

44,333⁷⁰
p36 14^{1/2}kg

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

X

ФС
Шифр Шу.333 Р56 Инв. № 2932854

Автор Валик Українського

Назва Жабокрайського музею

Місце, рік видання Ж. 1929

Кіль-ть стор.

-\\- окр. листів

-\\- ілюстрацій

-\\- карт

-\\- схем

Том

Конволют

Примітка:

5.04.02.

(посада)

(ПІБ)

" "

20 р.

(підпис)

(посада)

(ПІБ)

Вип.

Валик

РІЧНИК УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ.

ALLUKRAINISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN

JAHRBUCH

DES UKRAINISCHEN THEATER MUSEUM

Unter Redaction von P. RUHLIN.

I.

KIJIW, 1929.

Бп 12547 - 1

Щ 333 (4 Укр)
Р 56

ВСЕУКРАЇНЬКА АКАДЕМІЯ НАУК

РІЧНИК

УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ

За редакцією П. РУЛІНА

I.

НАЦІОНАЛЬНА
ПАРЛАМЕНТСЬКА
БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНИ

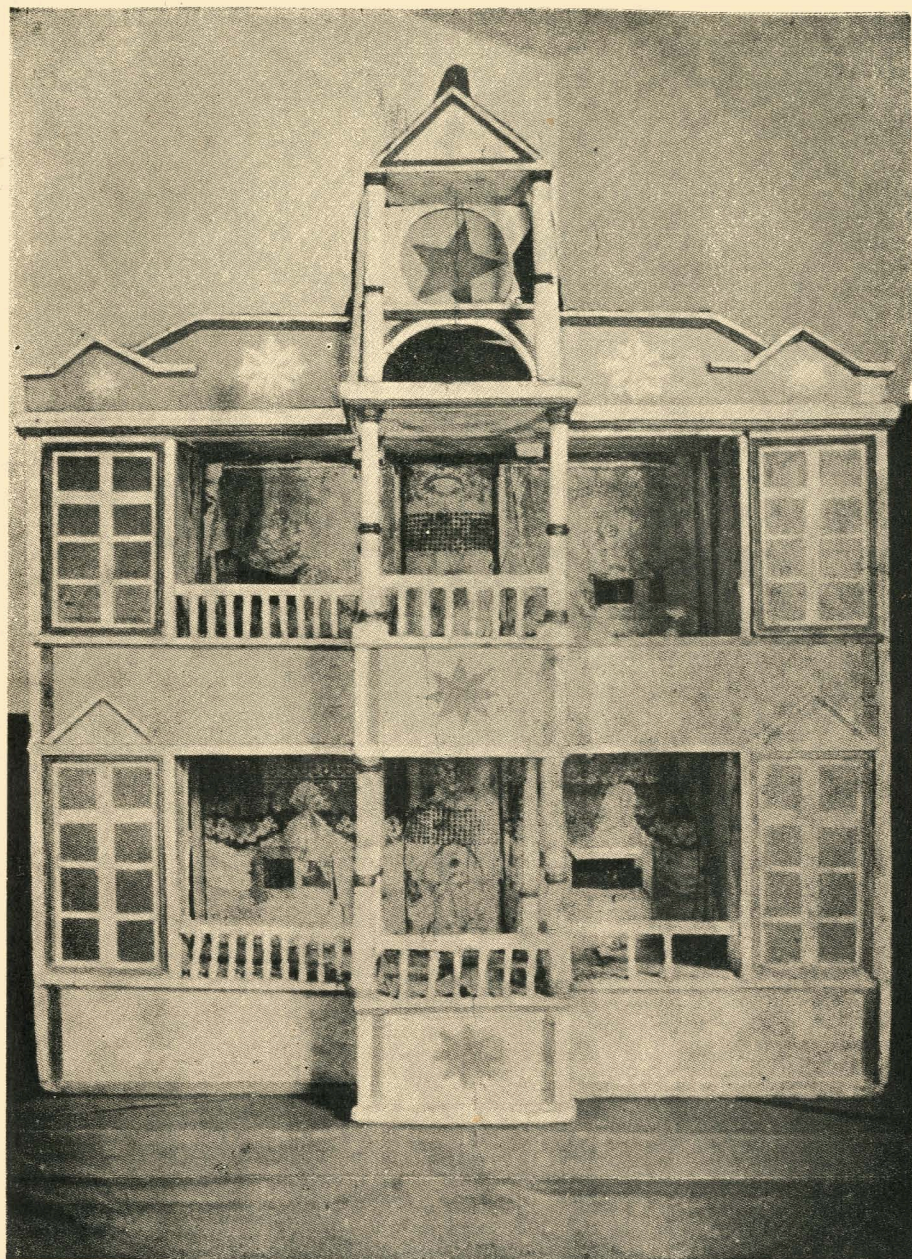
у КИЄВІ. 1929.

Цх 222 (НУКР) + 16 Я 24

ліографічний опис цього
ання вміщено в „Літоп.
у. Друку“, „Картковому
ерт.“ та інших покажчи-
х Укр. Книжк. Палати.

Дозволяється випустити в світ,
Неодмінний Секретар ВУАН,
Академік В. О. Корчак-Чепурківський.

Державний Трест „Київ-Друк“, 2-а друкарня.
Київ, вул. Воровського, № 42.
Київськ. Окрліт № 232. Зам. 987 1200—14³/₄ арк.



Сокиренска вертепна скринька

С Т А Т Т І И З А М І Т К И

Заснований 1926 р. при ВУАН Український Театральний Музей одразу-ж поставив собі завдання не тільки скупчувати матеріяли, що минулий і сучасний театр характеризують, але й бути дослідчою установою, що їх всебічно вивчала б, стимулюючи та організуючи разом із тим історико-театральні студії. Молода і в ширших масштабах беручи, наука історії театру, має за собою на українському ґрунті ще дуже невеличкий актив, особливо якщо будемо ми до наукової студії з усіма вимогами сучасної методології підходити. А матеріял для такої роботи маємо ми не аби-який; з різних паростків культурного життя на Україні виявив театр велику життєздатність, і особливості його розвитку в давні часи, процес громадження елементів протягом XIX віку має низку характерних рис високого методологічного для дослідника інтересу.

Отже й робить «Річник Українського Театрального Музею» спробу першого історико-театрального органу на Україні; своєю метою має він зосереджувати в собі студії, присвячені історії українського театру, а також і ширше—історії тієї театральної культури на Україні, що тло для розвитку українського театру втворювала. Оскільки пощастить, намаратиметься «Річнику» не тільки пасивно збирати матеріял, але й активно спонукати до його з'явлення, тоб-то не тільки містити в собі історично-театральні студії на різні теми, але й висувати певні, особливо на той чи інший погляд актуальні для досліджень теми й знаходити для них дослідників. Разом із тим, надаючи великої ваги збільшенню матеріялів за мивулий театр, урахувуючи потребу фіксувати те, що не зникло іще з пам'яті сучасників, або й учасників театрального життя—заводить «Річник» розділ «Матеріялів», де й друкуватиме спогади з театрального життя, розглядаючи їх саме, як, матеріял, що згодиться при майбутніх дослідях, коли зіставлений з іншими джерелами, знайде він собі що до своєї вірогідності належної критичної оцінки. Цей матеріял і друкуватиме «Річник», по змозі з найменшим реакційним опрацюванням.

