницька та другі, ми тут не згадуємо, наводимо тільки тих, що почали свою діяльність разом з «старшими богатырями» і разом з ними підтримували той чудовий ансамбль українського театра, що так дивував всіх. Всі ті артисти, ймення яких ми навели вгорі, хоча й одріжнялися між собою силою свого таланта, але мали одну загальну рису: вони перенялися ідеєю, що освітила той театр; в своє виконання вони поклали принцип нового українського театра: велику повагу до меншого, пригнобленого брата, життя якого вони виявляли на сцені. (Виключку треба зробити тільки для д. Касіненка. Цей вельми талановитий артист, через особисті причини, втратив згодом художній такт, почав недбало відноситись до своїх ролів, шаржувати, перевівся ні на що і нарешті зник десь зовсім).

Але артист драматичний, якого б таланта він не мав, не здатен без драматурга нічого зробити,—він втіляє чужі думки. Йому для виконання потрібний добре скомпанований матеріал.

Ми вже згадували вище за те, що сказати нового слова змістом своїх творів український театр не міг. Але, не вважаючи на той обмежений, примусом скалічений репертуар, публіка сунула лавами в український театр.

Щоб зрозуміти це, треба стати на історичній штапд-пункт, треба уявити собі, в яким становищі був на той час театр російський. То було панування темних, страшних 80-тих років, панування гвалта, горілки, вінта, оперетки і нудьги. Безпорадної, нерозважної нудьги. Гвалт та покора, пітьма й безнадія; у лещета здушені думки... дрібненькі люде, приголомшені почуття — і над всім нудьга та «пошлість», що засмоктували мов рідке багно все тепле, все живе. То було страшне панування російського життя, яке напотім так майстерно змалював в своїх творах Чехов. Театр відповідав життю,—він ріс в тих самих умовах. Золоті часи російської сцени вже були минулі. «Развѣ на русской сценѣ со времени Островскаго и А. Толстого появляются сколько нибудь сильныя и замѣчательныя бытовыя комедіи или историческія драмы, способныя оказать воспитательное вліяніе на публику, порождая и питая здоровыя вкусы въ обществѣ, знакомя молодежь съ радостями и горестями, съ завѣтными думами и чувствами нашей кормилицы, трудящейся народно́й массы?»¹⁾ — писав один з інтелігентніших російських рецензентів. «Помимо двухъ-трехъ дѣйствительно способныхъ авторовъ, развѣ не царить тамъ безнадежная тишь да гладь, хоть шаромъ покати? Если преподносятъ свое непереуведенное и непереуѣланное, зрителю остается умереть отъ скуки, созерцаая десятки отчаянно бездарныхъ новинокъ и на казенныхъ сценахъ, и въ частныхъ театрахъ обѣихъ столицъ да провинцій».

¹⁾ Ж. и Иск. 1899 № 335.

Не було життя, не було й театра. Переглядаючи тепер ті пожовклі листи часописів тогочасних, свідків минулого життя, дивуєшся, як жили люди в ті часи?

Чим було дихати? Чим жити? А треба-ж жити і тішитись життям. «Человѣкъ создаѣтъ для счастья, какъ птица для полета», — каже Короленко. І жили, забивали собі памороки, аби не думати, не розуміти того, що діється навкруги.

Запанувала оперетка.

«Да, смѣяться во чтобы то ни стало, ибо это единственный исходъ изъ окружающей насъ скуки и грязи», пише якийсь невідомий рецензент „Зари“, — «а потому на зло вапнимъ градоуправителямъ — посѣщайте оперетку! Тамъ встрѣчаются конечно и фривольныя шутки, но что-же дѣлать, когда всякая другая шутка едва-ли была-бы возможна въ настоящее время!»

Де дівся автор цих гірких слів? Хто він такий? Чи побачив він кращі часи? Серце, з якого вирвався цей гіркий сміх, мабуть вже давно заспокоїлося на віки, зацімло й для сміху, для сліз, та жалів, але той біль, з яким вирвалися ці слова з знеможеного серця, брешить ще й досі в них. Сміялись, сміялись, хоч з безсоромного паскудства, аби не думати! Аби позбутись хоч на мить давучої, безпорадної нудьги!..

Було життя!..

І раптом серед цієї безбарвної, холодної пітьми—яскравий промінь сонця, український театр! Свіже життя, могутчі почуття, сила, приборкана до часу, але стихійна сила, що тільки чекає гасла! Життя народне, сильне й чисте, бодай і окрайне цензурою, забалакало до всіх всім зрозумілою мовою.

Три ґрунтовних почуття керують людськістю під всіма «широтами» і у всіх «долготах»: голод, кохання, та пекуча нудьга за безкраїм, до якого рветься окрайнина людська душа. Для творчости в ті часи лишалася лише сфера серця; всі ті почуття що виникають з кохання, мали право розробляти українські драматурги, але тільки кохання серед селян, крий Боже не серед інтелігентів: чоловік в сюртуці не мав права балакати по українськи. Можно було малювати ще зразки сучасного побуту

селян, спераючись більше на етнографію. Туга душі за безкраїм, поривання обмеженого до безкрайого,—звичайно трудно було знайти середь сучасного побуту селян.

На таким обмеженім полі мусіли товктися українські драматурги. товклися й витолочували свою ниву, а все таки не кидали пера з рук. Театрові треба було жити, а для цього треба було постачати нових пьес. І, не вважаючи на одноманітність сюжетів українських драм,—вони давали матеріал для виконання артистам, публиці—матеріал для настрою й почуття.

Чому?

«Публика ломится въ малороссійскіе спектакли,—писав Суворін,—гдѣ ничто не оскорбляетъ ни слуха, ни зрѣнія, ни чувства изящнаго, *идѣ тенденція, ставшая прописью, не рѣжетъ глазъ*». Sapienti sat.

Теми були старі—твори талановиті.

Учений, публиціст, громадський діяч не мають тої сили слова, якою володіє талант. Їх слова навчають,—його слова наляють і запалюють серця. Талановитий твір не знає часу і не боїться його; в нім захована могутча сила, що не вяне од подиху часа і не тратить своєї краси. «Треба пам'ятати, каже Карьєр, що не з особливостей людського життя, а з її вічного, безсмертного зміста, з того, що загальне всім часам і всім народам, виростає дійсний цвіт драматичної штуки. Головна річ шляхетність (благородство) душі, сила духа й твердість волі, а вони зустріваються скрізь і в кожній становищі ваблють до себе наши серця»¹⁾.

Далеко вже одійшли ми од грецького життя, але й зараз пориває нас величя постать Антігони, яка з власної волі пішла на смерть через те, що поважала святиню й божественне право по над владу людську.

З примусу цензура українська драматургія не одбивала всіх течій сучасного життя,—то правда; вона розробляла лише ті вічно живучі сюжети, що не залежать од «времени и про-

¹⁾ Драмат. поезія, 12.

странствъ». Таланти надихнули нову силу старим словам і зробили їх близькими й зрозумілими всім людям взагалі. Але, звичайно, чоловік є син свого часу. Крім проблем вічних, незалежних од часу й обставин, він шукає в літературі відповіді на питання моменту, на питання сучасного життя, з його кривдою і гвалтом, що часами примушують забувати й одвічні проблеми людського духа. Розуміли це гаразд і діячі нашого театру. Та перед ними лежала сувору ділемма: або скласти зброю й зламати перо, або поки що підлягти вимогам адміністрації й цензури, а тим часом пробивати шляхи, випростовувати крила, готувати нащадкам кращу путь.

Вони вибрали друге, і пішли на тернистий шлях.

Як татаре примушували Даніїла Галицького власною своєю рукою руйнувати всі ті фортеці й твердині, що він побудував, аби боронити від них свій рідний край,—так примушувала цензура російська українських драматургів калічити, нівечити свої твори, переробляти їх по кілька разів: своєю власною рукою впривати кожне живе слово, гасити полумя живого почуття.

Багато єсть зневаг у світі, та одна з найтяжчих та, що чинить гвалт над поетом, примушуючи його свідомо нівечити свій твір Тяжкий гвалт, що давить в серці слово живе.

Гостра мука невиспіванного слова! Як дикий борвій лютує в скелях, шукаючи собі простору і вільного шляху, так бється в серці поета невиспівана пісня, бється і нищить по волі життя.

Тяжко було жити, од роспачи можна було зламати на віки перо. Але що то в світі надія! До останньої хвилини не покидає вона чоловіка. І жили, і сподівались, і працювали.

Український театр жив і набував слави, не вважаючи на всі злі обставини, через те, що на чолі його стали талаповиті письменники, які і в російській літературі не сіли б при кінці стола. Таланти драматурги, таланти артисти, інтеллігентне художнє відношення до справи і дійсний патріотизм—ось ті фактори, що зміцнили на той час український театр і піднесли його на таку височінь, якої йому чи й зазнати коли. Довгий час був він єдиним національним прапором, що маяв над поневоленною на-

цією. Це розуміли кращі репрезентанти його: вони боронили свій рідний прапор, як вміли, і незаплямленим донесли його до наших днів.

V

Невже усі сердешні наші муки
Не надихнуть бодай хороших снів,
І над сльозами страдників-дітів
Ще насміються звівечені впуки?, —

писав з сердечним болем поет восьмидесятих років.

Насміялись.

З приводу двадцятипятиліття українського театру надруковано чи мало росправ про театр.

Наш час—час революційний. Революційний настрій рветься у всі зъявиська життя та штуки, руйнує старі підвалини, будує нові. Але поруч з широкою течією, що несе з собою всю силу річки, розбігаються завжди в боки й маненькі течії; вони утворюють затоки й ботота й каламутять саму річку. Поруч з широким рухом людського духу розростається й карріатура на той самий рух. Люде, що вважають себе паслідувачами тої ж самої ідеї, самі утрирують і дискредитують її. Влітературі росплодилося багато тих дослідувачів, які вже не журяться тим жалем, що стискав шляхетну душу колишнього історюографа українського Самуїла Величка, коли він не міг «домацатися совершенного о всем відбнїя і правди». Що там журитися ще «правдою!» Аби втворити голосну «переоцбнку цбнностей». Переоцбнка цбнностей «per se», де треба, де й пе треба—ось в чім річ

Ми спинимось на одній невеличкій передмові, яку додано до переклада Шахаревського «Євреїв» Чірікова. Вона носить голосну назву «Уваги до завдання українського театра». Не за ради полеміки спиняємось ми на ній, а тільки через те, що вона дає нам добру нагоду розглянути питання, чи й дійсно «батьки» українського театру спинилися на тім status quo, який втворила

їм з початку адміністрація і цензура, і нічим не причинилися до поліпшення його долі?

Обвинувачення гострі.

«Так вона плаче, ця прехороша красуня Мельпомена»,— починає свої обвинувачення автор: плаче розпачливими сльозами горя й великого обурення, бо її храм, храм краси і чистоти *єсть чисто закидано літературним сміттям*¹⁾, бо її жерці не виконують тієї творчої ролі, яку-б мусили виконувати *коли-б хоч трохи розуміли завдання справжньої штуки* і свою високу місію, бо українські драматурги не стоять на сторожі розвитку рідного театру і замість артистичної живої і живучої страви, годують публіку *літературною січкою, макулатурою*» (3—4).

А походить це ось з чого.

а) Великі моменти з історичної минувності українського народу, повної драматичних епізодів, елементи соціальної боротьби, боротьби класів, ще більш героїчні й могутні, ще більш красиві й захоплюючі своїм змістом і своїм драматизмом, не надто тішилися увагою наших драматургів, не були для них тим джерелом животворним, відкіля вони і сами-б пили, та й других напували.

б) Боротьба цих (народніх) мас проти соціальних кривд, проти політичного утиску *була чужою* для загально-признаних авторитетів української драми (5).

с) Нотаблі української драми не навчили нас іти назустріч новому життю. Чи *змалювали вони нам в артистичних образах героїзм і величню красу і чари могутньої тієї боротьби, чи навчили вони нас любити її*, чи збуджували, чи закликали до неї, чи казали нам умірати, тисячу разів надать в ній, але знову і знову підніматись і йти далі все вперед і вперед назустріч вільному сонцю нового життя? (6)

д) Українські драматурги *весь час* плекали або етнографізм, *впадаючи на кожному кроці в шаржировку народніх ти-*

¹⁾ Курсів скрізь наш.

пів», або в ліпшому разі малювали нам сіру, одноманітну, як небо в осени. прозу життя, вбійчу і притупляючу буденцину її (11).

е) Навіть революційний вітер, що хуртовиною пронісся по нашій землі, не здвигнув їх з тієї мертвої точки, на якій вони виродеж цілих десятиліттів спочивали, не виніс їх з болотяних затонів буденцини на широкі простори розколесанного народного життя: *на руйнуючий все старе і спорожніле процес революції наші драматурги не реагували* (11).

г) Ні один із поривів масового міву не знайшов відгомону в драматичній літературі нашій і не був повернений назад народнім массам в формі артистично-оброблених моментів боротьби, або палкого слова, яке-б будило мертвих (12).

«Проти такого засуду,—додає автор трактата,—можуть зараз же піднятися нарікання, що мовляв на перешкоді в розвитку драми української стояли і стоять тяжкі цензурні перепони. Але як і під ледяною кригою річка не перестає текти водяна течія, так і в підцензурному ярмі, яке-б воно тяжке не було, завше можна відчути дух і настрої письменника, його ідейні сімнатії і цілий комплекс його «святая святых».

— Ось ваш акт обвинувачення, «батьки» українського театра! Справдовуйтеся мертві та живі!

Отже, чи справді українські драматурги відносилися цілком інертно до справи? Чи не боролися вони проти цензури й адміністрації?

Почнем *ad ovo*.

Заборона 1876 року захопила діячів українського театру на самій гарячій роботі і разом припинила її. Але не вважаючи на те, що цей указ просто одбирав останню надію, та партія, яку адміністрація охрестила назвиськом «україно-філовь», не згорнула рук.

Малюючи сучасне становище, поет 80-тих років пише,

Погинеш, пловче, в боротьбі!