У першому випуску «Річника» не пощастило з багатьох причин здійснити всі поставлені завдання. Тематичного принципу в розділі статтів, у нім не додержано; і тільки в відділі матеріялів, що ввесь з'явився з ініціативи Музею, помітити можна зосередже-

ність навколо кращого часу народницького театру, зокрема на особах М. Л. Кропивницького та Г. П. Затиркевич-Карпинської, першого—як фундатора цього театру, другої—як одного з чільніших його працівників, що лишався до сьогодні трохи в затінку громадської та наукової уваги.

Свідомий, що матиме ця перша спроба історико-театрального збірника багато хиб, чекатиме «Річник» на всебічну критику, що йому допоможе в дальших випусках свої недоліки виправити.

Для наступного «Річника», що має з'явитись 1930 року, висунуто дві теми—«Вертеп» та «Театр М. П. Старицького».

ЗАВДАННЯ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.

П. РУЛІН.

1912 року зробив М. Возняк підсумки що-до вивчення старої української драми ¹⁾, 1924 року подав автор цих рядків огляд студій в галузі історії всього українського театру за сім останніх років та зачепив між іншим і завдання цієї науки на найближчі часи ²⁾. Окрім цих зауважень що-до попередньої роботи, були й спроби накреслити дальші її шляхи. В статтях акад. В. М. Перетца про давній російський театр ³⁾ знаходимо ми деякі моменти, що в однаковій мірі застосувати слід й до українського театрального матеріялу. А втім, гадаю, що дуже на часі буде спеціально це питання про чергові завдання історії українського театру поставити. За це промовляє зростання й міцнення історії театру, яко науки, що починає вже посідати своє певне місце поруч із історією інших галузів мистецтва; сприяє цьому й те велике оживлення в усіх дослідках над минулим української культури, що так властиве нашим останнім революційним рокам; зрештою утворює для цього сприятливі умови й заснування Українського Театрального Музею, що мусить пам'ятки театральної старовини призбірувати.

Звичайно, сама новина ставлення таких програмових питань що-до такої науково-неусталеної дисципліни, як історія театру, мусить спричинитися до певної спірності та непереконливості окремих положень цієї статті; але, якщо вона примусить замислитися над деякими моментами з історії українського театру—це вже виправдає її надрукування. Стаття ні в якій мірі не збирається розв'язувати окремі питання, або давати якусь загальну класифікацію матеріялу—насамперед потребуємо ми пильних студій над окремими темами з історії українського театру; проте корисним може бути поставити питання програмового й методологічного порядку, що підбиваючи підсумки минулій роботі, накреслюють разом з тим її шляхи на майбутнє.

¹⁾ М. Возняк. Стара українська драма й новіші досліді над нею. ЗНТ і Ш. т. CXII (1912), стор. 139—191; більшу частину цієї статті присвячено оглядові попередніх праць.

²⁾ П. Рулін. Студії з історії українського театру (1917—1924), ЗІФВ УАН. т. IV (1925), стор. 207—228; про завдання—стор. 227—228.

³⁾ В. Н. Перетц. Несколько мыслей о старинном русском театре. Ежегодник петроградских государственных театров. Сезон 1918—1919. Петроград. 1920—1922, стор. 217—225. Переробленою увійшла ця стаття в пізнішу працю того ж таки автора: «К постановке изучения старинного театра в России». Старинный театр в России XVII—XVIII в. в. Сборник статей под редакцией акад. В. Н. Перетца. Труды Рос. Инст. Ист. Искусств. «Academia». Петербург. 1923, стр. 22—30.

Утертим уже місцем стало останніми роками твердження про те-перішній стан історико-театральної науки—невиробленість її методів, нетривкість самого об'єкту студій. «Wir haben den Wunsch und zwar den berechtigten Wunsch» — пише проф. Max Hermann у своїй славнозвісній книзі про театр мейстерзінгерів— eine theatergeschichtliche Wissenschaft zu besitzen, wir besitzen sie aber noch ganz und gar nicht. Ja, wir wissen noch nicht einmal die Aufgaben der künftigen Wissenschaft gebührend abzugrenzen» ¹⁾.

Та воно й не дивниця: труднощі повстали, як тільки історія театру намаглась акцентувати специфічність свого матеріалу, що саме через свою невловимість і примушував або збочувати до сусідніх діянок мистецтва, або доходити висновків, що мали переконливу силу тільки для кола некритичних читачів.

Отже, пишучи про завдання історії українського театру, мусимо ми відзначити, який зміст укладаємо ми в цю дисципліну, як сам розуміємо ми кожне з складових її понять.

Не поширюючи так далеко поняття театру, як це зроб В. Всеволодський-Гернгросс у своїй «Истории русского театра»²⁾, де театр охопив не тільки суто-театральні явища, але й моменти суспільного та релігійного життя, що мають тою чи іншою мірою театральний характер, гадаємо ми, що історія українського театру повинна студіювати тільки ті процеси, що безперечно являються театром, тоб-то спеціально вряджуваним видовищем, розрахованим на своєрідне споживання колективу, стороннього від того творчого гурту, що саме видовище створює. З цього погляду усякі інші елементи театральної акції можуть цікавити нас тільки, як театральний елемент, як підготовчий матеріал, що втворює сприятливий ґрунт для повстання, або розвитку театру, як закінченої форми мистецької гри. Не вдаючись тут до аналізування окремих елементів, що з них складається театральне мистецтво, зазначимо лише, що не можемо ми, про нього говорячи, остаточно драму виключати, як це останніми часами в деяких історико-театральних студіях помічається (переважно в працях «Государственного Института Истории Искусств» у Ленінграді). Оскільки драма з'явилась на сцені, є вона одною із складових частин діяння театрального процесу й вимагає до себе не меншої уваги, аніж тіло й голос актора, або устаткування сцени. Адже ж здебільшого від неї відходить у своєму задумі режисер. Та й поза тим: написана,

¹⁾ «Ми маємо бажання й що-правда справедливе бажання мати історико-театральну науку, але ми її ще зовсім не маємо. Так, ми дійсно таки не знаємо, як у належний спосіб обмежувати завдання цієї майбутньої науки». Max Hermann. Forschungen zur Deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Berlin. 1914, s. 3.

²⁾ Театр-Кино-Печать. Ленинград-Москва. 1929. т. I. Значно глибше й цікавіше класифіковано, по при всю спірність окремих положень театральні й суміжні до них процеси в праці Проф. В. Сладкопєвцева: Программа собиранія матеріалов по вопросам театра. Основные разделы. Баку. 1926. Пер. Oskar Eberle. Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe Basel-Freiburg. 1928; ss. 1—5.