Куди й боротися тобі

З цією силою сліпою:
 Не одного борця вона
 Уже поринула до дна!
 Під заверюху та негоду
 Серед буяння в світі зла,
 Чи не піти і нам в господу,
 Чи не зложити й нам весла?
 Замкнути серце потай миру
 Й налаштувати в себе ліру
 Для власних мук, для власних сліз,
 Для потайних лише погріз!

Спокушаюча на той час перспектива! Але поет з огидою одкидає таку пораду і скрикує, повний гніву: «ні, тричі ні! хай краще струни порве мій стогін навісний».

Співай, ридай,—говорить поет,—
 І будь готовий
 Замість лаврового, терновий
 Вінець узяти на чоло!
 Нехай тебе роздавить зло...
 Але що смерть? хвилинна страта,
 А далі — слава голосна
 Той умирати певно зна,
 Хто зна любити свого брата
 І за таку лише любовь,
 Співець, ти жити будеш знов!

Це настрій «українофила». І час сказати безсторонне слово: партія українців, або як охрестила їх адміністрація «україно-филов», не згорнула рук. Здавалося, чим би й боротись невеличкій партії інтелігенції з сліпою силою мільйона штиків? Борилися словом та наукою. Де тільки була найменча нагода, волали до правди й справедливости, ясували ненормальне становище, яке утворив новий закон. Настирливо писали розправи наукові й публіцистичні і в чужих органах і засновували свої. «Товкли»,

пам'ятаючи євангельське слово, і, — дивна річ, — отверзлося їм, бодай і почасти. Звичайно, і в такій культурній боротьбі можно було виявити більше енергії, та і «жатва убо многа, дїлателей же мало», і ми досі молимося Господину жатви «да пизведеть дїлателей на ниву свою».

Живий жаль стискає серце, коли стежиш тепер по пожовклих часописах за минулим життям! З яким зусиллям добували найменчий крок! Скільки заходів треба було вжити, аби вигвалтувати дозвола одправити хоч панихиду по Шевченкові. Який тріумф справляє видертий всіма правдами й неправдами дозвіл на виставу Москаля-чарівника, або хор, що прилюдно проспівас під орудою М. Лисенка кілька українських пісень! А як то вже треба було походити коло пана цензора, щоб українська книжка побачила світа. А вони таки виходили на світ Божий, не вважаючи і на суворий указ...

Тепер, мабуть, не один здвигне з презирством плечима, оглядаючи цю минулу діяльність: чи варто було, мовляв, теряти на такі дрібниці час та життя?

В цій розправі не місце сперечатись проти такої постанови питання; зазначимо тільки, що така діяльність українців зробила вплив на адміністрацію і дала їм деякі культурні здобутки, і між них *дозвіл на українські спектаклі*. Доказ цьому маємо в оголошеннях нині, потайних докладах ген.-губернатора київського та харківського, Черткова і князя Дондукова-Корсакова.

У 1880 році приїздив у Київ з Петербурга на ревізію сенатор Половцев. Київські українці — „українофили“ — зараз же скористувалися з такої нагоди, склали депутацію до сенатора, яка з'ясувала йому становище краю і переконала його в ненормальности обставин, що втворив указ 1876 року. Як відомо, Половцев висловився за волю українського слова й українського театру¹⁾. У 1881 році київській, подольській та волинській ген.-губ. М. І. Чертков подає записку до міністра внутрішніх

¹⁾ К. У. С. 16.

справ. Одночасно з цією запискою подає записку до міністра внутрішніх справ і тимчасовий харківській генерал-губернатор кн. Дондуков-Корсаков. Обидві записки виникли під пастирливим впливом діяльності „українофілов“, і ті здобутки, до яких привели записки обох ген.-губернаторів, по чистій правді, належать їм.

Записка Черткова виникла з приводу прошення М. В. Лисенка.

„12-го января 1881 года кандидатъ университета св. Владимира, артистъ Лейпцигской консерваторіи Николай Лисенко въ поданомъ мнѣ прошеніи объяснилъ,—починає свою записку Чертков, і пише далі:—не встрѣчая съ своей стороны препятствій къ разрѣшенію выпуска въ продажу сборника пѣсень Лисенко, я, пользуясь настоящимъ случаемъ, признаю умѣстнымъ войти вообще въ оцѣнку цѣлесообразности распоряженія 1876 г., положившаго запретъ на всѣ роды произведеній на малороссійскомъ нарѣчїи, кромѣ произведеній пизацной словесности“. 1)

„Оцѣнка“ ген.-губернатора доводить його до такої думки, що він висловлюється проти заборони „на малороссійскомъ нарѣчїи сценическихъ представленій и музыки“. І завважає: „по моему мнѣнню литературныя и музыкальныя произведенія на малорусскомъ нарѣчїи слѣдовало бы поставитъ въ одинаковыя цензурныя условія съ произведеніями на обще-русскомъ языкѣ“. На цю записку дадено було резолюцію „заслуживаетъ особаго вниманія и подлежитъ безотлагательному разсмотрѣнію и докладу по соображенію съ мѣрою 1876 и порядками, въ которыхъ она была принята“.

Прошення д. Лисенка стало губернаторові приводом, нагодо написати записку про можливість скасування указу 1876 р. Цього мало: саму думку про неодмінно потрібне скасування цього закона натхнули губернаторам «українофілы»,—про це цілком ясно говорить кн. Дондуков-Корсаков.

«Въ числѣ вопросовъ, *обсуждаемыхъ нынѣ печатью* 2) и частію естественно возникшихъ изъ требованій жизни, частью

1) Україна, том II. 250—251.

2) Курсів скрізь наш.

искусственно возбужденныхъ прессою съ различными цѣлями, обращаетъ на себя особенное вниманіе вопросъ о признаніи правъ малорусскаго народа въ губерціяхъ, населенныхъ малорусскою народностію». Кн. Дондуков-Корсаков, не вважаючи на всі хитро-мудрі заходи, гаразд добачає, куди саме гнуть «українофілы». «Если авторы однихъ статей, предыдущая дѣятельность которыхъ заставляетъ предполагать въ нихъ полную сознательность и знакомство съ предметомъ, очевидно *не рѣшаются досказать много*, что ясно обнаружилось бы при откровенномъ изложеніи и изобличило бы ихъ въ стремленіяхъ несимпатичныхъ даже для большинства ихъ единомышленниковъ, то другіе, безсознательно вторящіе первымъ, являются отголоскомъ того особаго сантиментально-доктриперскаго либерализма, который составляетъ характеристическую черту русской столичной прессы. Первые изъ этихъ авторовъ несомнѣнно знаютъ, чего хотятъ и куда идутъ. 1) *„Желанія партій, пише далі князь, выражаемая открыто въ печати, петиціяхъ и заявленіяхъ земствъ, восходятъ пока лишь до требованія ввести преподаваніе на малороссійскомъ языкѣ въ начальной школѣ. Другія пожеланія касаются дозволенія издавать въ Россіи труды и сочиненія всякаго рода на малороссійскомъ, языкѣ, допущенія мѣстнаго нарѣчія въ церковномъ поученіи, а также снятіе запрета съ сценическихъ представленій и исполненій музыкальныхъ пьесъ*» 2).

Що до рідної мови в школѣ, то «українофіламъ» не поталанило нанутити губернаторів, але що до сцени і хочасти до літератури, вони таки дали відомі здобутки.

Князь рішучо одкидає: «запрещеніе сценическихъ представленій, исполненія музыкальныхъ пьесъ, печатанія текстовъ пѣсенъ къ нотамъ и т. д. Слѣдующимъ шагомъ должна быть отмѣна ограниченія въ изданіи книгъ и сочиненій и т. д.»

«Требованія» ці виставлялися, по виразу князя, «враждебною единству Россіи партією». «Гг. Антоновичъ, Драгомановъ,

1) Україна том II, 254.

2) Ibidem 258.

Чубинській, Старицькій. Лисенко и Пльшшенко (певно це Лука Гльницький)—являються главными теоретическими и практическими дѣятелями въ этомъ направленіи». ¹⁾

Серед цих фамілій бачимо двох, яких українська література прилічує до корифеїв української сцени,—д. Лисенка та Старицького. Таким робом бачимо, що й партія «українофіловъ» і ті корифеї української сцени, що належали до неї, не покладали рук. Наслідком всіх цих заходів було те, що «Іначальникъ главнога управління по дѣламъ печати» зробив доклад міністру внутрішніх справ, у якому висловлював таку думку, що «представлялось бы полезнымъ разрѣшить изданіе на этомъ нарѣчій другихъ оригинальныхъ произведеній и переводовъ подъ тѣмъ условіемъ, если въ изложеніи не будетъ ни новопридуманного написанія українофильской агитаціи, и если *внутреннее направление или духъ* не отзывается тенденціями українофильской партіи. Подъ этимъ условіемъ можетъ быть дозволено также исполненіе сценическихъ представлений и изданіе музыкальныхъ пьесъ съ малороссійскимъ текстомъ. ²⁾

На рѣшті 8-го октябрю 1881 року Височайше затвержено було доклад міністра внутрішніх справ, у якому висловлено було між иншим: «2) Пунктъ третій разъяснить въ томъ смыслѣ, что драматическія пьесы, сцены и куплеты на малорусскомъ нарѣчій, дозволенные къ представленію въ прежнее время драматическою цензурою и могущія вновь быть дозволенными главнымъ управленіемъ по дѣламъ печати, могутъ быть исполняемы на сценѣ, съ особаго, однако каждый разъ разрѣшенія генераль-губернаторовъ, а въ мѣстностяхъ, не подчиненныхъ генераль-губернаторамъ, съ разрѣшенія губернаторовъ и, 3) совершенно воспретить устройство спеціально малорусскаго театра и формированія труппъ для исполненія пьесъ и сценъ исключительно на малорусскомъ нарѣчій». ³⁾

¹⁾ *ibid.* 255.

²⁾ *ibid.* 265.

³⁾ *ibid.* 267—268.

Затвержено було доклад міністра на підставі вище згаданих записок ген.-губернаторів харківського та київського, а також «заявленія со стороны многих губернаторовъ и частныхъ лицъ». На жаль ми не знаємо текста записок других «губернаторовъ и частныхъ лицъ», а може б вони виявили нам фамілії і інших діячів українського театра, які причинилися до скасування заборони 1876 року. Спитимось поки що на тім, докази чого маємо у вище наведених «запискахъ». Таким робом бачимо, що заходами «украинофиловъ», а між них і двох видатних діячів української сцени—здобуто дозвіл на український театр.

Театр той, як видно, дозволено було в самих обмежених рамках, і ось тепер перед нами друге питання: чи спинилися діячі українського театра на тім status quo, який встановив Ім новий закон. Чи боролися вони проти адміністрації й цензури, як і яким чином?

Це питання треба поділити на дві частини: боротьба, чи то заходи окремих осіб, що до своїх власних творів, та колективні зусилля на принципіальне поліпшення справи.

Властиво все це 25-ліття українського театра—це єсть настирлива, невпинна боротьба з цензурою за кожний крок вперед. Дозволено було в принципі до вистави тільки такі пьеси, у яких «внутреннее содержание или духъ не отзывается тенденціями украинофильской партіи». А позаяк кожний з адміністраторів хотів довести, що в нього найтонший «нюхъ», то «духъ» цей пахнув Ім з кожного твору. З найбільшою пильністю приглядалися звичайно до того автора, імя якого Дондуков поставив між поварів «враждебной единству Россіи партіи», — до М. П. Старицького.

Почнем і огляд боротьби діячів української сцени з його діяльності, як більш знайомої нам.

Найпершу драму М. Старицького «Не так склалося як жалалося» надрюковано було в альманасі Рада у 1883 році, а дозволено її виставляти на сцені 3-го декабря 1886-го року. Впродовж трьох років посилав її д. Старицький до цензури під ріжними назвиськами, з усякими скорочуваннями та змінами,—цен-

зура не дозволяла. Та й як було дозволити, коли пьеса, і показана і перероблена, таки тхнула сепаратичним «духом»... Але єсть на світі сила, якій кориться «весь родъ людской». До трупни д. Старицького вступив поганенькій актьор російський, але талановитий адміністратор, нині вже покійний М. Перлов. З цензурою завязалися теплійші відносини, і нарешті аж через три роки пьесу було дозволено... але у якому вигляді! Все, що було живійшого в пьесі, ласкаво викреслив цензор і між иншим головну сцену, у якій жид обдурює разом з паном селян. В тій пьесі, що йде зараз на театрі, од усієї цієї сцени лишлася тільки їдна фраза. Поміщик Лященко заспокоює свою жінку і каже: не турбуйтеся—гроші будуть: ми з Шльоною *выгадали гешефта*. В надрюкованій в «Раді» пьесі, бодай і скороченій, єсть все таки ця сцена: вона показує, як відносився автор до селян і як до поміщиків, вона свідчить про його соціальні переконання, і коли-б критик дійсне хотів познайомитись з «святая святых» авторів, він мусив би продивитись їх рукописи, первотвори, бо більш ніж наївно шукати «святая святых» в тих творах, які перейшли крізь цензурне чорнило, як наївно було-б шукати і сліду гріха на душі, що видерлась з чистилища.

Кожен рукопис російського письменника, а найпаче письменника українського, в добрі старі часи підлягав «законамъ развитія пасѣкомыхъ». Спочатку робак, далі заплутується в цензурне павутиння і лежить там довгий час лялечкою, нарешті вилітає легесеньким метеликом, без найменшого багажу, що лише літає високо над землею од квітки до квітки і тішиться сояшним промінням. Здивований автор дивиться і восклицас: «дивні діла Твої о, Господі!»... і не пізнає свого твору.

Жарти на бік. Коли-б молодий літератор, обвинувачення якого ми навели вище, мав дійсне бажання познайомитись з «духом і настроєм письменника, з його ідейними симпатіями і цілим комплексом його святая святых»,—він легко міг-би це зробити, порівнюючи пьеси, що виставляються на сцені, з тим, як вони надрюковані, і нарешті з рукописом, з первотвором. Таким робом, що до пьеси «Не так склалося, як жадалося» (сі devant «Не судилось»), коли-б критик був познайомився хоч тільки

з друкуванням її екземпляром, він дознався-б більш-менш про соціальні переконання автора.