драма, але ще не виставлена, усе-ж таки відбиває живий театр, оскільки вона посередньо, чи безпосередньо під його впливом повстала¹⁾. І, якщо драму вивчати можна з кількох боків, то є у всякім разі моменти, що безперечно історика театру мусять цікавити—у першу чергу її драматургічна будова, як основний стрижень, що нес на собі інші способи впливу на глядача, а також і самі ті засоби, що вимагають детальної класифікації та вивчення та що дають так багато матеріялу для характеристики мистецьких уподобань доби й верстви, що-до неї найближче автор стояв²⁾.

Далі сама історія театру. Ні в якій мірі не можемо ми театр окремо від економіки доби та соціальної психіки окремих верств розглядати. «Соціальне замовлення» відчуває театр, як виробництво, завжди міцно звязане з споживачем, особливо чуйно³⁾. Але співвідносини театру й суспільства мають надзвичайно складний характер, і якщо навіть тепер, коли революційний театр певною мірою уодномаїтнює соціальний стан глядачівської залі, дуже умовно можемо ми говорити про якесь «вивчення» смаків окремих верств цього глядача,—то звичайно ще важче нам розбиратись у таких проблемах за раніших діб, коли так виразно використовувано принципи рангового театру. Та й поза самою проблемою споживання театрального процесу, дуже багато складних питаннів висувують і проблеми соціології театральних стилів, що той чи інший театр характеризують: велику роль відіграють тут і соціальне походження та виховання акторів, і вплив сусідніх театрів, що від них переходять іноді окремі часткові запозичення, які й прищеплюються до далекого по суті комплексу моментів, що з них певний театр складається. Отже, зважаючи на цю складність, мусимо ми відзначити, що й ця потреба дати історію театру в зв'язку з соціологією доби примушує нас поки що з особливою обережністю підходити до широких узагальнень та найбільшу свою увагу віддавати висвітленню окремих часткових питаннів з історії театру, намагаючись—після ґрунтового опрацювання—що-разу до їхнього соціологічного пня доходити й тим ґрунт для ширших концепцій утворювати.

Попри всі труднощі, що їх викликає специфічність історії театру, як певної наукової дисципліни, й свою частку ускладнень додає до цього саме український театр, як об'єкт наших студій. Особливості культурного життя України, що впливають з місця,

¹⁾ Порівн. М. Hermann, цит. праця, стор. 1—2, також і цит. працю Eberle, s. 13.

²⁾ Цікаву спробу вивчення комічних ефектів Мольєра зробив Y. Bethge. Zur Technik Molières. Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Band XXI (1899). 252—306. Виразно піднесено сценічні моменти в статті М. Григор'єва: Приемы сценического воздействия на зрителя в пьесах Чехова. «Горн», Издание Московского Пролеткульта, кн. V (1920), стор. 60—71. Пор. його ж таки: Сценическая композиция чеховских пьес. М. 1924. Обидві роботи тільки зачіпають цікаві для історії театру питання, не тільки не розв'язуючи їх, але й не вичерпуючи матеріялу.

³⁾ Визнання такого зв'язку здибуємо ми й в дослідників театру, що не ставили ще так гостро це питання. Див. Friedrich Rosenthal. Wesen und Aufgabe der deutschen Theatergeschichte. Eine entwicklungsgeschichtliche Untersuchung. Karlsruhe. 1928, s. 22; поп. s.s. 44, 49, 51.

яке посідала вона в чужих державних організаціях, коли інтелігентні верстви нації неминуче підпадали під вплив сусідніх міцніших культур,—ставлять гостро питання про те, що ж саме повинні ми за український театр уважати. Справа ця, живовидячки, першорядної ваги; не розв'язавши її, не можемо ми ані зібрати матеріял для наших студій, ані вичерпно його освітлити.

Розв'язувати це питання просто, виходячи з тих же критеріїв, що для пізнішої доби українського театру за слушні вважати годиться, ми не можемо. Та й інший матеріял доводить, що не завжди можна керуватись самим лише мовним принципом: адже ж не виключатимемо ми вистав раннього середньовіччя на Заході, або всього єзуїтського театру з історії театру певних країн через те тільки, що виконувалися вистави латинською мовою, а не національною. Так саме стоятиме справа і з українським шкільним театром, що в ньому часто-густо українські елементи були лише більш чи менш густими цяточками на тлі тодішньої книжної літературної мови. Основним критерієм для кваліфікування певного театрального явища, як українського, буде насамперед те оточення, серед якого вистава виникла, ширше кажучи, місцевість, яка її виплекала та яку вона ж обслуговувала. Але якщо не викликатимуть ніякого сумніву з такого погляду вистави в Київській Духовній Академії, або в інших осередках України,—то в усякім разі не можемо ми самими лише рямцями етнографічної України обмежитись. З певними застереженнями повинні ми тому брати на увагу й той шкільний театр, що його по різних пунктах тодішньої Росії (а в поодинокому випадку й Сербії) вихованці українських шкіл запроваджували і вже, як далші відбитки лише, можна говорити про вистави, що під впливом цього російського театру повставали. Так чи інакше, але завжди слід брати на увагу цей чинник місцевості, де відбувались вистави¹⁾.

Нова доба—XIX вік та наші часи на новий ґрунт ставлять питання про український театр. Справа з мовою та місцевістю набиратиме тут уже іншого значення. На тлі тодішньої загальної русифікації життя освічених верств на Україні, українська ознака театру виступає звичайно різкіше, й спеціальні філологічні досліді, щоб дізнатись, хто саме був автором якоїсь драми—українець, чи росіянин,—робити доведеться тут рідше; проте чимало цікавого дало б нам установлення якості російської чи польської мов, що ними прова-

¹⁾ Не задовольняє цих вимог «Библиография русской (??) школьной драмы и театра XVII—XVIII в. в.», що її вмістила В. Адріанова-Перетц у збірці «Старинный спектакль в России». Под ред. В. Н. Всеволодского-Гернгросса. «Academia», Ленінград, 1928, стор. 184—198; тільки діалоги та інтермедії тут розподілено на українські та великоруські.—Але якщо виходить тут така бібліографія можливо з спірності деяких питань про приналежність п'єси до українського чи російського театру, то досить знайомою історичною концепцією відгонить від згаданої вже «Истории русского театра» В. Всеволодского-Гернгросса, де говориться про всілякі впливи на російський театр, окрім українського (гл. I. §§ 25—29), де береться на увагу давній київський театр, як «наш» (гл. 4. § 2—6), де поміж російським та польським театром не визнається ніяких проміжних чинників.

дилась вистава; бо таке, приміром, зауваження одного рецензента про одеську виставу, що від неї «хохландизм так и хлещет по ушам»¹⁾, набирає для нас з цього погляду особливого інтересу. Та й пізніше, змінюючись відповідно до обставин, знову таки впливає це ж таки питання про те, оскільки українським був певний український театр, чи органічно, скажемо, склалась якась «українська» труппа, або була вона лише об'єднанням людей, що до цього театру підійшли випадково, на короткий час, лише з бажанням здобути легкого хліба і що замість української мови, давали якесь жахливе перекручення її²⁾.