Теж саме можна сказати і про відому драму Богдан Хмельницький. Одіслано її до цензури першого разу у 1886 році, дозволено до друку лише у 1897 році, а до вистави на сцені тільки у 1898 році¹⁾. Дванадцять років поневірялася п'єса в цензурі! Скільки разів посилено її до цензури — того і не злічить! Прибравалися нові й нові назвиська, калічився текст. Не брало вже нічого. Сепаратистичний дух таки тхнув від п'єси,—правди нікуди діть.

Я пам'ятаю гаразд той невимовний, скажений гнів, що охоплював автора, коли він знов та й знов одержував свій твір перехрещений кривавим чорнилом з стереотипним підписом: «кь представленію не дозволено».

Пам'ятаю свій власний діалог з цензором з приводу цієї самої п'єси.

— Об'ясните, пожалуйста, въ чемъ дѣло? Если Вы имѣете что-нибудь противъ содержанія пьесы, авторъ готовъ измѣнить его, лишь-бы она увидѣла свѣтъ. Вѣдь по-русски есть же пьесы, написанныя на эту тему.

— Н-да,—одповідає з ухмілкою цензор:—п'єса п'єсѣ розпъ, но дѣло не только въ содержанія, а въ языкѣ.

— Какъ въ языкѣ? Драматическія произведенія на малорусскомъ языкѣ разрѣшены кь представленію.

— Разрѣшены, да не всѣ-сь. Переведите п'єсу на рускій языкъ, и тогда мы, пожалуй, разрѣшимъ ее.

— Но почему-же...? слова спинялися в горлі.

— Потому-сь, что русскаго языка народъ малорусскій не понимаетъ, а малорусскій понимаетъ,—вотъ-сь и нежелательно, чтобы народъ видѣлъ такія п'єсы на доступномъ для его пониманія языкѣ. Просто?

¹⁾ Показчик Комарова 154.
ноябрь-декабрь. 1907.

Просто до цінізму. І вертайся до дому і бийся головою об мур, як бьются герої Андрєєвського оповідання «Стѣна». На решті її дозволено було до друку аж у 1897 році, звичайно скорочену, оскільки було можливо. Останню дію в наметі перед Переяславською радою цілком викреслила цензура — всю без останку; вона лишилася тільки в рукопису. Знов через рік пьєсу перегнано ще раз в цензурнім горнилі і на решті дозволено до сцени, але «съ непремѣннымъ условіємъ», щоб на прикінці драми виставлено було апофеоз—«Переяславська Рада». Це цікавий факт, як доказ того, що цензора не тільки дозволяли собі робити негативні вимоги, але вони вважали себе цілком уповажненими ставити й «положительныя требованія».

Знов'таки і по цій пьєсі критик, аби тільки схотів, може добачити «дух і настрої письменника і його святая святих».

Такі ж трансформації пережили і пьєси «Остання ніч», «Облега Буши» та й всі другі, які тільки дотикалися хоч в найменчій ступні такого питання, до якого можна було пристосувати «соціалізмъ» та «сенаратизмъ».

«Оборону Буши» надруковано було у 1899 році; послано її до театральної цензури кілька разів, і верталася вона все з тим самим присудом: «къ представленію признана неудобной». Аж нарешті, тільки по констітуції, дозволено її до сцени у 1906 р. «Остання Ніч» перейшла ще більші трансформації. Взагалі, колиб критик схотів порівняти екземпляри пьєс, дозволених до сцени, з екземплярами тих само пьєс, дозволених до друку, з авторськими екземплярами і нарешті з суфльорськими екземплярами, що перейшли вже останню цензуру, цензуру самих артистів,—знамениті «купюровки»,—тоді-б тільки уявив він собі, як затемрюється «святая святих автора» по всіх тих операціях!

Письменник, що збирається писати про драматичну *літературу*, мусить познайомитись з друкованими творами авторів, а не обмежуватись лише тим, що бачить на сцені — це аксіома.

Коротко кажучи, цензура, очевидно, завзялася була знищити українську драматичну літературу, і знищити не аби як, не гвалтом,—а тихо й любо: примусити її вмерти, ніби своєю власною смертю; довести її до такого ступня, щоб вона вже не задовольняла і самих запеклих патріотів. Заборонювалися не тільки ті пьеси, в яких ніби тхнув уславлений «духъ», а просто й всі ті, в яких мріла хоч іскра талану. Напр., М. Старицькому впродовж багатьох років заборонювалися такі цілком безгрішні пьеси, як «Ой не ходи Грицю» та «Ніч під Івана Купала», а разом з тим Мирославському-Винникові дозволяли історичні пьеси з самими пекучими заголовками: «Гайдамаки»—історическія картини временъ Гайдамачества», «Козаче серце»—історическія картинч. «Гетманци»—історическія картини временъ Запорозжя і т. п. Очевидячки, ці «історическія картини» були цілком безпечні і «на доступномъ для понятія народа языкѣ».

Що було робити? А треба було постачати нових пьес. Вживали усяких засобів. Перш над усе М. Старицькій порозумівся з де-якими авторами-товаришами, Левіцьким та Мирним, — вони мали дозволені театральною цензурою пьеси. М. Старицький і переробив їх до сцени. Та все-ж цього було мало. Серед «безусловно дозволеннихъ къ представленію» пьес українських було чимало таких творів, яких ні в якому разі не можна було виставляти через їх літературну вартість. Про те вони мали один великий плюс: палітурка з маркою, з печаткою і з надписом: «къ представленію безусловно дозволена». Це був філософський камінь!

Нам'ятаю, була якась така пьеса, властиво такі не пьеса, а тільки дійсне палітурка, на якій значилося: «Василь и Галя».— Драма въ V дѣйствіяхъ Бондаренка, безусловно разрѣшена къ представленію». Ой скільки пьес українських вратував той Бондаренко! Через нього мабуть і розповсюдились так в українській драматургії назвиська Василь та Галя.

Звичайно, це не була боротьба в справжньому розумінню цього слова. Жарти, та жарти лихі...

Була собі така пьеса «Мазепа» — историческія картини въ 6 дѣйствіяхъ, текстъ отчасти заимствованъ изъ поѣмы Пупкина «Полтавскій бой» (sic), сочиненіе артиста К. П. Мирославского-Винникова». Заголовок свідчить про освіченність автора. Даймо, що автор сумірно зазначає «текстъ отчасти позаимствованъ изъ поѣмы Пупкина», але відомо, що в поемі Пупкіна Мазепу змальовано «злодѣмъ, Іудою бѣжавшимъ въ страхѣ». Хто бачив Мазепу на сцені у виконанні кращих труп, той бачив, що Мазепу не було виставлено ні злодієм, ні Іудою в страхѣ... Так пробивалися струмочки думки й життя у нещасний український театр.

Єсть ще таке правило: потому, як пьеса вертається з цензури, автор не має вже права додати й жадного слова, але викреслити може скільки хоче. І з цього правила користувалися бідлашні українські драматурги. Серед драм М. Старицького єсть дві драми: «Юрко Довбиш» (перероблена з відомого романа Францоza: «За правду») та «З темряви» («Кривда й Правда»), оригінальна драма на 5 дій. Обидві ці пьеси малюють моменти соціальної боротьби пригнічених класів: перша — повстання гуцулів за землю під приводом Юрка Довбиша, а друга — боротьбу видатного селянського діяча Степана з глитаями села. Видима річ, що в ті часи таких пьес ніяким робом не могла дозволити цензура; тут і надалось вище наведене «правило»: М. Старицький до текста своїх драм додав ще три мішки гречаної вовни і густо перемішав все, — вийшов славний твір! Хтоб глянув тільки на перші сторінки його, одразу був-би впевнився, що автор збожеволів. Тут йшла ніби й розумна розмова, але зразу вривалася, бо надходили несподівано хлопці й дівчата, починали співати й танцювати. Знов йшла попередня сцена, але її перебивали п'яні баби, що Бог його зна з чого заводили сварку; бабів розганяв дід і сідав ловити рибу трохи чи не серед степу; знов текст драми, і знов якийсь нікому невідомий дурень втручається в розмову і починає точить теревені; коротко кажучи, це була така мішанина, в якій ніяк не можна було домацатись змісту. Ми

боки рвали з сміху, слухаючи цю галіматию. А справу було вратовано. Цензору мабуть з п'ятої сторінки обридло читати цей бред безумного, і він дозволив обидві пьєси до вистави. Тоді то й пішла друга робота: автор почав викреслювати все те, що було намішано в пьєсу, і нарешті з шкарлупин вилупився дійсний твір. Згадувати смішно, а вигадувати було гірко.

Всі ці засоби проти цензурних порогів відносяться ніби до «области спиритуалістического»; бували і другі... Часами справа залежала од якогось останнього цензурного урядника...

Баснь эту можно-бы и болѣ пояснить...

Да чтобъ гусей не раздражить.

З літературною діяльністю других ювілятів української драми ми не маємо такої інтимної знайомости, але, приглядаючись до неї ближче, ми бачимо, що й вона підлягала тим самим законам трансформації. Іван Карпович Тобилевич належав теж до тих авторів, яких найшпильніше пантрувала цензура. Скоро вступив був він до труппи М. П. Старицького, його заслали у Новочеркаск на три роки, а через три роки знов було продовжено термін його заслання ще на три роки. Визволився І. К. тільки у 1889 році, та аж по 1895 рік лишався ще під негласним надзором. Справа була політична; разом з Карпенком-Карим заслано було Михалевича, Русова і других українців, через що мабуть цензура і приглядалась так до творів пановного автора. Не поталанило йому одразу. Перший твір Карпенка-Карого «Чабан» був заборонений аж до 1889 року. Кілька разів одсилав його він до цензури, і тільки у 1889 році дозволено його було вже в новій переробці під назвою «Бурлака». Друга пьєса Карпенка-Карого була «Не так пани як підпанки»,—вона пережила ще більші трансформації: до цензури їздила аж *шість раз!* Шість раз міняла ім'я: «Не так пани, як підпанки», «Перед світом», «Підпанки», «Сельска честь», «Що було, то мохом поросло», «Прислужники». Під назвою «Прислужники» і дозволено її до вистави аж у 1904 році. Сливє 20 років їздила

п'єса «изъ Воронежа въ Черниговъ и обратно». Автор мав силу переробляти свій твір, засилати прошенія в цензуру, допоминатися свого права і не втрачав надії! Третьою п'єсою Карого була «Безталанна». І цю п'єсу, драму кохання, не було дозволено авторові. Зпершу п'єса називалася «Хто випен?» Потім її перероблено й охрещено «Чарівницею». Цензура знов заборонила. Автор ще раз переробив її, назвав «Безталанною»—і тоді тільки дозволено її цензурою.

Якже то півечилося „святая святых“ автора за такими змінами! Тільки пильно приглядаючись до п'єс, можна собі уявити, яке силомічне каліцтво робили драматурги своїм творам. Спинимось, напр., на п'єсі „Прислужники“, що, як відомо, малює нам стан крепаків-селян і відношення до них дворян, поміщиків, згола—безправ'є та гвалт, які чинили вони над своїми крепаками. Глядача дивує, що весь «центр тяжести» п'єси спирається не на панові, а на його камердинері, який ніби призводить пана до всього недоброго, а пан сам начеб то такий лагідний, хоч до рани прикладай. Добра нагода одразу напасти на автора, на його буржуазний світогляд і прочая і прочая. Коли-ж ми згадаємо всі ті метаморфози, що пережила п'єса, скільки разів ходила вона до цензури, скільки назв змінила і тільки получила дозвіл під останньою назвою «Прислужники», яка так вже яскраво підкреслювала думку автора, ніби винні не пани, а подлі-ж хами прислужники їхні, — тоді тільки зрозуміємо ми, що мабуть спочатку в першоворі nicht da war der Hund begraben. Автор, що з таким болем сердечним відносився до селян, розумів мабуть гаразд, що не пана втворено «прислужниками», а самі прислужники продукт гвалту панів і безправ'я селян. ¹⁾ Правда, і в підцензурнім ярмі, яке-б воно тяжке не було, завжди можно відчутти дух

¹⁾ За всі ці відомости дякую ласково брата покійного, О. К. Саксаганського.

і настрої письменника, його ідейні симпатії і цілий комплекс його «святая святых».

На жаль ми не маємо можливості полати історію цензурної волокити пьес третього члена української драматичної трійці— М. Л. Кропивницького, але спераючись на його дрюковані спогади, можемо зазначити аналогічні факти. Ось що розповідає про це сам Кропивницький.

«Всѣ почти мои пьеси отдыхали на Прокустовом ложѣ (в цензурі) отъ полугода до года и болѣе, и многія изъ нихъ возвращались недозволенными или съ помарками, равносильными недозволенію. Передѣлывалъ я ихъ наново, снова посылалъ и снова ждалъ, а дождавшись, снова получалъ ихъ въ изуродованномъ видѣ и снова принимался за Сизифову работу. „Глитай“ і „Доки сонце зійде“, уже разрѣшенныя, были оиять запрещены. „Глитай“ въ продолженіе 7 лѣтъ, „Доки сонце зійде“—десяти лѣтъ, и только благодаря Савиной, дозволены въ 1900 году“¹⁾. „Въ одномъ изъ благотворительныхъ спектаклей въ Петербургѣ обратилъ я съ просьбой къ генералу, причастному къ устройству этого спектакля, прося оказать содѣйствіе въ цензурѣ, и содѣйствіе было оказано, и пьеса, пролежавшая въ цензурѣ безъ движенія около 2-хъ лѣтъ, разрѣшена была въ одинъ день“²⁾.

Не легшу боротьбу вів за свої пьеси і молодший з старіших українських драматургів—Б. Д. Грінченко. Комедія „Нахмарило“ звалася вперше „Дядькові примхи“. Цензура заборонила її; автор де-що переробив, назвав її „Нахмарило“, знов одіслав до цензури, і аж тоді тільки було її дозволено. Теж саме було з „Степовим Гостем“. Звався він в першій стадії свого розвитку „За батька“. Лежав лялечкою в цензурі, вернувся розмальований червоним чорнилом до батька, знов поїхав до цензури, знов полежав, і вилетів вже на волю „Степовим Гостем“, з прибор-

1) Итоги за 35 лѣтъ. М. Л. Кропивницькій. «Сынъ Отечества» 1905 г. № 120.

2) Ibidem.

каними крильцями. „Серед Бурі“,—звалося в першій стадії „Зламана квітка“,—пережило такі-ж метаморфози. „Арсена Яворенка“ цензура зовсім була заборонила до вистави, а дозволила вже згодом, викинувши увесь третій акт, і сама примусила автора змінити заголовок, задовольняючи бажання цензури, автор і назвав пьесу „На громадській роботі“. Взагалі, з кожної пьеси д. Грінченка цензура щось викреслювала. Переклади його з Шіллера „Марію Стюарт“ та „Вільгельма Телля“ цензура заборонила була й до друку, а в цьому 1907 року, драматична цензура заборонила до вистави того-ж таки самого „Вільгельма Телля“, що торік обійшов всі російські сцени.

Здається яскравий малюнок! Та це ще не все.

Над українським театром тяжила не сама тільки цензура, а ще й адміністрація. Вона мала право „в'язать и рѣшить“. Схоче—дозволить грати, не схоче—заборонить; схоче—примусить виставляти стільки російських актів, скільки й українських, схоче—обмежитися примусом виставляти тільки російський водевіль. Які пьеси не до вподоби адміністрації, викреслюють, не вважаючи і на цензурний дозвіл, з репертуара труппи. Перероблять і саму пьесу, коли схоче адміністратор.

Згола старий принцип: *sic volo, sic jubeo*. А треба було потурати, бо указ 1880 року цілком віддавав український театр до рук адміністрації. Найбільше коверзував славної пам'яті одеській градоначальник. В своїх спогадах Кропивницький згадує і за нього. „Вѣдь, помимо цензуры Петербургской, надъ украинскимъ репертуаромъ тяготѣетъ еще и цензура одесская. Всѣ вновь разрѣшенныя пьесы обязательно представляются нами на просмотръ одесскому градоначальнику. Словно-бы въ Главномъ Управленіи за нами смотрятъ только въ одно око, а здѣсь въ оба, и во многихъ пьесахъ градоначальникъ, подозрѣвая должно-быть недосмотръ, приказываетъ вычеркивать нѣкоторыя выраженія и цѣлыя фразы и замѣнять ихъ придуманными имъ самимъ. Иныя пьеси вовсе не разрѣшалъ, иныя приказывалъ снимать съ репертуара уже послѣ своего разрѣшенія“.

До слів Кропивницького додамо ще кілька цікавих фактів. Коли труппа М. П. Старицького приїхала до Одесу, між іншими п'єсами виставила і п'єсу Шабельскої «Під Івана - купала». Не сподобалася п'єса начальству, — загадують зняти її з репертуара. Що його робити? П'єса бойова, дає збори і показна. Туди сюди... ніде дітись треба вдаватись і до його превос... «Соблаговолите Ваше Прев...» Де там! Адміністратор гніваються... адміністратора вразила «безнравственность п'єси»: заміжня жінка та закохалась в парубка! Чи ж хто де в світі бачив таке? І ось вирок: коли діреція труппи хоче виставляти п'єсу, то мають переробити її так і так відповідно бажанню адміністратора. І мусили переробляти. Так само обурився був на Тобілевича й Саксаганського той само градоначальник, коли почув на «Паливоді», що жид має поїхати на христіаніні. Подія ця мала ніби одбутись десь по-за коном, але й сама думка про можливість цього злютувала «блюстителя»; він прикликав до себе Саксаганського і почав йому грізно дорікати.

«Что это у васъ за безобразіе? Да развѣ возможно, чтобы жидъ поѣхалъ на христіанинѣ?»

— Но вѣдь это происходитъ за кулисами и воплиѣ соотвѣтствуетъ духу...

— «Что тамъ соотвѣтствуетъ?! Какому духу?! Чтобы больше этого не было!! Посадите жида на жида!»

І посадили.

Скачи враже, як пан каже, а не хочеш—твоя воля, складай пакунки та й пускайся на дно. Таке-то діялось, панове судді! *La critique est aisée, mais la vie est difficile.* Важке воно скрізь, а на ті часи, та ще для українських діячів — було воно найтяжче. Про те не згортали вони рук, і хоч не безпечно було позиватись з «предержавними властями» — позивались і часами доходили правди. Так, наприклад, О. К. Саксаганській почав добувати права виставляти при українських п'єсах лише російський водевіль, а не цілу драму, як вимагали де-які губернатори. Був голод в Росії; публіка і так не дуже то вчашала в театр, а одеській градоначальник напосівся на Саксаганського,

щоб виставляв стільки само дій російської пьеси, скільки й української.

Щоб виконати його волю, треба було утримувати спеціальну російську трупу.

Надопекли зпущання, урвався терпець—і наважився Саксаганський позивати градоначальника. Як маєш з багатим позиватись, каже народне прислів'я, то краще поли вріжь, та тікай. Та втік, не втік, а побігти можно. І почав Саксаганський строчити скарги та прошення. Аж тричі подавався він з прошеннями до Главн. Упр. по Дѣламъ Печати за дозволом виставляти українські пьеси без російських,—все одмовляли. Саксаганський не складав зброї, доминався свого і вдався нарешті з прошенням аж в Сенат і таки одержав у 1892 році дозвола виставляти українські пьеси з одним одноактним, або двоактним російським водевілем. Так само настирливо дощминався він дозволу грати в Київі, але добув цього дозволу вперше для трупи Садовського М. П. Старицький, спочатку під фірмою К. Драм. Товариства, а вже згодом і самостійно. Не менч уперту боротьбу, бодай хоч скаргами та прошеннями, точив з цензурою Б. Д. Грінченко з приводу заборони його перекладу „Марії Стюарт“. Він довів діло аж до Сената, про те дозволу не вигвалтував.

Багато можно було-б навести таких прикладів, але обмежись поки що й цими: факти з життя українського театру ще перед очима у всіх.

Всі ці факти, які зазначали ми вище, були лише заходи поодиноких діячів, але діячі українського театру ніколи не теряли нагоди виступати й колективно в обороні справи українського театру. Одного часу пропанувався з'їзд діячів української сцени, щоб обміркувати його становище та нарадитись, що далі робити, як підтримувати його. Старші діячі українського театру циро пропагували той з'їзд, але решта чомусь не пристала, і діло скінчилося лише спільною нарадою. Коли-ж було дозволено перший всеросійський з'їзд театральних діячів, українці всі прибули на почесне поле: М. Старицький, М. Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий та з Чернигова Шраг од гуртка української

інтелігенції, серед якої був і драматург Грінченко. Всі головні репрезентанти українського театру виступили на тому з'їзді з своїми докладами. Доклади їх волали до правди й справедливости, до поліпшення долі українського театру; вони малювали його становище, говорили про той гвалт, що душить його. Українські драматурги прохали, щоб їх зрівняли принаймні з російськими, щоб скасовано було ті ціркуляри, які ставлять українську сцену в якісь виключні умовини життя.

Не маючи зараз під рукою докладів других репрезентантів української сцени, які виступали на з'їзді, ми наведемо тільки головний зміст докладу М. П. Старицького.

Малюючи всі „кривди і обіди“ українського театру, д. Старицький зазначив: „З 1889 року цензура почала заборонювати вистави не лише драм із життя інтелігенції, аде й з купецького, а далі й з міщанського побуту. коли тільки в них фігурував сюрдут. Не досить того: пьеси, *вперед дозволені*, було усунено з репертуара розпорядженням цензури (на приклад Кропівницького «Доки сонце зійде» та «Глитай»). Слідом за цим почали безумовно заборонювати до вистави драми історичні та побутові з минувшини. Мені, наприклад, заборонено «не за напрям ані за зміст», як був ласкав вяснити мені особисто давнійший начальник «Гл. Упр. по Дѣламъ Печати», але *виключно за мову* драми «Богдан Хмельницькій» та «Розбите серце», д. Кропівницькому з тої самої причини заборонено «Титарівну», д. Карому драми «Роман Волох», «Сербин», «Що було то мохом поросло», д. Копиському драму «Ольга Носачівна» і комедію «Порвалась нитка». Та рівночасно з цією поголовною забороною декому дозволювано між иншим і історичні драми і пьеси з інтелігентного життя, *але лише такі, яких нікто не важився виставити на сцені*. А висшеназваним авторам заборонювано навіть і побутові драми, скоро лише вони були написані на мотиви яких-будь чи то російських, чи заграничних творів, або коли мали хоч тїнь літературної вартости. Такими самовільними й нічим неоправданими утисками стіснено горизонт українського письменства до хутора, до хати, і в ній іще *не дозволено йому живописувати громад-*

ських боків народнього життя, а допущено лише малювати любовні та родинні радощи та гризоти. Наслідком цього репертуар української сцени зробився одноставним та нудним, тай сама вона засуджена на голодну смерть»¹⁾).

Далі д. Старицький виставляє ті позитивні вимоги, які ми зазначали вгорі. З'їзд одноголосно вхвалив доклади українських драматургів і вдався з ними до Височайшої Влади. Наслідком цього було те, що цензурні вимоги одразу пом'якшали: почали дозволяти потроху і історичні пьєси, і пьєси з життя інтеллігенції, і пьєси на громадські теми.

Таким робом потроху, помалу а все таки діячи українського театра добули більше волі рідній сцені, оборонили її од неминучого загину. Звичайно, нам зараз можуть закинути, що всі заходи старших діячів української сцени були лише „полум'брами“, що треба було вживати більш радикальних засобів: не просити, не скаржитись, а правити своє!

Чи треба-ж на це відповідати?

Звернемося тепер до другої частини питання,—до того, *про що* писали українські драматурги. Не спиняючись на художне-критичному розгляді їх творів,—ми з'ясуємо тільки, у полі яких ідей зростала і ширилась їх творчість.

VI

Кидаючи погляд назад, на всю українську драматичну літературу, мусимо перш за все зазначити, що вся вона була од першого кроку свого нового життя щиро-щиро демократична і чесна. Вона служила *народу та людині*, не прислуговуючись

¹⁾ Труды первого съезда сценическихъ дѣятелей. Москва 1900, ст. 260.

інтересам пануючих класів. Бездогматичність, роз'ятрена респіцта, та інші прикмети «духа землі» буржуазії, що стали нині «во главу угла» інших літератур—не поширились в українській драматичній літературі; вона лишилась сильною й чесною літературою здорового народу, що знову виступає на арену життя. Не «дух землі», а «дух вічної правди», що веде до рівності і братерства, бував в ній і надихав її робітникам їх найкращі думки.

І в цім її велика і непохитна заслуга. Придивимось-ж конкретно до тих ідей, які розробляли українські драматурги.

Цензура й адміністрація дозволили їм торкатись тільки тем счасливого, чи несчасливого селянського кохання, та других родинних відносин.

Чи лишилися вони в цих межах?

Звернемось до обвинувачень автора «Уваг»:

«Українські драматурги *весь час* плекали або етнографізм, *впадаючи на кожному кроці в шаржировку народніх типів*», або—в ліпшому разі, малювали нам сіру, одноманітну, як небо в осени, прозу життя, вбийчу і притупляючу буденщину її. В доказ цього загального обвинувачення автор наводить такі детальні факти: «Величні моменти з історії минувшости українського народу, повної драматичних епізодів, елементи соціальної боротьби класів, ще більш героїчні і могутні, ще більш красиві й захоплюючі своїм змістом, не надто тішились увагою наших драматургів, не були для них джерелом животворящим, відкля вони й сами-б пили та й других наували. Боротьба цих (народніх) мас проти соціальних кривд, проти політичного утиску була чужою для загально-признаних авторитетів української драми».

Подивимось.

З історичних драм «загально признаних авторитетів української драми» ми маємо ось які: Богдан Хмельницькій, Остання ніч, Оборона Буші, Маруся Богуславка, Сава Чалий, Бондарівна, Лиха іскра поле спалить сама зчезне, Гандзя, Ясні зорі, Степовий Гість, Серед Бурі—одинадцять історичних драм на трох

письменників за короткий час,—бо до 1896 року історичних драм не дозволяла цензура,—відсоток не малий.

Але, стриваймо. Може ці «історичні» драми плекали тільки драму кохання, а історичного в них тільки й малося що декорації та вбрання? Може й справді в них не одбилися «величні моменти з історії минулості українського народу?»

Почнем спочатку.

Епоха Богдана Хмельницького найвеличнійший момент з життя українського народу, і драма Б. Х. малює не тільки особисту власну драму гетьмана Богдана, а самий зріст народнього гніву, боротьбу і повстання народне. Згадаємо тільки другий акт—на запорозжжі, чи не соціальні питання підносяться на сцені в сценах між гололобою та лейстровими козаками? Самого Б. Х. виводить автор не местником за власні кривди, а свідомим ватагом народнього гніву, головою повстання народніх масс за свої політичні і соціальні права. (Автор навмисно змінив почасти історичний факт: звістку про гвалт над сином та жінкою привозить Тимко Богданові в ту хвилину, коли Богдан вже скликає до повстання запорозців). Оборона Буши—чи це ще не величній момент з історії українського народу? В цю драму автор цілком переніс той героїчний дух часу, який надав можливість невеличкій кушці жінок боронитись од численного ворожого війська, і нарешті всім вмрети, а не скаляти свій стяг. І хоч інтрига пьеси—«драма серця», але в ній згучить новий соціальний мотив, народжений Богдановою епохою. Героїня драми Марьяна не може зъєднатись з своїм коханцем князем Корецьким—не через те, що «він поляк, а вона руська», не через те, що він «католик, а вона грецького закону», а через те, що він *пан*, а вона *козачка*. Ввесь настрій, яким перейнята драма, приводить нас в ті часи, коли люде жили хвилицями, а не роками, коли нерви й воля були напружені, як тетива на добрім сагайдаку, коли не кожен думав, що «краще бути живою собакою, ніж мертвим левом». Такий час і дає можливість поодиноким людям виявляти нечуваний героїзм—ламати своє власне щастя з-за принципу, вмирати за повинність свою, що й робить героїня пьеси. «Остання Ніч»

малює драму самотньої людини, що свідомо віддала своє життя за волю, за щасття других. Про те думаємо, що такий момент може «навчити іти назустріч новому життю». Чи не героїчний момент з життя народу малює нам Савва Чалий? Що-до історичних п'єс Грінченка, то вони теж відносяться до тоїж самої Богданової епохи і малюють нам моменти повстання народних мас. Настрій п'єс, не вважаючи на зовсім інші обставини життя, остільки відповідає сучасному настрою російської публіки, що навіть в такому далекому краї, як Кавказ, в Батумі, місті приморським, де збилися люде всіх сторін, сливе незнайомі з українською мовою,—кожне слово п'єси «Степовий Гість» вкривали гучні оплески. Так розуміла публіка настрої народних мас.