Та й далі маємо ми нові форми того ж таки питання. Буйний розпів побутового українського театру, деякі цікаві моменти в житті театру М. Садовського, нові й оригінальні паростки революційного театру—усе це ставить перед дослідником завдання з'ясувати генезу зазначених явищ, висвітлити те нове й оригінальне, що український театр у загальну скарбницю театральної культури вніс. Невісповідність—через загальні історично політичні умови українських культурних набутків творчим можливостям українського народу, традиційні забобони—усе це спричинюється частенько до недооцінювання наших здобутків³⁾, а часом і надмірного переоцінювання їх-же.

Отже маємо тут, підносячи питання за те, що саме можемо ми вважати за український театр, зайвий приклад, як обережно слід підходити до самого об'єкту наших студій та яку вагу мають тут часткові досліді над певними моментами його, всебічне й ґрунтовне опрацювання матеріялів; тільки в такий спосіб можна встановити оточення, серед якого ті чи інші процеси театального життя повставали та вагу їх для загальної еволюції українського театру.

II.

Одним із безперечних завдань істориків українського театру є дослідження й тих його «самобутніх» форм, що звичайно більше зв'язуються з українським фольклором, а ніж з театром. Що-правда, відіграє тут свою роль незмога поставити ці явища в історичну перспективу, відділити давніші шари від пізніших елементів. Отже й було б корисним, хоч це й виходить власне поза межі самої історії театру, перш за все зібрати відомості за, так би мовити, музичну та гральницьку археологію України, дослідити, оскільки розповсюджені були такого роду розваги з давніших часів. І якщо мало фактичного матеріялу тут знайдеться, зрозумілішими принаймні стануть ті поняття, що вкладались у відповідні терміни⁴⁾.

¹⁾ Ланової. Русская труппа въ Одессѣ. Одесскій Вѣстникъ 1842. № 48.

²⁾ За такі випадки свідчать не друковані ще частини мемуарів К. Ванченка, В. Потапенка, що переходять у Українському Театральному Музеї.

³⁾ Таке ж уявлення відбилось і в статті В. Боцяновського (До історії українського театру у Петербурзі за 90 років XIX в. Науковий збірник лєнінградського товариства дослідників української історії, письменства та мови. К. 1928. I, 75), який на підставі негідних читачеві даних зауважує, що «на Україні Курбас повторює спроби Меєрхольда» (розрядка моя. П. Р.).

⁴⁾ З цього погляду дуже цікава замітка акад. В. Перетца: Найдавніша згадка про театр на Україні. Україна. 1924. I—II, 14.

Далі цікаві наслідки дало б з'ясування тих своєрідних театральних форм, що виростили з народньої словесности й збереглись і досі в формі «кози» та «меланки», або тих надзвичайно різноманітних форм різних ігрищ, що відбуваються на весіллі. Ці явища під впливом нових форм побуту мають безперечну тенденцію до зникнення; отже й дало би їх вивчення разом із дослідженням діалогічних моментів у народніх співах, а також і різних форм народніх ігор, цікаві висновки про форми того театру, що розвинувся самостійно з синкретичних форм фольклору.

Поруч із цим цінний матеріал про відбитки звичайного професійного театру в народніх верствах дали б досліди, що поставили б своїм завданням вилучення в цих формах самостійної театральної гри тих впливів, що могли увійти туди з театру; наприклад та балаканина, що нею виповнює іноді дід свою роллю в грі про козу.

Так само стоїть питання і з відбитками давнього театру—вертепом, що в деяких місцях повставав досить пізно¹⁾ та з «Царем Максиміліаном». На тепер, у зв'язку з звільненням народньої освіти та виховання від релігійного напрямку, а надто з антирелігійними кампаніями, вертепна гра звичайно втратила й ті передумови для дальшого свого існування, що полягали раніш, бодай у традиції. А втім подекуди заховались вертепні ще скриньки та ляльки, збереглись, або записані, або лише в пам'яті виконавців зацілілі тексти цілого дійства, чи то окремих ролів як лялькової гри²⁾, так і «Живого вертепу»³⁾. Отже й слід вилучити ці рештки, бо як не сьогодні, то завтра вони підуть остаточно в непам'ять. Досі ще не здійснено побажання М. Драгоманова про пошуки в цьому напрямку, що мають кінцевою метою з'ясувати, що власне оригінального маємо ми в нашому різдвяному театрі, надто в побутовій його частині⁴⁾.

Так само стоїть справа з грою «Цар Максиміліян», що переважно через військо та фабрику розповсюдилась з півночі на Україну й зафіксована тут іноді в своєрідній мішанині рештків основного сюжету, вертепу та різних скалок фольклору⁵⁾. Повставши певно, як далекий відбиток аматорської інсценізації якоїсь лубочної повісти, «Цар Максиміліян» цікавий нам, як театральна гра, що своєю формою мала всі дані, щоб удержатись в народніх верствах.

¹⁾ В. Кравченко. «Шопка» (Вертеп). Етнографічний вісник, кн. VI. (Київ, 1928), стор. 41—54.

²⁾ З певними застереженнями звичайно слід приймати думку новітнього дослідника вертепу, що «вертепна драма ще й досі не вмерла». Євген Марковський. Український вертеп. Розвідка й тексти. Випуск I. У Києві. 1929, передмова.

³⁾ Див. Н. Петровъ. Старинный Южнорусский театр и въ частности вертеп. К. Ст. 1882. XII, 490.—А. Н. Малинка. Къ исторіи народнаго театра. I. Живой вертепъ. Етнографическое Обзорѣніе. 1897. № 4, стор. 37—56.

⁴⁾ М. Т-в. Къ вопросу о вертепной комедіи на Украинѣ. К. Ст. 1883. XII, стор. 550.

⁵⁾ Див. М. К. Васильевъ. Къ исторіи народнаго театра. II. Тронъ. Етнографическое обзорѣніе. 1898. № 1. 78—80, 94, 98.—Александръ Смирнитскій. Къ вопросу о вырожденіи вертепной драмы. Извѣстія Одесскаго Библиографич. общества при имп. новорос. университетѣ. т. II (Одесса, 1913). вып. 5. стор. 194—211.

III.

Українська шкільна драма бодай і з одного боку—одна із найвивченіших ділянок українського театру. Праці Н. Тихонравова, П. Морозова, М. Петрова, В. Перетца, І. Франка, В. Рєзанова, М. Возняка та інших дали низку цікавих текстів, дослідили іноді досить вичерпно генезу окремих п'єс, одне слово, студіювали цей матеріал, оскільки він увіходив в університетські курси з історії письменства. І тільки останніми часами притягла українська драма до себе увагу саме як театральний матеріал, як документи до сценерії шкільних вистав. К. Широцький¹⁾ намалював досить пишні картини цього театру. Базуючи свої думки переважно на цілковитій довірі ремарці та описовим елементам діалогічних партій, автор стверджує свою думку даними переважно малярського мистецтва, що втілює окремі мотиви, які також зустрічаються і в драмах. Стаття не переконує в тому, які дійсно такої великої виставності сягнув український театр, а втім вона цікава, як перша спроба історика образотворчого мистецтва підійти до театру—поширити обсяг тих явищ, що до з'ясування стилю шкільних вистав притягались. Маємо тут матеріал (звичайно не метод), що визначає шлях для майбутніх пошуків²⁾.