Далі автор «Уваг» каже: «боротьби класів, ще більш героїчні і могутні, ще більш красиві й захоплюючі своїм змістом, не надто тішились увагою наших драматургів. Боротьба цих (народних) мас проти соціальних кривд, проти політичного утиску була чужою для загально признаних авторитетів української драми».

Треба собі з'ясувати, про яку «боротьбу класів» говорять критик. Одколи життя людське вплилося в форми державного життя з визначеними класами, які одрізнялися один від другого своїми правами, одтоді і почалася боротьба класів. Коли автор розуміє таку боротьбу, то невже не добачив він «боротьби проти соціальних кривд і проти політичного утиску у тих само драмах: Богдан Хмельницькій, Оборона Буши, Остання Ніч, Савва Чалий, Степовий Гість, Юрко Довбиш, В темряві, Бурлака та другі?

Ми думаємо, що автор просто не догледів в українській драматичній літературі боротьби проти соціальних кривд і проти політичного утиску. Візьмемо хоч-би такі слова.

«Але над все посильне людське горе,—
Ярмо і бич голоди!.. Тяжко!.. Ох,
Як боляче! Як душу шарпа туга...

Але

Над немощним не змилується кат:
Лишь сялою відбити можно волю,
Придбать права, завоювать буття...
Так скрізь велось і буде так до віку!

Клянусь, брати, що ні скарби численні,
Ні любощів ненаситимий пал.
А ні прихил до кривих і до друзів,
А ні погроз, ні мук смертельних жах
Мене з шляху думок моїх не звернуть
І зрадою души не забруднять!
Клянусь віддати усе життя за благо
Окривджених і знищених людей!
За правду смерть—це правди торжество,
Святих думок над темністю звитяга! ¹⁾

Чи не певний ідеал соціального й політичного життя висловлюється в цих словах:

«Так наш псалом—всі віри поважають,
Не запрягать в ярмо души живої,
Не гвалтувать над розумом чужим,
Не нищити у люду його волі
І не творить з братів собі рабів.

Коли-ж автор „Уваг“ під боротьбою класів розуміє тільки боротьбу „труда и капітала“, то це нас дивує ще більше. Германія—капіталістична сторона, але й в германській літературі ледве при кінці 80-тих років з'явилися спроби драматичних творів, що так чи інак дотикалися саме цієї боротьби праці й капітала („Перед сходом сонця“ Гауптмана). Це тривало не довгий час: одразу зпочатку 90-тих років літератори германські

¹⁾ «Остання Ніч». Цітую по друкованій в «Київській Старині» пьесі.

вернулися на лоно буржуазії; вони вдалися почасти в якійсь естетичизм—„въ гармонізацію природи“, почасти „въ христiанское смиреніе“, що й примусило їх дійти до теорії „виправдування зла“, та одкинутись навіки од соціальної революції¹⁾). Доказом цих слів можуть бути драми Зудермана „Іоанн Креститель“, та „Каменотесы“. Власне з 1890-тих років література германська починає малювати капіталістичну суспільність з її соціальними конфліктами. Але про те на всіх цих соціальних драмах лежить, як каже Фриче, „печать мѣщанскаго духа“. Навіть більше: ні одна з цих драм не розв'язує принципіально проблеми і не дає жадної раціональної одповіді пролетаріатові на його пекучі питання. Про найкращу з цих драм, чудову драму Гауптмана «Ткачи», Фриче каже: «драма Гауптмана чудовий малюнок страшних наслідків голоду, а не боротьби організованого, свідомого пролетаріата во ім'я соціалізму». Не один з тих германських драматургів, на думку Фриче, „не зумів виявити на сцені найбільше питання часу у тому вигляді, як воно поставлено самим життям, і в тім дусі, як його хоче розв'язати клас робітників“. В Австрійській драматичній літературі тільки самими останніми часами з'явилися твори, що так чи інак дотикаються боротьби праці та капітала. І ось останніми ледве днями промайнула по часописах звістка, що д. Гауптман пише нову драму на тему боротьби праці й капітала. Тільки у XX столітті! А автор „Уваг“ чи не вимагає од українських драматургів, щоб вони малювали боротьбу праці й капітала з початку 80-х років.

„Комуністичний маніфест Маркса та Енгельса“ безперечно річ величнн, але поети мають для своєї „поетичної інтерпретації“ маніфест ще висчого майстра,—маніфест життя. Дійсний художник не може малювати, хоч-би й на користь партії, того, що не перейшло, не пройняло наскрізь життя. Та й багато ще зостається проблем людського духу поза межами комуністичного маніфесту. І Фауст, до якого-б класу не пригугили ми його, скрізь лишається Фаустром, та й Гамлети бувають і поміж про-

1) Фриче «Художественная литература и капитализм».

ноябрь-дек. 1907.

летаріів, і поміж королів. «Не о хлѣбѣ едином будет жив человек». Та й самому пролетаріатові не потрібне детальне розроблення на сцені тих або інших пунктів програми: пролетаріат, як революційна маса, шукає на сцені величнього пафосу,—настрою, що одповідає його настрою, подій, що аналогічні тим подіям, які повстали по його шляху. «Вільгельм Телль» Шіллера, столітня пьеса, зворушила всю Росію у 1905 році; треба було бути в театрі на виставах пьеси, щоб зрозуміти, як одповідав настрій пьеси настрою публіки.

Поет-художник навмисно одсовує свій твір на визначену історичну перспективу, щоб уникнути тої пошлости, яка неодмінно прилучається до фотографічних речей. Скажемо словами Каутського: «пролетаріат шукає в драмі боротьби і дії», — і він знайшов би її чимало й в українській драматургії, не тільки в повійшій,—про неї ми в цій розправі не говоримо,—а й у тій, що має право святкувати свій 25-літній ювілей. «Бурлака». «У темряві» (Кривда й правда) «Юрко Довбиш», «Богдан Хмельницький», «Остання піч», «Оборона Буши», «Степовий Гість» та другі пьеси показали б пролетаріатові, як вирають люде з-за ідеї спільного блага, спільної правди, загального добра. Ми думаем, що ті слова, які ось зараз маємо навести, знайшли-б повний одгук в душі революційного пролетаріата.

Бо поки нас од сонця криють хмари,
 Бо поки плач і лемент скрізь буя,
 Не можу я жадать своєї пари,
 Щасливою не можу бути я.
 Керуйте-ж нас ви, провідничі зорі,
 Між хижих хвиль на збуреному морі
 До пристані де запанує знов
 Ті воленька, й братерство і любовь!...

—
 Не лютістю бісованого ката
 Будується те щастя на землі,

Бо кат—все кат, чи репаний, чи білий,
 За ним услід — неволя, гвалт і смерть.
 У лагоді, в братерстві тільки сила!...

Незбутня річ. Чи-ж пана і раба
 Помирить хто? Пан з рук чужих жирує
 І раб йому потрібен, як життя,
 Появиться на небі ясне сонце
 І промінем розвіє темний чад,
 Прозрять тоді невірники сліпущі
 І закують у пута хижаків ¹⁾!

Не будемо нагромажувати тут ще більше прикладів: тексти вищезгаданих пьес доказ нашим словам.

Таким робом бачимо, що факти не одповідають обвинуваченням критика, і що неважаючи й на закони російської цензури, і соціальна боротьба народніх масс, і політичні утиски над духом людини одбилися в українській драматичній літературі, і присуд критика:—«Боротьба цих (народніх) масс проти соціальних кривд, проти політичного утиску *була чужою* для загально признаних авторитетів вкраїнської драми» ²⁾—не має правди і ваги.

Обурює молодих критиків ще й те, що українська драматургія в ліпшому разі малювала нам сіру, одноманітну, як небо в осени, прозу життя, вбійчу і притупляючу буденщину II. Дивні діла Твої, о Господи! Російська критика побожно шанує Чехова за те, що він так художне змалював ту пошлість, ту прозу і буденщину життя, яка панувала в Росії у 80-ти роки, а український критик обвинувачує своїх драматургів за те, що вони малювали прозу життя! І справді, поезія ж краще прози. І на

¹⁾ „Оборона Буші“, цитую з надрюкованої в „Київській Старині“ пьеси.

²⁾ Передмова до перекладу Сахаревського «Євреїв» Чірікова.

що було Гоголеві писати «Ревизора», та «Мертві Душі»? Чи не краще було б обмежитись «Вечерами на хуторі близь Диканьки»? Чому-ж він віддав найбільшу силу свого талану прозі життя?

Єсть два типи письменників: одні малюють типичні зъявиська сучасного життя, другі проймаються ідеями й почуттями загальними для всіх часів. І де такі терези знайти, щоб зважити, що має для чоловіка більшу ціну? Ухмілка й сльози, сміх та стогін потрібні людській душі. Поезії в житті людським—короткі хвилини, а прози—довгі дні. Чи-ж винні українські драматурги, що проза життя оточала їх з усіх усюд? Вони малювали правдиво сучасне життя, і в тим їх велика, незабутня заслуга. Драми й комедії Островського теж малюють «прозу життя, вбийчу й притупляючу буденщину її», а критика російська поставила його «во главѣ угла». «Тьмы низкихъ истинъ намъ дороже насъ возвышающій обманъ», — сказав колись поет; та ні, «обманъ» не «возвышаєть»,—підносить душу чоловіка тільки правда, вона одна може вжахнути душу правдивим малюнком і примусити людину замислитись над питаннями життя. Переважна частина пьес Карого, «Глитаї», «Дві сім'ї», «Олеся»—Кропівницького, «Світова Річ»—Олени Пчілки, «У Темряві»—Старицького, «На громадській роботі»—Грінченка, пьеса Мирного «Згуба» й другі—все це «комедії нравовъ». В цих пьесах автори малюють нам сучасне життя з усіми його кривдами й болями, сумними, та смішними рисами. Найбільшу частину свого талану присвятив прозі життя Карпенко-Карий. Він показав нам життя сучасного українського села в його соціально-економічних відносинах. Болюче питання про хазяїна й робітника—грунтовний мотив пьес Карпенка-Карого. Цікаво простежити, як зростає й шириться цей мотив в його пьесах: «Розумний і Дурень», «Сто тисяч» та «Хазяїн». Михайло, Калитка—це прототипи того-ж таки хазяїна-кулака, який вже зростає в «Хазяїні» в грандіозну фігуру Пузиря; і відносини до робітників приймають в кожній пьесі більш визначені контури і нарешті уявляються в «Хазяїні» у вигляді цілком виробленої системи.

Але малюючи правдиву прозу життя, драматурги українські малювали і тих героїв ідеалістів, що несуть в світ «печатя дара духа святого» і не дають згаснути серед прози життя святому вогню. Таких героїв любви та ідеї ми маємо в образах: Бурлаки, Степана (серед Темряви), Серпокрила (по над Дніпром), Юрка Довбиша та др. І ці сильні та неверескливі герої навчили-б і критика «іти назустріч» новому життю, коли б його вухо при-тулилось до серця письменника.

Література не може одбити в собі всього життя, не малюючи життя інтеллігенції,—це розуміли українські драматурги і вживали всіх засобів, щоб добути дозволу захопити й цю сферу. Але як його викрутитись? Інтеллігент, що балакає по українськи—та цеж видимий сепаратист українофил! А дозволено було виставляти тільки такі твори, «внутреннее направление которыхъ, или духъ, не отзывается тенденціями українофильской партіи».

М. Старицький наважився пошукати броду. Він написав зовсім сумірну пьєсу «Розбите Серце» на тему «старої байки, що завжди нова»,—дія відбувалася серед інтеллігентів; і ось «со страхомъ и трепетомъ» одіслали пьєсу в цензуру, як першого птаха з ковчега. Та не принесла пьєса масличної гілки: вона вернулася геть вся перекреслена червоним чорнилом з стереотипним приписом: — «къ представленію признана неудобной».

Урвалася нитка. Минуло ще кілька часу.

Творчість шукала простору. Душили серце цензурні пута.

І знов наважився М. Старицький шукати броду. Написав він пьєсу з життя українських артистів (Талан), примусивши всіх їх балакати по українськи, і сам вдався до цензора. Він зьясував йому, що справжні пани (мати поміщика Квітки, редактор) балакають і в пьєсі по російськи, але акторів українських він не може примусити балакати по російськи, бо це було-б надужиттям: вони, мов би то, люде зовсім прості,—їм цілком не відомий «языкъ Пушкина», балакати вміють тільки простою мовою.

Чи то ця розмова переконала цензора, чи просто помнякшали цензурні ярма,—не можемо з певністю сказати, що пере-

важило,—але пьесу було дозволено, і в перший раз забалакав на сцені українською мовою український інтеллігент.

Правда, далеко раніш, ще в пьесі Олени Пчілки „Світова Річ“ балакали вже люде в віцмундирях по українськи, але то ще не були інтеллігенти. В особі ж поміщика Квітки вступив на сцену український інтеллігент.

«Ходатайство перваго съѣзда сценическихъ дѣятелей» докінчило справу. Дозволила цензура „Блакїтну Троянду“ Лесі Українки, пьеси Грінченка, «Суету» й «Жїтейське Море»—Карпенка-Карого. Прорвала течія і цю гатку—українська інтеллігенція вступила на сцену.

Був ще куточок, якого не сміли торкатись письменники російські та українські—таємна хатка Синьої Бороди, якої він не дозволяв одчиняти й своїй жінці золотим ключем. Поволі ставало можливим говорити і про неї, бодай і езоповською мовою. Дію звичайно треба було переносити «въ тридесятое царство, не въ наше государство». Спераючись на цей мудрий, баєчний засоб, М. Старицький і переніс дію своєї «Останньої Ночи» в часи історичної Польши. Але хто-ж би не добачив в тій драмі подій останніх часів? Останні події одбилися і в пьесі Кропивницького «Скрутна Доба». Ми не кажемо вже про гарну драму Хоткевича і про твори других молодих письменників,—ми згадуємо в цій розправі тільки старих, і на підставі вище наведених фактів мусимо визнати, що український театр не «геть-чисто закидано літературним сміттям», як упевняв був автор «уваг про завдання українського театру», що «жерці його» розуміли завдання справжньої штуки і стояли на сторожі розвитку рідного театру, і що автор *Уваг* робить свої виводи тільки на підставі тих пьес, які *бачив на сцені*.

Ми не можемо вимагати од других саможертви, ідеалісти-ж трапляються не що дня. Актори—ті-ж люде і так само хтять їсти й пити, як і всі під місяцем живущі,—вони виставляють скрізь і завжде найбільш ходкі пьеси. Найтонші твори дають найтонший збір. «Євреїв» Чірікова виставляли мабуть і юдофоби

актори, бо певні були, що «Євреї» прикличуть юрби євреїв Росії в театр. І не помилялись.

Ні, театр вірний термометр, і коли українські труппи досі не виставляють кращих творів старих письменників і письменників нових—це свідчить нам про той непохитний факт, що домінуюча частина публики українського театру—не українська інтеллігенція, а таж сама безпартійна буржуазія, яка шукає в театрі тільки втіхи. Нас мало. І мимоволі згадується російське прислів'я не стилістичне, та дуже влучне: «нечого на зеркало пенять, коли рожа крива»!

Та-ж зростає українська інтеллігенція хвилиною од хвилини, час од часу! Вона залє живою юрбою український театр, і оживуть кращі твори старіших письменників, запаковані акторами на вікі, і знайдуть шлях на сцену твори нові.

VII

Минуло 25 років.. довгий час, ціле життя! Українська сцена вибилась з недолі і стала твердо на своїх ногах. З маненької труппи Ашкаренка втворилося по над 30 трупп. Ми перелічимо тут тільки більш постійні труппи, не зазначаючи тих, що гуртуються й розпадаються в хвилину, як мильні пухирі: труппи Садовського, Саксаганського, Суходольського, Сулова, Гайдамаки, Сабініна, Ярошенка, Грицяя, Ванченка, Прохоровича, Сагатовського, Пономаренка, Світлова, Квітки, Орлова, Бродера, Пронського, Глазуненка, Максимовича, Чернова, Скорбинського, Василенка, Квітки-Іванова, Витвицької, Націлевича, Костенка, Сагайдачного, Захаренка, Кононенка, Копернака та Іваненка, Мірова-Бедюха, Коганця, Каневського, Матусина та др. Українські труппи росплюжувались: одна труппа ділилася на дві, і так далі. Такий спосіб росплюжування був з одного боку дуже користний для справи українського театра: в кожній новій труппі зостався хоч один член з старіших діячів, і він переносив у неї чесні традиції колишньої славної труппи. Але не будемо підмальовувати

дійсности; з часом трупи розбивалися все дрібніше й дрібніше, і дух старих традицій видихався з них рік од року, день од. дню. Ми не надуживемо правди, коли скажемо, що, за виключкою трупи Садовського та Саксаганського та ще кількох кращих українських труп, переважна частина їх перевелася ні на що, більше— вони просто ганьблять український театр. Старші українські трупи од перших кроків своїх визначилися художньою «постановкою» пьес і чесним демократизмом, що виявлявся у виконанню народніх типів; теперішні «трупки» про художню постановку не мають і гадки, з народа вони глузують, вони зневажають його своїм знеповажливим виконанням, вони перевелися на балаганних комедіантів, які ламають «хахляцькую камедь». Звичайно, що й репертуар добирають вони найбільш придатний для себе. А й виставляючи яку б там не малося пьесу, вони калічуть її скільки можливо, не вважаючи ні на що.

Серед артистів таких труп не мало мається таких, що не вміють сказати гаразд і слова по українськи, мабуть є багато таких, що не вміють гаразд підписати й своє ім'я. Який високий рівень артистів таких «трупок», можна собі уявити з того факта, що зараз маю розповісти.

По своїй справі бувала я часто у 1902 році у відомого адвоката-небіжчика Л. А. Куперника. Служив у нього якійсь лакей й завжди дуже ввічливо подавав мені калоши й шубу, за що й одержував належну мзду. Одного разу допомагає він вдягатися і звертається:

— У меня къ вамъ большая просьба.

Дивлюсь здивовано: Какая?

— Не можете-ли вы попросить Михаила Петровича, чтобы пристроилъ меня на мѣстечко.

— Какое-же мѣстечко можетъ вамъ дать Михаилъ Петровичъ? мы лакея не держимъ.

— Ахъ нѣтъ, я бы хотѣлъ опять по театральной части въ маллорасейскую трупу. Я служилъ у NN резенѣромъ, такъ нельзя ли опять?

Tableau.

Звичайно з лакеїв бувають генії, і Шекспір лордам коні тримав, але... та нудно писати про це всім відоме але ¹⁾).

На прапорі цих паразитів штуки стоїть одно слово: «сборь», та годі добувати його артистичною працею, художнім виконанням пьес,—то річ марудна й трудна... Краще закласти своє «маленькое дѣльце», оголосити на афіші «Суламіфъ», або яку пекучу українську драму, в якій розливають по сцені два пухирі волової мазки, або й оперетку «Веселая Ночь»—все їдно, аби захопити кассу, а там хай публіка хоч лає, хоч і б'є,—що з воза впало те пропало... Гроши в кишені і гайда хлопці далі в Тетюши, чи в Новоград-Волинск. Там така-ж само історія, і нарешті, одного більш або менч хорошего ранку антрепреньор захоплює з собою кассу, бібліотеку і яку небудь «тимчасову» жінку свою, переважно ргіма donn'у трупши», і зникає без сліду. Тоді, коли в трупі мається більш менч енергічний суфльор, що встиг завчасу посписувати пьеси, антрепреньором стає він, і труппа знов переходить попередній цикл розвитку. Ще раз, ще раз таж само трансформація... нарешті труппа зовсім розпадається. І як Цініпат після консульства вернувся до свого плуга,—всі верта-

¹⁾ Не можу втриматись щоб не додати тут ще кілька аналогічних фактів. Репетірують оперетку Лисенка «Утоплена». Генеральна репетиція, в партері репрезентанти пьеси. На сцену влітає зтурбована артистка Б. і з захватом, перебиваючи репетицію, кричить: «Михаилъ Петрович! Михаилъ Петрович! Представьте себѣ—какой то Гоголь, взялъ нашу «Утопленную», передѣлалъ въ разсказъ, перевелъ по-русски, назвалъ «Майская ночь»—и такъ глупо вышло!»

Або ось другий: сидить артистка В., слаба ревматизмом, і скаржится на свою хворобу: «ох, ох! невже взавтра буде дощ... У мене справжній барометр в ногах... Артист М. зтурбовано скрикує: От нещастя! Вчора-ж лікаръ казав, що ревматизм, а сьогодні вже зробився барометр.

Таких фактів можно було-б навести безліч, і вони свідчать, що такого сорта артисти можуть вести справжнє діло тільки під «крів'якой рукою».

ються до своїх попередніх праць: «резенёр» займає знов місце лакея, перший тенор розвозить морожене, а остання prima donna зникає десь у млі невідомого... Будійській метамсихоз... Гіркий жарт!

Бачучи такий занепад великої частини українських труп, тим більшу шану і дяку громадську повинні скласти ми діячам української сцени, що не дають загаснути ясному світу її: дд. Садовському, Саксаганському та другим діректорам кращих українських труп.

Три фактори підтримають український театр і поведуть його вперед широким шляхом слави: кращі українські трупи, українські драматичні школи і нарешті сама українська інтеллігенція. Коли смак її запанує «на рынкѣ» українського театру, — тоді поширшає і його репертуар, тоді піднесеться й загальний рівень художнього виконання, і стане неможливим контінгент тих артистів, що „вояжирують од вішалки до рампи і обратно“.

Переглядаючи українську драматичну літературу, ми бачимо, од 1815 року до 1906 р. — 928 драматичних творів (Українська Драматургія. М. Комаров); в дійсности кількість їх далеко більша, бо д. Комаров заводив у свій показчик тільки твори дрюковані, а недрюкованих творів єсть ще чимало, так що без помилки можемо сказати, що українська драматична література має не менч тисячи творів. Кількість солідна. Та не будемо себе потішати й тут: переважна частина цих творів мабуть річ дуже низької літературної вартости, але беручи тільки десятку їх, ми матимем солідний і по кількості український репертуар. Художно-критичний огляд не входить в межі нашої роботи, а про коло ідей, які розробляв український репертуар, ми вже казали вище; тепер, коли вже впала велика частина заборон, ми сподіваємось, що й репертуар нашого театру дасть одповідь на всі питання людської души.

Репертуар наш зростає день по дню.

Останніми часами постерегаємо серед молодих літераторів великий нахил до драматичної творчости. Факт загальний. Коли життя починає битись прискореним пульсом, коли руйнуються

старі форми, готуються нові,—сцена стає катедрою, і кожен, хто почуваче в собі силу, хоче зійти на катедру і озватись до всіх своїм словом.

Але драма не повинна перетворятись лише в голу казань, або доклад. Ми йдемо в театр не студіювати ту або иншу програму, а *почувати життя*. Примусити нас пережити чуже життя, прилучитись своєю душею до загального життя — може тільки штука, а не виклад принципів та ідей.

Сподіваючись визначних творів од плеяди молодих драматургів українських, ми всією душею бажаємо їм найбільшого поспіху.

Gutta cavat lapidem...

Довгою, важкою працею старші діячі української сцени розсунули межі своєї діяльності... Надійшли ясні дні... Минуле життя української сцени здається поки що страшною, старою казкою, глухою погрозою останньої хмари. На небо вже сходить сонце. Шлях вбито... винищено терни... Нехай-же сходять на шлях наш нові таланти,—ми ждемо їх з пальмовим гіллям...

VIII

Українська драма звертає на новий шлях вільної творчости. Наш час—час революційного настрою; він рветься пробитись у всі окружа життя та штуки, зруйновати старі підвалини, утворити нові. Через те не зайвим вважаємо згадати тут всі течії нової драми, та посилкуватись з'ясувати собі сутній ґрунт драматичної творчости, що не залежить ні од часу, ні од околиць форм життя. Розглядаючи нові течії драматичної літератури, ми можемо виділити з них три групи: драма символічна, драма настрою й драма соціальна.

Символізм—не нове з'явисько в літературі, але сучасний символізм одрізняється од колишнього матеріалом своєї творчости. Символізм сучасний втворив собі мету виявляти в художніх образах глибокі проблеми людського духу, як вічні, незмінні, самодовліючі з'явиська. Сфера сучасного символізму—сфера ріжно-

манітних моментів життя особистого людського «я», визволенного й незалежного од часових, соціальних та політичних форм конкретного життя, з'єднаного лише з життям природи. Так принаймні упевняють теоретіки нового символізму¹⁾. Повстав цей рух в літературі, яко реакція натуралістичній школі, що доводила малювання дійсности часами просто до фотографії. Фотографія не єсть штука. Коли літературний твір концентрує весь ґрунт свій головним чином на малюванні побутової дійсности, з'явиська часового, а часами й цілком випадкового, він дуже втрачує на тому. Твір занадто зв'язаний з визначним історичним періодом, властиво не з ідеями, якими жила людськість визначного періоду, а з дрібницями околицьного життя, втрачує свою вартість при змінах форм життя. То правда. Але втрачує він тільки тоді, коли, крім малювання форм сучасної дійсности, не має в собі більш нічого. Річ в узагальненні. Дон-Кіхот одбив в собі весь колоріт тогочасного життя іспанського, і про те не втратив і не втратить своєї краси, бо Сервантес вклав в свій твір загально-людські риси, зрозумілі всім націям і всім часам. Але добродії символісти, повстаючи цілком справедливо проти фотографування дійсности, хапають й самі геть та й геть через край. «Изображеніе переживаній челоѵческаго духа должно быть освобождено отъ всякихъ случайныхъ наслоеній, — пишутъ теоретіки символізму, — которыя затемняютъ и закрываютъ суцность психологическаго явленія». «Новое искусство стремится открыть музыку того «настоящаго» міра, который только отражается въ явленіяхъ, воспринимаемыхъ съ помощью пяти чувствъ». Коротко кажучи, нова штука має мету познайти нас з субстанцією світовою. Завдання не мале! Боже помози! Але на коли-б припустити й можливість такого откровенія символічним поетам, то й тоді вони повинні провести його через серце людини, не «визволеної й незалежної од часових, соціальних та політичних форм конкретного життя», бо такого

¹⁾ Совр. Міръ 1907—I.

абстрактного чоловіка ми й уявити собі не можемо, — а через тепле серце людини, звязанної всією своєю істотою з теплим життям; знов таки не з дрібницями його нетривалими, не з бігучими формами околишніми, а з тим осередком життя, яке владжує гнів та любовь, горе та радість, сміх та жалі. Символична література зводить штуку до алгебраїчної праці з проблемами людського духу, дієві особи її уявляють з себе не живих людей, а холодні алгебраїчні «величини». Як фотографія, так і абстракція не єсть завдання штуки. Філософія оперірує з проблемами людського духу, штука примушує нас переживати ті проблеми в нашій душі. Найкращим прикладом зостанеться на завжде всім символістам безсмертна трагедія—Фауст. Найвища, найтрагічніша проблема з усіх проблем людського духу! Як переведено її через серце людини, звязанної всією істотою своєю з живим людським життям! Як світ без ока, так і сама субстанція без чоловіка не мають для нас жадної цінни.