Значно обережніші, а втім досить свіжі міркування на цю тему подав проф. О. Білецький³⁾. Спеціальні досліді про театральність шкільного театру надрукували в останні часи В. Адріанова-Перетца та акад. В. Н. Перетца⁴⁾; цікаві зауваження що-до цього ж розкинуто

¹⁾ К. Широцький. Дещо про художню обстановку старого українського театру. Сяйво, 1913, № 7—9, стор. 198—204. До його думок приєднуються і Д. М. Антонович. Триста років українського театру. Прага. 1925, стор. 37—39.

²⁾ Звичайно, притягати якийсь художній пам'ятник, як коментар для театру можна лише, добре знаючи історію цього пам'ятника. Тому й не задовольняє нас посилання, приміром, на цікавий дзигар на вежі київської ратуші, як доказ високої технічної культури Києва та можливості застосування її досягнень у театральній практиці. По-перше дзигар міг бути зроблений і не в Києві, або могли його робити й не київські майстри (існував поміж 1697—1718 рр.) Д. Шербаківський. Реліквії київського самоврядування. Київ та його околиці в історії і пам'ятках. Під ред. акад. М. Грушевського. К. ДВУ. 1926, стор. 222—223). Друга виразна помилка того ж таки К. Широцького дослідника стосується відомих Пікарових ритин, що додано до «Блудного сына» Симеона Полоцького. Слідом за ним повторив цю ж таки помилку і Д. Антонович (цитов. праця, стор. 38). Зробив ці ритини голанський майстер років 10—15 після вистави, що під час її він можливо в Росії ще й не був (Див. мою рецензію на книжку Д. Антоновича. Україна, 1925, № 5, стор. 167—168, а також: Ровинський. Русскія народныя картинки, т. IV, 520). Проте, ці ж малюнки притягає в той же спосіб і новий дослідник—Н. Ласточкин. Комедия притчи о блудном сыне. Старинный спектакль в России. «Academia», 1928, стор. 22 й далі.

³⁾ Проф. А. Белецкий. Старинный театр в России. I. Зачатки театров в народном быту и школьном обиходе Южной Руси-Украины. М. 1923, стр. 75—86.

⁴⁾ Варвара Адріанова-Перетца. Сцена та костюм в українському театрі XVII—XVIII в. в. Україна 1925. III, стор. 88—108. Ця ж стаття подана з додатками про шкільний театр у Росії в цитованій збірці «Старинный спектакль в русском (?) школьном театре XVII—XVIII в. в.» (стор. 7—64). Стаття ця знову хвибує на непевність розуміння того, що саме є явищем українського а що саме—російського театру (порівн. Укр. 88—Ссп., 7—8; Укр. 90—Ссп. 12).—Акад. Волод. Перетца. Театральні ефекти в старовинному українському театрі. Україна. 1926. I—II, стор. 16—34; та ж таки стаття в збірці—«Старинный спектакль», 64—98.

і по вступних статтях В. Резанова у його збірці «Драма Українська»¹⁾.

Останні три праці дають безперечно багато цікавого матеріалу про зовнішній вигляд української шкільної вистави, а втім викликають вони чимало сумнівів, як до висновків своїх, так і до способів опрацювання матеріалу.

Уже 1912 р. показав В. І. Резанов своєю працею «Школьные действия XVII—XVIII в. в. и театр иезуитов» тісний зв'язок української шкільної драми з драмою єзуїтською, одночасно з тим висловивши низку цікавих міркувань про те, як ті чи інші моменти драми на сцені втілювались,—знову таки виходячи з даних єзуїтського театру. В. Адріанова-Перетц, присвячуючи спеціальну працю устаткуванню сцени українського шкільного театру, виходить по-суті з тих же тверджень, що на них спинивсь В. Резанов. «Режисер українського шкільного театру... як і автор драматург, застав цілий ряд дуже добре розроблених способів сценічного втілення, приєднався до традиції взірцевих єзуїтських постановок, бачучи в них ідеал, який не завше міг здійснитися через технічні умови»²⁾. І далі, спираючись на загальні твердження єзуїтських теоретиків Масена й Лянга, дає авторка спробу «вказати головні характеристичні риси старовинної української сцени, відродити ті засоби, якими вона допомагала уяві глядача зрозуміти думку драматурга»³⁾.

Авторка, оперуючи майже виключно на текстах п'єс, ураховуючи пересування дієвих осіб по сцені, дає свої висновки про форму сцени; на її думку, існували три типи сценічної площадки—складна, трьохчастинна (небо, рай, пекло, та по середині окремі пункти), сцена-естрада з перемінними декораціями і зрештою—без особливих приладь⁴⁾. Маємо тут безперечно цікаві й нові міркування про устрій сцени; а втім не можемо ми вважати їх ще за остаточні. Матеріал шкільної драми взятو тут без уваги до місця й часу, через що російська драма Дмитрія Ростовського опинилась поруч із київською п'єсою «Царство натури людської», «Властотворний Образ» Митрофана Довгалевського (1737) поруч із «Алексієм человеком божіим» (1673)⁵⁾. Але таке зіставлення далекого одне від одного матеріалу викликає вже певні сумніви; адже-ж і єзуїтський театр, що був зразком для українського, не стояв на місці, а еволюціонував за ці часи; те ж саме, можна гадати, було і з українським театром і, якщо ми тільки приймемо, що він мав якесь технічне устаткування, то й рівень цієї техніки не міг бути протягом трьох чвертин віку непорушним. Безперечно багато

¹⁾ Проф. В. І. Резанов. Драма українська I. Старовинний театр український т. т. I, III (1926), т. IV (1927), т. V. (1928).

²⁾ Зазначена праця, 88.

³⁾ Там таки, 91—92. Авторка, що-правда, свідомо всіх труднощів свого завдання. «Тяжко, а часом і зовсім неможливо уявити не тільки повно, а хоч би більш чи менш ясно сценічне втілення творів наших старших драматургів. Окремі постановки, численні деталі,—назавше залишаються для нас неясними»...

⁴⁾ Цит. праця, ст. 95—98.

⁵⁾ Цит. праця, ст. 92—94.

важило і місце вистави; отже й слід замислитися над питанням про те, що саме визначало ступінь театральної виставності—драматичний твір, або ті конкретні можливості, що їх автор-режисер на місці знаходив. Не відограватиме це ролі лише тоді, якщо ми уявимо собі цей театр тільки, як декламаційне мистецтво.

Стаття акад. В. Перетца високо оцінює виставність українського шкільного театру. «Як, каже дослідник,—заперечуючи, що він не має естетичної вартости,—зможемо пояснити той факт, що цей театр, який базувався виключно на «назидательности» п'єс та побожности оточення, не зникав на протязі ряду століть? Він має майже 300-літню історію в Європі й біля 200 років існував у нас на Україні»¹⁾. Щоправда існування його довгий час, як на Заході, так і на Україні, факт поважний, але всеж таки має своє значення тут і одмінність психіки тодішнього глядача від нашого; публіка тих часів могла зацікавлюватися цим театром і тоді, коли б він не був такої сценічної принадности; та й вистави відбувались до того-ж рідко, очевидно не більше, як кілька разів на рік.

Праця шановного автора побудована на аналізі ремарок²⁾, а також і мовного матеріалу дієвих осіб—матеріал, що в ньому відзначає він різні театральні ефекти. Але, чи можемо ми завжди йняти віру ремарці? Аджеж визнає акад. В. Перетц, що режисером п'єси не завжди був автор³⁾, що «деякі ефекти вимагали занадто великої вигадливости машиніста, якому автор давав занадто тяжкі завдання»⁴⁾. Отже й можемо ми уявити, що не завжди мав шкільний театр змогу ці завдання виконувати, не завжди мав він до свого розпорядження достатні матеріальні засоби.

Український матеріал специфіковано в статті акад. Перетца ще менше, ніж у праці В. Адріанової; наведено в нього чимало прикладів з урочистих московських п'єс, що попри всю свою близькість до елементів українського шкільного театру, все ж таки чимало від нього відрізнялись. Ще з більшими підставами можна це про інсценізації епічної літератури, що в тій таки статті використані, говорити⁵⁾.

¹⁾ Зазн. праця, стор. 16.

²⁾ Цікаву спробу класифікації матеріалу ремарок дає праця Siegf. Mauegmann'a: Die Bühnenanweisungen im deutschen Drama bis 1700. Göttingen—Berlin. 1910. Критичне опрацювання матеріалу викликає проте тут деякі заперечення.

³⁾ Там-таки, стор. 20.

⁴⁾ Там-таки, стор. 23.

⁵⁾ Окремі судження акад. В. Перетца про сценічне втілення тих чи других п'єс розходяться з думками інших дослідників. Так В. Перетц гадає, що «убієніє отрочат, не слышимое, но зримое» справді показувалось на сцені, про це свідчить 2 вихід, де «Вождь приносит гловы отрочат...» (стор. 18); на думку ж В. Адріанової, була тут німа сцена (стор. 99),—очевидячки жива картина; пантоміми бути тут не могло, бо реалізація самої теми в акції логічно мусила б бути з елементом на сцені пов'язана. До того ж, класична поетика неполюбляла таких кривавих сцен (див. В. Резанов, V. 112.—Адріанова, 100). «Купину огнену» акад. В. Перетц не уявляє собі без світляних ефектів (стор. 21), В. Резанов гадає, що її могла віддати спеціальна декорація з намальованим полум'ям (там-таки V, 110). Та й взагалі суперечність у поглядах дослідників шкільного українського театру що-до виставности окремих п'єс—явище досить нерідке. В. Адріанова (стор. 97) відносить «Милость божью» до п'єс, що могли виконувати

Не вичерпуючи цими зауваженнями всього багатого, як на твердження, так і на приклади матеріялу обох розглянутих вище статтів—нашим бо завданням було відмітити переважно те, що здавалося спірним—піднесемо кілька думок про чергові завдання вивчення старого шкільного театру.

1) Перегляду й уточнення вимагає питання за саму форму й ступінь залежності українського шкільного театру від єзуїтського. Хай переносувана звідти поетика й тісно поєднана з нею сума формальних особливостей самої драми, але драму, як літературний твір, звичайно легше пересадити на інший ґрунт, аніж театральне його втілення¹⁾. На Заході розвивався єзуїтський театр не самостійно, або відірвано від інших театральних стилів, а під певним впливом двірського театру, що до нього розкішністю своїх вистав наближався²⁾; там не важко було запроваджувати складну сценічну механіку та численні театральні ефекти, що потребували часом дуже великих коштів. Не так очевидячки стояла справа у нас на Україні: бракувало тут сценічної та й технічної традиції, що її легко можна було до вистав застосувати, та й не мав тодішній могилянський колегіум, як і пізніша Академія, таких коштів, щоб дійсно таки устатковувати вистави з відповідною авторським ремаркам розкішшю.

2) На певний реальніший ґрунт можна було б звести судження про виставність українських шкільних п'єс, якщо б більше орієнтувалися дослідники на місце, де відбувались вистави. Істотної ваги питання—де саме grano п'єсу: чи на вільному повітрі, чи в церкві, чи в конгрегаційній залі. Вистава, що відбувалась десь на міському майдані, зумовлювала одне устаткування сцени, наближаючи її певною мірою до містеріяльного типу³⁾ вона примушує також уявляти собі численнішу аудиторію, більший вплив демократичних верств; вистава в церкві ставить під сумнів широке застосування сценічної механіки, соковите виконання реалістичних сценок; зрештою вистава в конгрегаційній залі не дозволяє нам уявити собі дуже широкої й глибокої сцени. За це промовляють і розміри останньої конгрегаційної залі (8,6×23,3 м,

тись на малій сцені; Яр. Гординський («Милость божая», українська драма з 1728 р. ЗНТ і Ш. т. СХХХVI—СХХХVII (1925), стор. 37), каже, що «вистава «Милости божої» на сцені була дуже блискуча. Костюми і сценарій були, певно, надзвичайно ефектовні». Маємо у таких розходженнях найкращий доказ нерозробленості історико-театральної методології.

¹⁾ Цілком до речі зауважує В. Адріянова—«теоретичні підручники та п'єси єзуїтських авторів були добре відомі на Україні в XVII—XVIII ст., але оскільки добре вони знали самий театр єзуїтів—про це нема ніяких відомостей»—там таки, стор. 107. Порівн. в В. Перетца, стор. 31.

²⁾ Див. статті W. Flemming'a: «Jesuitendrama» та «Jesuitentheater» в «Reallexicon der deutschen Literaturgeschichte, herausgegeben von Paul Merker und Wolfgang Stämmle». Berlin. 1926. B. II, 173.—Порівн. Carl Nissen. Das Bühnenbild; ein kulturgeschichtliches Atlas. Bonn und Leipzig, 1924. Tafeln 23—24.

³⁾ Невеличка кількість містеріяльних уривків та й інші обставини обмежують припущення що-до існування на Україні містерії, як жанру театального видовища.