Про те символічна літературна форма дуже приваблює молодих письменників. Річ зрозуміла: така форма літературної творчости сама найлегша. Намалювати сілуєтами план малюнка може кожний чоловік, що так чи інак вміє тримати в руці олівець,—дає життя полотну тільки справжній маляр. Оперірувати з високими проблемами людського духу може кожна більш-менш розвинена людина,—втілити ті проблеми, дати їм свігодайне життя може тільки дійсний поет-творець. Навіть в творчости цілком реальній символ далеко легше малюнка життя: багато легше намалювати будь яку людську фігуру—символ горя, ніж дати малюнок звичайної людської хати, не бідної, не обдертої, з людьми не попухлими з голоду, не ридаючими над труною, а з людьми, що сидять мов-би й звичайно за столом, один з книжкою, другий з працею... і змалювати їх так, щоб кожна риса того малюнка, забута праця, книжка, що лежить розкрита на столі, порох, що вкрив всі речі, вирази обличчів, самі пози людей, самі складки їх одежі—свідчили-б нам про те, що в цій оселі спинилось життя, що тут запанувало безпорадне, нерозважне горе.

Але й символічні речі безперечно справляють велике вражіння на глядача. Приглядаючись до техніки символічної творчості, ми бачимо, що головні властивості художнього впливу їх складаються з впливу на настрій людини. Всім відомо, який великий вплив на наш настрій мають музика та світ: мінорна музика надає самому веселому чоловікові сумний настрій. Світ і морок керують так само почуттям людини, і кожен тон світу впливає особливо. Символісти й користуються завжди з вражінь згуку й світла, щоб заводити глядачів в той або інший настрій.

Візьмемо наприклад хоч-би останній момент в драмі Андреева—«Жизнь человека»—смерть самого «человѣка». Приглядаючись до композиції моменту, ми бачимо, що вона далеко низча од композицій багатьох аналогічних моментів в творах інших письменників. «Человѣкъ» інертно лежить головою на столі; навколо його танцюють страшні відьми й нагадують йому малюнки минулого життя. Гаразд,—пекучий жаль за тим, чого не можемо вернути, муки сумління... нудьга самотності... речі відомі, вони й без відьм шарпають серце. Про те автор набірає ще більш додаткових вражінь, аби опанувати почуттями глядачів: навкруг «человѣка» важкий, фіолетовий пів-морок... в кутку стоїть кам'яна постать «когось» у сірому... недогарок свічки ледве блимає тманим, жовтим світлом... музика провадить нудну, шарпаючу душу, одноманітну мелодію... стогнуть страшні пьянці... Одкиньте всі ці додаткові ефекти: мелодію... пів-тму, страшні постаті відьм, їх плазуючі рухи і нарешті той недогарок свічки, що мов в пазурах держить серце глядача, нагадуючи йому, що хвилини кінець... кінець... зараз кінець! Одкиньте всі ці ефекти, дайте повний світ рампи—і виявиться цілком духовна бідність композиції, сцена не справить і половини того вражіння, яке справляє вона з допомогою всіх цих, коли можна так висловитись,—нашкурних ефектів.

Теж саме можемо сказати й про самий момент смерті «человѣка». «Человѣкъ» гордо зривається; хвилинка гарна і сильна. «Де моя тарча? Де мій Джура?» Кричить він... і кінець.. «Человѣкъ» падає... свічка гасне, і повний морок залягає в театрі.

«Человѣкъ умеръ», виголошує чийсь холодний голос... зловісне шамотиння відьм... тихе вмираюче... і повна тиша і вічний морок... Глядач почуває, як мороз біжить в нього поза шкірою, і коли нарешті знов запалає весело електричне світло, з душі його виривається радісне зітхання... Пху! . минув страшний кошмар. Що вражіння сильне, то правда, але з чого складається воно?

Духовна смерть людини викликала нам сльози на очи?

А де там. Не сльози—страшний жах охопив нас. Автор зробив нас причетними фізичній смерті людини, і нас охопив сліпий жах, той жах, що примушує ревити скотину, коли вона чує на бойні дух свіжої мазки. Безпросвітний морок і завмираючі згуки життя, вони охопили не самого тільки артиста, а й нас, вони зробили нас фізичне причетними фізичній смерті людини. Немов-би над нами злились далекім одгуком останні згуки життя, немов-би нас укрила довічна п'тьма... Згола ми пережили фізіологічний процес смерті, а смерть душі людини майнула десь далеко по-за нас. Непевні згуки, пів-тьма, фарби—ось головні чинники художнього впливу символічних речей. Що такий вплив не єсть завдання естетичного твору, про це нема що й балакати,—річь відома всім.

Що до ситуації драматичних символістичних творів, то в будові своїй вони не мають нічого нового; вони збудовані по старому шаблону і навіть ідуть ще далі назад. Символісти припускають не тільки монологи, проти яких повстають новіши драматурги, але й прості «доклади», а позаяк твори символістичні не повинні мати в собі ніякої реальности, то така форма цілком відповідає їм. Про те вони сильно одріжняються од творів других шкіл своїм, так кажучи, останнім аккордом. Автори символістичних речей не дають в своїх творах жадної відповіді на виставлені питання, а така невизначенність ніби підтримує цікавість.

Як символічна драма цілком знищує побут, дійсність, так драма настрою, Чеховська драма, переносить осередок ваги на малювання самого побута, життя... Дієвою особою виступає в пьесі

саме життя; не воля індивідуума, а сила життя домінує над всім, дія залежить цілком од умов цього життя: воно і владує, і розв'язує відомі моменти дії. Виникла ця форма драматичної творчості в Росії у 80-тих роках. Чехов заклав цю школу.

В свій час драма настрою цілком відповідала дійсності. Над всім панувало сліпе, неблаганне зло; створені довгим періодом рабства, приголомшені, безвольні люде втратили розумну волю, втратили енергію, бо нікуди було їх і приточать; вони перетворювались в слабих неврастеніків, з надмірно поширеною силою почуття. Які небудь згуки, одноманітне хлюпання дощу в шибки вікон, нудне цвірінкання цвіркуна може доводити їх трохи не до самогубства. Над такими безвільними неврастеніками звичайно панувало життя. Чим-же впливало воно на людей? Чим приборкувало їх? Настроєм.

Що таке настрій? Чи єсть це якесь свідоме становище чоловіка? Походити настрій може і од свідомої і од несвідомої причини, а сам в собі він єсть несвідомий нахил нашої душі приймати в цю мить од життя ті або інші вражіння, чи-то веселі, чи то сумні. Иноді цей стан виникає в нас несвідомо, і залежить тоді мабуть од якихсь отрутніх елементів, що отруюють мозкові центри, — знати це фізіологам, лікарям; але часом він виникає і під впливом цілком відомих нам вражінь. Напр. В нашій хаті сухо й тепло, на душі ясно, за плечима жадної турботи. Але на дворі хлипа дощ, плачуть шибки, скроплені сльозами... он пройшла вулицею якась пані в жалобі... старець в дранті простягає скрючену руку. Сива шакапа з похнюпленою головою тягне порожній віз... голі гілки дерев, мов пальці рук, заломлених з благанпям, тягнуться до сірого неба... тмяне світло з вулиці, без проміння яскравого сонця надає всім речам в хаті якийсь похмурий вигляд... на часопису чорніє страшна чорна рама—оголошення про чийсь смерть... і раптом без жадної думки чоловіка охоплює сум...

Це настрій, сумний настрій. Повстав він в нас через те, що переважна частина вражінь околишнього світу одбивається і в свідомості нашій і разом з тим вежливоє в нас відоме почуття (ощущення); сума їх і складає відомий настрій.

Позаяк дієві особи драми настрою цілком підлягали впливові життя, треба було й вивести це життя на сцену; треба було, щоб весь вплив його, що керував життям людини, передався й глядачам,—в тім був ґрунт таких речей. Автор не силкувався познайомити нас з психологією людини, з боротьбою її души, бо душевної боротьби герої ніби й не переживали.—він хотів, щоб живі малюнки життя, якому підлягав герой пьєси, передавалися й глядачеві, щоб він переймався тим настроєм, який опанував дієвих людей. Згадаймо, наприклад, «Дядю Ваню». «Дядя Ваня» розчарувався в професорі, на якого покладав все своє життя, він зненавидів його—і щож робить він, нещасний дядя Ваня? Чи ж виривається він з цього життя, чи починає він нарешті жити для себе? Ні, давуче життя знов обступає його з усіх боків і здушує в своїх пазурах. Дощ б'є в шибки, старий «приживал» бреньчить на балалайці... цвіркун цвірінька в кутку... тмяний сум насовується на дядю Ваню... він кориться своєму настрою і лишається й надалі в тих само умовинах життя. *Зрозуміти* дядю Ваню—трудно, *перейнятися його настроєм* і почути й в собі брак сили на будь яку боротьбу—легко.

Теж саме можна сказати й про «Трох сестер». З першого погляду поверховому читачеві здавалося-б просто смішним завдання пьєси: три здорові дівчини не можуть доїхати до Москви. Анекдот. Але коли читач пройметься тим життям, в якому живуть три сестри, коли він почує сам на собі їх настрій, коли він зрозуміє їх вдачу,—він зрозуміє й те, що вони ніколи не доїдуть до Москви, а наколи хто і завіз-би їх туди, вони і в Москві не знайшли-б Москви. Радити таким людям вжити більш енергії й волі—все єдно, що радити безногому робити добрий моціон. Це не драма, а трагедія. Тут панує невблаганна майра, що з першого дня вродження людини виголосила свій вирок над нею. Безвладня, безвільна людина, наслідок давно пануючих умовин життя, несе сама в собі свій прокляти, бачить сама своє безталання і не може здобути з себе хоч краплю розумної, здорової волі. Це трагедія не мала.

ноябрь-дек. 1907.

13

Приглядаючись до техніки і до властивостей художнього впливу драми настрою, ми бачимо, що вона з одного боку ніби цілком протилежна символічній драмі, з другого—користується тими-ж само чинниками, що й вона. Драма настрою, як і символічна драма, має на меті перш за все надати нам відомий настрій, через те вона головним чином впливає на наше почуття: це їх спільна риса, тільки символічна драма переважно вживає якихсь таємних засобів: непевні крики гусок, вікна, що раптом зачиняються самі собою... подихи вітру, сумні невиразні звуки. тмяне світло.. фарби... Вражіння ж драми настрою—вражіння реального життя. Що до змісту, то між цими двома течіями драматичної творчості діаметральна протилежність. Драма символічна розглядає проблеми людського духу, драма настрою найбільшу вагу віддає самому життю: з цього походить і різниця технічної ситуації цих драм. Позаяк драма ця в принципі визнає, що всім керує не воля «личности», а настрій, життя,—через те в ній мало розвитку ситуації конфліктів душевної боротьби; вона складається з малюнків життя. Бажаючи довести до найбільшої реальності техніку драматичного твору, драматурги почали по можливості усювати монологи; а драма настрою усунула їх цілком. В тих драмах, де нема активних героїв, де єсть тільки безвольні неврастеніки, яким невідома боротьба душі, там дійсно цілком непотрібний монолог. Але такі ситуації виключні, і з них не можна утворювати принципів будови драматичного твору. Бувають такі ситуації, коли, бажаючи неодмінно уникнути монолога, автор тільки позбавить свій твір художньої краси й сили і, простуючи до реальності, надасть йому нереальну форму. Що таке монолог? Це властиво така ситуація драми, де дієва особа, лишуючись сама на сцені, словами своїми знайомить нас з найглибшою боротьбою своєї душі. Звичайно, це ненатуральність: чоловік небожевільний в голос до себе не говорить, хоч-би як він не був зрушений,—то правда, але не буває й таких хат, яким бракувало-б четвертої стіни, і коли ми даруємо що ненатуральність, коли ми припускаємо, що автор може підняти перед нами четверту стіну і показати, що там робиться в хаті, то

можемо припустити, що автор в формі монолога піднімає перед нами і другу заслону і знайомить нас з тим, що робиться в душі. Бувають такі моменти, коли ніяким діалогом не можна переказати душевну боротьбу. Згадаймо, наприклад, хоч відомий монолог Гамлета: «жити чи не жити». Такі думки й почуття чоловік може переживати тільки в глибині своєї душі. Не психологи, а самі звичайні люде гаразд знають, що коли чоловік *говорить* про те, що заподіє собі смерть,—він ніколи не стратить себе. Коротко—думки й почуття Гамлета втратили-б половину своєї сили, коли-б з монолога зроблено було діалог, або коли-б автор здумав передати глядачам тільки настрій Гамлета. Не треба надуживати й цього, взагалі цілком правдивого уникання монологів: таке надуживання замість того, щоб паддати творові реальність, зробить його нереальним, бо в життю людини бувають моменти глибокої, потайної душевної боротьби, яку ні діалогом, ні настром переказати не можна. Та звичайно геть та й геть не всі автори розуміють, як, коли, і в якій мірі можна вжити монолог і що таке є монолог. В українській драматичній літературі панує не монолог, а доклад, цеб то актьор виходить на сцену і починає розповідати, хто він і звідкіль родом і на що прийшов сюди і що має вчинити. Як раз так, як роблять герої Вертепа: «Ану глянь, подивись! чп-ба не вгадаеш, звідкіль родом і як звуть—нічичирк не знаєш». Або актьор починає розповідати публиці про те, що зкоїлось за кулисами, або ще комічніш—один актьор говорить монолог, у якому викладає свої заміри, а другий підслухує його монолог, і з цього складається весь драматичний конфлікт. Такі монологи неможливі ні в якій драматичній формі. Тільки момент найвищого напруження душевної боротьби, драматичного пафосу може дати монолог.

Звичайно, ми тут говоримо тільки про принципи, і монолог може бути написано так художнє, що сцена сливе цілком одповідатиме реальній дійсности, і знов таки—його може бути зложено так шаблонно, що в самі високі моменти напруження драматичної дії він вражатиме нас своєю ненатуральністю.

Est modus in rebus.

Драматична форма драми настрою цілком відповідала тьм типам, які виводили автори на сцені; позаяк дієві особи жили тільки впливами настроїв, то й публіка повинна була лише перейматись їх настроєм, щоб зрозуміти твір. Автори досягали своєї мети. Але теоретіки цієї форми драматичної штуки закладають принципи „драми настрою“ в принципі всієї драматичної штуки. Те, що одповідало зьявиську частковому, вони хтять зробити законом для всієї драматичної штуки взагалі. „Въ концѣ прошлаго столѣтія,—пише один з відомих критиків російських ¹⁾),—театръ сталъ памѣчатъ для себя новые пути. Подобно тому, какъ наши дѣти теперь не нуждаются въ „дѣйствіи“ съ нашей стороны, чтобы уяснить себѣ нашу оцѣнку ихъ поведенія, такъ и для насъ самихъ „дѣйствіе“ въ театрѣ утратило свое прежнее значеніе. Укоризненный взглядъ матери говоритъ теперь иногда ребенку гораздо больше, чѣмъ говорило когда-то внушительное дѣйствіе на колючихъ при помощи свѣже-просоленныхъ розогъ. И для насъ теперь не нужны дѣйствія, тѣмъ болѣе кричащія дѣйствія на сценѣ для того, чтобы мы могли постичь характеръ лица, разобратъся въ конфликтахъ, въ которые его поставила жизнь, разгадать его внутреннія переживанія. Намъ достаточно войти въ его настроеніе, и сумма его настроеній въ разные моменты переживаемой имъ драмы скажетъ намъ больше, чѣмъ могли-бы сказать самыя потрясающія дѣйствія старой трагедіи“. Погляд остільки помилковий, що ми дивуємось тому, як може серъозний літератор висловлювати такі думки. Перш за все,—що розуміє критик під словом „дѣйствіе“? невже тільки зміну форм околишнього життя? Але під словом „дѣйствіе“ розумілася досі в драматичній творчості дія внутрішніх, душевних, сил, їх боротьба, яка може й викликати ту або иншу зміну форм околишнього життя, а може й перетліти сама в собі. Візьмемо, напр, кращу драму Шекспіра „Гамлет“ і побачимо, що вся вона, на погляд д. Краніхфельда, буде повним „бездѣйствіемъ“, бо „дѣйствіе“ одбувається тільки в Гамлетовій душі. Перше треба було гаразд почастувати

¹⁾ Литературные отклики Краніхфельда Совр. Міръ 1907. II.

дитину різками, каже д. Краніхфельд, щоб вона зрозуміла все зло свого вчинку, а тепер досить матері глянути з докором на дитину і вона зрозуміє все. Деж більше „дїйствія“? Думаємо, що в погляді матері. Перше грубе „дїйствіє“ хіба тільки на деякий час завважало дитині сидіти,—боліло тіло, до душі мабуть і не доходив той біль, а погляд матері збуджував цілий рій думок і втворював велике „дїйствіє“ в душі. Таке „дїйствіє“, така боротьба почуття та волі й складає ґрунт драматичного твору. Теоретіки драми настрою кажуть: „намъ надо войти въ его (героя) настроеніе, и сумма его настроеній въ разные моменты переживаемой имъ драмы скажетъ намъ больше, чѣмъ могли-бы сказать самыя потрясающія дѣйствія старой трагедіи“. Безперечно. настрій—це ґрунтовна сила усякого художнього твору; коли твір не перейнятий цілком настроєм свого творця, і коли той настрій не опановує нами, не примушує нас переживати те, що пережив автор, твір не вартий нічого, — істина альфаветова. Але в драмі настрою—немов-би немає в драбині одного шабля. Кожний художній твір, крім відомого настрою, викликає в нас рій думок і волевих імпульсів,—тут цього нема: герої драми, підпадаючи тому або іншому настроєві, лишаяться інертними рабами його, в душі їхній не виникає жодної реакції: сум—то й сум, ні бажання позбутись його, розважитись, знайти якусь розумну мету життя, ні бажання перервати це злиденне існування і визволитись од нього на віки. Нічого, герой—раб настрою. Для відомої групи безвольних неврастеників це було надзвичайно характерно. В свій час «драма настрою» зробила своє діло, та нитка її вже урвалась, і ми можемо взяти про неї слова відомого критика Ханштейна, якими він схарактеризував відому драму Гауптмана — *Friedenfest*: «ця драма буде прийдешнім нащадкам нашим лише цікавим документом з епохи слабовольної нервозности».

Ye
Friede

Круто повернулось колесо життя. Минули часи «дядів Вань», та «Вишневих садів». Настали часи таких героїв, яких і не знали минулі часи. Коли мученики христіанства йшли сміло на страту,— вони рахували на нагороду небесну, коли герої середніх віків

кидались осліп на смерть, вони виявляли велику силу волі, але їм мало що було втрачати: життя було таке невладнане, таке грубе, кожна хвилинка погрожувала смертю,—через те й люде звикали мало цінувати його. Але тепер, коли життя так хороше розкинулося перед людиною, коли кожне з'явисько природи чарує тонке почуття людини своєю красою, коли розум людини з кожною хвилиною прорубує все далі сходи в глибоке царство таїни знаття, коли люде навчилися жити кожним фібрим своєї істоти,—страчувати життя по власній волі, без жодної сподіванки на яке небудь друге існування по смерті, страчувати на те, щоб другі інертні, помірковані зажили счастья, здобути своєю, кривью—це може робити тільки Бог—не чоловік! Людина піднеслась душою по-над души богів. З'ясувати душевну боротьбу такого героя не можна вже настроями... цвіркунами, та краплями дощу. Сама думка про те огидою проймає мозок! Велетню, богочоловіку дзеркалом може бути тільки величчя драма дії та боротьби.

Більш всіх відповідає їй соціальна драма.

Соціальна драма несе з собою цілком нові принципи драматичної штуки. Вона одрізняється од драми грецької й Шекспіровської елементом трагічного. Елемент трагічного складався в грецькій драмі з боротьби чоловіка з невідомою Мойрою, в Шекспіровські часи доля вже не керувала життям людей, керували ним вони самі, через те і в драмі його елемент трагічного складається вже з душевної боротьби самої людини. Нова драма вивела на кін ще новий драматичний фактор — недолу, не внутрішню боротьбу души людини, а боротьбу великих груп суспільства, — боротьбу класів. — Так кажуть теоретіки нової соціальної драми — знищення в драмі елемента особистої (личної) психології. В соціальній драмі доля поодиноких людей не цікавить автора,—всю силу драматичного твору зконцентровано на почуттях і замірах великої групи людей, головного й єдиного героя ньеси — класу.

Щоб одбити психологію маси, творці соціальної драми не виводять окремих осіб (напр: «Ткачи» Гауптмана), які винослися б над загальним рівнем своєю індивідуальністю, а разом

з тим були-б типовими репрезентантами цього класу, — вони беруть лише зовсім незначних людей, що тільки на хвилину опановують юрбою, ведуть її за собою, а потім зникають в респірації росі.

«Спробунок Гауптмана, — пише відомий критик російський Зінаїда Венгерова, — ¹⁾ не всі вважають вдатним. Багато людей стоїть на тім, що при виставі пьеса дуже програє, що драматична дія, яку не підтримує дужа індивідуальність, розпливається і не справля вражіння, що з технічного боку будова «Ткачів» не витримує критики!»

Скажемо й од себе, що коли й падали соціальна драма буде ширити той само принцип знищення особистої (личної) психології, вона дійде до символізму і втратить реальність і силу. Коли-б клас можна було й справді злити в одну сильну душу, тоді-б такий рід драматичної творчості міг-би мати прийдешнє; але не вважаючи на цілком однакові умовини життя, в яких живе та або инша класу, почуття й думки окремих індивідуумів не будуть однакові, через те, що й настрої і спосіб переймання думок, і сама здатність реагувати на відомі зьявиська залежить не тільки од самих умовин життя, а головним чином й од темпераменту людини, од тих або інших фізіологічних причин. Через те виображення якоїсь «класової души» є фікція, абстракція, яка не зрушує до самого коріння нашого серця. Од «класової души» не далеко вже й до «мірової души» поета-декадента Чеховської драми «Чайка». Безперечно належність до тої або инчої класу кладе відомий колорит на чоловіка: герой-пролетарій ґрунтовними рисами вдачі своєї одріжняється од героя-короля, і хоч героїзм є, власне, такий психологічний стан, який не мінється од того, що викликало його (Вандейці, що вмирали під кулями республіканців, були такі-ж самі герої, як і республіканці, що теж без жаху дивились в гірла рушниць, коли Вандейці розстрілювали їх), — про те героїзм пролетарія й героїзм короля будуть спера-

¹⁾ Литературныя Характеристики. 305--306.

тись на інші базиси: пролетарій буде сператись на юрбу, на свою солідарність з нею, король буде сператись на свою власну волю, на свої думи й бажання, які йдуть виоперек бажанням нерозумної (на його думку) юрби. На цім і кінчається та частина «класової душі», яку має в своїй душі кожен член тої або иншої класи. Далі йдуть вже ґрунтовні риси вдачі людини, однакові для всіх класів. Як серед пролетаріїв, так і серед королів єсть Гамлети і Дон-Кіхоти, Макбети, Фаусти і Цезарі: через те неможливо й утворювати якусь «класову душу». Кожен член визначного класу, борючись за один сцільний ідеал, не однаково переживає ту боротьбу в своїй душі; люде не тождественні геометричні фігури, що одрізняються одна од другої тільки місцем, яке займають в просторі. Які-б не були елементи траґичного—чи гречеські, чи шекспіровські, чи елементи боротьби класів,—тільки тоді й дають вони драматичний конфлікт, коли одбиваються в живій душі людини. Великі майстри слова вміли завжде сполучити соціальність мотиву пьеси з централізацією драматичної акції. Згадаймо, напр., «Вільгельма Телля» Шіллера—одну з найсоціальнійших пьес, і ми побачимо, як зумів автор зконцентрувати силу цього соціального руху в могутній постаті Вільгельма Телля. Через те і закони драматичної творчости стоятимуть на віки віків непорушно: боротьба людини чи то з долею, чи з власним почуттям, чи з ворожнечим класом, але боротьба і дія, що одбиваються в душі людини, яка може бути й типичним репрезентантом свого класу.

Що до сітуації своєї, то соціальна драма одрізняється од Шекспіровської драми тим, що зовсім знищує монолог і дає перевагу масовим сценам. Така сітуація виникає з принципів самого твору. Властивості художнього впливу соціальної драми сполучують в собі і вплив на почуття, і вплив на думку, бо соціальна драма розгортає перед нами не тільки самі настрої та проблеми, а дію й боротьбу за них. Вона дає свій певний присуд фактам, свою певну відповідь на проблеми людського духа. Нічого містичного, денервуючого не має в собі соціальна драма--

горить в ній гарячий вогонь боротьби за умовини кращого життя.

Перед молодим українським драматургом, як перед баєчним царевичем простяглися тепер три шляхи: драма символічна, драма настрою, і драма соціальна. Кожен з тих шляхів погрожує якоюсь небезпекою, а разом з тим і вабить своєю особистою красою.

Всі ці літературні течії принесли з собою нове слово штуки. Символізм одірвав драму од малювання пошлої буденщини; він нагадав нам про вічні, ґрунтовні, проблеми людського духу, незалежні ні од соціальних, ні од політичних форм життя. Що до властивостей впливу художнього твору, він винайшов ряд нових факторів: згуки, світ, фарби, що впливають і на наше почуття і примушують нас безпосередно перейматись тим настроєм, який хоче викликати в нас автор твору. «Драма настрою вивела на кін саме життя і надала тим ще більше реалізму формі драматичної творчости. Чим більше звязаний чоловік з усім життям, що оточає його, тим реальнішими здаються нам і його простування і його боротьба. Як драма символічна, так і «драма настрою», звернула увагу на вплив драматичного твору і на почуття людини. Драма соціальна вернула нас до споконвічного джерела драматичної творчости,—дій і боротьби. Не будемо обмежувати сфери соціальної драми лише сферою боротьби пролетаріата з капіталізмом: соціальна драма виводить на кін боротьбу великих груп людскости за поліпшення умовин життя для найбільшої кількості людей. Пекучі питання життя не менч одвічних проблем людського духу шматують серце чоловіка, вони ще ближчі більшим массам людей, бо гірке життя не дає їм часу й глянути вгору до сонця, до зір.

Минули часи символічних і Чеховських драм. Великих діл людського духу настроями не змалювать! Щоб зьясувати їх, треба, як каже Гейне, видерти найвищу сосну з Шварцвальдских гір, встромити її в кратер Етна і писати вогненними літерами, на північнім небі, щоб світили ті слова всім нащадкам прийдешніх і «на потом будучих» віків!

Шлях драмі дії та боротьби!

Не будемо тільки загадувати нашим драматургам, що їм писати, який розробляти сюжет: найкраще вдається той твір, який найбільше відповідає власному настрою поета: троянда і грізна буря північного моря—все має свою одвічну красу.

Штука, як і все на світі, підлягає двом силам: наслідуванню й новаторству. Проте, до чого-б не дійшло новаторство в драматичній штуці, що до околичних форм,—грунт її не зміниться ніколи: істотою драми була й буде душевна боротьба людини, чи то з долею, чи з власним почуттям, чи з ворожнечим класом—це залежить од часу життя,—незмінним лишається сам принцип драми боротьба, яка одбилася в душі людини. Дія—не в грубому розумінню лише свідомої, залежної од волі людини зміни форм околичнього життя, а зміна становищ душевних, яка і складає грунт Шекспірової драми і складатиме завжди сутність правдивих вічно-хороших пьес. Все через серце людини—світ і вічний морок, радість і жалі. Драма, як і саме життя, тільки через те й пабуває ваги та сили, що одбивається в душі людини. Безсмертні істини й проблеми через те тільки й безсмертні, що освітлюють знеможене серце людське.

Старицька-Черняхівська.