вищина —8,8 m); навряд чи була попередня більшою¹⁾. Що-правда, це питання має завдати дослідникам великих труднощів. Проте з деякими п'єсами справа стоїть значно зручніше; отже й було б доцільно зробити спробу реставрації якоїсь певної вистави, наприклад «Благоутробія Марка Аврелія», що його виставлено було 5 вересня 1744 р. під час перебування в Києві імператриці Єлисавети,—безперечно в новій конгрегаційній залі, закінченій 1740 р.²⁾ З такою ж певністю можна було б таку реставраційну спробу зробити і з трагедокомедією «Фотій» Георгія Щербацького 1749 р., з меншою—простудіювати інші п'єси тих таки часів—Лашевського, Козачинського, Кониського, відносно яких не завжди можна цілком остаточно за місце або за час вистави говорити. Звичайно, потребуватиме така студія досить пильної і обережної—історико-театральної праці, з екскурсами в бік історії образотворчих мистецтв та письменства, а також і що-до спеціальної історії конгрегаційної залі³⁾; а втім має вона безперечний інтерес; тільки на цілком певну сценічну площадку орієнтуючись, можемо ми про устрій сцени та її ефекти говорити⁴⁾. І хай розв'яже така студія питання, що лише з одною п'єсою, досить пізнього вже часу, зв'язані, але дасть вона разом із тим провідну нитку для пошуків і в раніші доби українського шкільного театру.

3) Певного обмеження вимагає й сама теза про виставність самого шкільного театру. Доведено на сьогодні, що п'єси цього гатунку писалися, як практичні вправи з піітики, але зовсім нез'ясованим лишається, щоб мали їх автори перед собою цілком точне сценічне наставлення, щоби пишучи свої твори, мислили вони, так би мовити, вже по режисерському та щоб за для цього свою літературну уяву приборкували, оглядаючись раз-у-раз на те, чи здійсне сценічне втілення такої п'єси. Аджеж не є п'єса автора з його ремарками ще доказом того, що так само вона й була виставлена. Не можемо ми також випускати з-під уваги іноді й такий момент, що драма могла повстати підо впливом якоїсь чужоземної, баченої драми, з огля-

*¹⁾ Актуальним є на тепер завдання—історично-архитектурний дослід старого Мазепино корпусу з метою з'ясувати обставини, в яких театральні вистави відбувались—як на верхнім поверсі корпусу після його добудування, так і на нижнім, на який саме й припадають вистави найцікавіших п'єс (1704—1740). Так само дуже великої ваги мусять набути при всяких міркуваннях про вигляд шкільної сцени й виміри конгрегаційної залі, що майже однакові у широчінь та височінь, через що найзручніше можна було б розтошувати саме двохповерхову сцену. Звичайно, потребує ця справа ще довгих і всебічних студій.

²⁾ Проф. С. Т. Голубев. Старый корпусъ Киевской Академіи (Мазепинъ) и его реставрація при архієпископѣ Рафаилѣ Заборовскомъ. Труды Киевской Духовной Академіи. 1913. VI. 305—306, 313—314.

³⁾ За зразок такої складної реконструктивної праці править названа вже вище праця М. Негманн'а, що викликала кількарічну полеміку.

⁴⁾ Питання про перенесення містеріальної сцени до закритого, обмеженого приміщення певного будинку має корисну з методологічного погляду паралелю в генезі нового класичного театру у Франції. Див. Eug. Rigal. Le théâtre français avant la période classique. Paris. 1901 та новітню спробу ревізії цієї книги в статті С. С. Мокульського. «Вещественное оформление спектакля во Франции наконуне классицизма. О театре. Сборник статей. Государственный Институт Истории Искусств. III. Ленинград». Academia. 1929, стор. 25—102.

дом не на ту сцену, де ця п'єса могла бути виставлена, а на ту, що письменника до написання його п'єси наштовхнула; теж саме слід зазначити й про театральні програмки, що глядачам під час виконання п'єс роздавалися. Цілком до речі зауважує О. Білецький, що всякі чуда техніки дуже можливо існували тільки в програмках ¹⁾. Та й відомий теоретик єзуїтського театру Ф. Лянґ, застерігаючи проти зловживання виставністю, зазначав, що «более пышные картины допустимы в придворных театрах, которым это позволяют их средства и находчивость. С ними не может соперничать наша школьная бедность. Искусство и игра должны у нас дополнять то, чего не хватает в обстановке» ²⁾. Отже й слід вивчити—де це можливо—співвідношення поміж текстами програм або переказуванням змісту яв (в деяких п'єсах побудовані вони дуже цікаво, подаючи певну *Forgeschichte*—з коротким переказом того, що далі в п'єсі відбувається) з дальшим текстом. Варто також звернути увагу й на цікаву драматургічну термінологію шкільних драм, на своєрідні звертання до публіки ³⁾, на моменти описів в репліках дієвих осіб, що могли доповнювати те, чого на сцені й не показувало, розраховуючи на допоміжну силу творчої уяви наївного глядача, на різні словесні способи (насиченість образами, наявність описів) в мові реальних дієвих осіб та абстрактних. Дуже до речі була б також класифікація сценічних ситуацій, драматичних, патетичних та комічних ефектів, вивчення самого ступенювання різних вражіннів, що з певних фабульних моментів утворилася.

4) Та й ще одне. Говорячи про сценічність тієї чи іншої п'єси, треба завжди мати на увазі ті витрати, яких вона потребувала та й зв'язувати їх з відповідними матеріяльними можливостями Академії того чи іншого часу. Відома праця М. І. Петрова про українську шкільну драму має між іншими ще й ту позитивну рису, що розглядає київські п'єси в тісній зв'язку з станом Київської Академії, визначними політичними подіями. Перенісши послідовно такий підхід і в сферу з'ясування форм театального втілення шкільних п'єс, поставили б дослідники свої судження за них на значно реальніший ґрунт ⁴⁾.

¹⁾ Цит. праця, стор. 70.

²⁾ Розбивка моя. П. Р. Цит. з рос. перекладу—«Старинный спектакль», 179.

³⁾ Цікаво між іншим, що шкільна драма майже зовсім не знає терміну «глядач», через це в пролозі або епілозі звертається до «слишателів» (Див. Резанов, Драма українська, III. 280; IV. 84, 145, 329; V. 238. ТЖДА. 1877, IX. 579); «по ритмов слуханія миле оупрошаєм» (Рез. I. 173), «слуха прилучиться» (Рез. III. 161); «слишателіє і зрителіє» (Максимович, С. Соч. I. 507); «зритель» (Рез. «Шк. действа»); «смотрел еси аудитор» (Рез. IV. 179); «widziałeś najjasniejszy auditor ze sceny» (Благоутробіє Марка Аврелія... Львів 1745. арк.) «сей позор узрѣти» (Рез. III. 67); «покажем ото на сем плаці, тут же обачете» (Рез. V. 187); «се не томко словами, но і делом із'явим» (Рез. IV. 96). Можливо маємо тут лише ту ж таки традицію, що через неї залишилась за найскладнішими навіть п'єсами назва «діялог»; можливо, що має цей термін на увазі більшу питому вагу у виставі слухових вражіннів проти зорових.

⁴⁾ Варто між іншим відзначити, що 1673 року, коли виставлено «Алексія чelow. божого»—п'єсу, що потребувала сцени містеріяльного типу—ледве почав Київський колеґіум ставати міцніше на ноги з того часу, коли він, як

З цього погляду великий інтерес має невеличка замітка Ів. Крип'якевича про декораційну оздобу релігійних вистав; з давніх документів повибірувано відомості про витрати на влаштування «гроба господнього» та малюнків до нього ¹⁾). Отже, дуже цікаво було б систематично переглянути «Архив Юго-Западной России» та «Акты относящиеся къ истории Киевской Духовной Академии», щоб звідти документальний матеріал до історії театру повибірати.

5) Увесь розвиток шкільного театру мусить суворіше застерігати певні хронологічні рямці. Дуже цікавий матеріал дає нам «Dissertatio de arte scenica» Лянга, але не слід забувати, що вироблений цей трактат у наслідок п'ятидесятилітнього ²⁾ глядачівського та режисерського досвіду, що склався він на той час, коли чи не найвищого вже ступеня сягнув єзуїтський театр. Отже, з великою обережністю слід поєднувати положення цього теоретика сценічної гри з цікавою віленською поетикою Сарбєвського ³⁾, що повстала десь у першу половину XVII віку та що рясніє згадками за античний театр або розповідає, як ті чи інші моменти влаштовуються в Римі (може і не на шкільному театрі?) ⁴⁾. І навіть, коли ми візьмемо до уваги певну стабільність єзуїтського театру, особливо в деяких ділянках ⁵⁾, усеж таки не слід забувати про еволюцію конкретних відмін єзуїтського театру, що був зразком для українського; і беручи до розгляду певний твір та певного автора, слід дошукуватися, в який саме спосіб та де міг він з єзуїтським театром обізнатися ⁶⁾.

6) Певний матеріал для судження про самий характер гри, потрібної для втілювання шкільних п'єс, мусить дати й аналіз їх з цього саме погляду; вивчення віршових розмірів дасть дещо для розуміння експресивності при їх декламації. Також чимало допомогли б тут і літературознавці, вивчивши своєрідність, а в першу чергу образковість мови шкільної драми; деякі п'єси дадуть змогу порівняти їх

писав 1666 р. Лазар Баранович, «умалися, стал, как малый Закхей». Див. Н. Петровъ. Киевская Академія во второй половинѣ XVII вѣка. Киевъ. 1895, стор. 32—36. Цікаву з методологічного погляду паралелі що до з'ясування виставності шкільної драми дає праця Р. Exeditus Schmidt'a. Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Abeegeer im sechzehnten Jahrhundert. Berlin. 1903. Між иншим ставить вона на конкретний ґрунт і питання про матеріальні спроможності шкільного театру в умовах досить суворої грошевої скрути (див. стор. 76 і далші).

¹⁾ Ів. Крип'якевич. До історії української декорації і різьби. Божій гріб і вертеп у Львові XVII—XVIII в.в. Стара Україна. 1925, стор. 202—203.

²⁾ Старинный спектакль, 151. Пор. Nicol. Scheid. P. Fr. Langs Buchlein über die Schauspielkunst. Euphorion. VIII (1901), 63.

³⁾ Проф. В. И. Рѣзановъ. Къ исторіи русской драмы. Поэтика М. К. Сарбєвскаго. Нѣжинъ. 1911.

⁴⁾ «Сміливу» спробу використання різних джерел за для «реконструкції» вистави «Про блудного сина» зробив Н. Ласточкин у тій таки збірці «Старинный спектакль». Поетика Сарбєвського, уваги Лянга й малюнки голандця Пікара, що не міг цієї вистави бачити—усе звалено тут в одну купу.

⁵⁾ Про це свідчить хоча б популярність «Speculum imaginum» Якова Массена, що вийшовши р. 1650 першим виданням, з'явилося р. 1681 третім (Адріанова, цит. праця, 89); відоме мені «editio ultima», у Кельні 1728 р.

⁶⁾ Як це приміром зробив Яр. Гординський що-до літературних джерел «Владимира» Теофана Прокоповича. ЗНТШ. CXXX—CXXXII, а також і до «Милости Божой»; там-же. CXXXVI—CXXXVII, CXLVI.

з іншими творами тих таки авторів, казаннями (хоча б Дмитрія Ростовського, Теофана Прокоповича) листами то-що. Вивчення стилю цих письменників допомогло б з'ясувати, яких саме особливостей набуває мова в драматичному творі; безперечно стане це за корисний матеріал для суджень про відповідність словесного елементу виставлянню.

7) Допомогла б тут ще й інша сусідня дисципліна—історія образотворчого мистецтва. Відповідний іконографічний матеріал, що змальовує, приміром, пекло, рай, тих або інших святих, чи то інших персонажів шкільної драми дасть змогу з'ясувати джерела певних сценічних моментів, прислужиться також і як матеріал, що з нього виходячи, можна буде певні висновки про сценічне виформлення зробити. Що-до алегоричних постатів, то дуже до речі притягла В. Адріянова описовий матеріал з Я. Масена. А втім, звичайно бажано було б скласти насамперед каталог цих дієвих осіб, що в шкільних драмах зустрічаються, спробувати схарактеризувати мовний матеріал, що його вони виголошують та відзначити ознаки, що як невід'ємні атрибути при них згадуються.¹⁾

8) До цього часу звертались писання про український шкільний театр переважно до Київської Академії, як найміцнішого осередку цього театру а разом із цим місця, про яке збереглося найбільше відомостей. Дуже корисними були б також і студії, що поставили б своїм завданням дослідити питання про розміри, а то й про можливість театральних вистав і по інших колегіях: Львівській, або й Винницькій, Гойській, Чернігівській, Харківській. Що-правда, свідомі ми, що не пощастить тут дійти й тієї відносної певності, яку ми для Київського центру маємо.

9) У зв'язку ж з цим стоїть питання й про вивчення експансії української шкільної драми поза межі України, в першу чергу на Великорущину та про ті формальні й змістові особливості, що там на новому терені повстали. Хоч і виходить почасти це завдання одною частиною вже за межі студій над українськими-но театром, а втім саме дослідники українського театру, що мають змогу на широкий український матеріал спиратись, могли б тут багато зробити²⁾.

Отакі моменти—нотуючи тут звичайно найголовніше — стоять на черзі історії українського шкільного театру.

¹⁾ К. Широцький описуючи цікавий філософсько-моральний твір XVIII віку «Ифіку ієрополітику», гадає, що де-що з неї могло бути взяте з театральних вистав. А втім, саме на думку цього ж таки автора уважаючи, що автор Ифіки, використовуючи місцевий український матеріал, іноді запозичав композицію з німецьких джерел («Наше Минуте», 1918. I. 175—179), слід дуже обережно до питання про зв'язок Ифіки з театром поставитись. Окрім того, даючи ілюстрації до деяких моральних понять, автор цих малюнків (Зубрицький) мав безперечний нахил до komponування цілої алегоричної сцени, а не певної поодинокі постаті; через це й виникає сумнів, що саме можна з цих малюнків до театру застосувати.

²⁾ Цікаво, наприклад, дослідити джерела строїв аматорської вистави про Йосифа та його братів, що вряжено 1732 р. в Петербурзі з ініціативи імператриці Анни та в якій найбільшу участь брав Тред'яковський, який ще вихованцем Московської Академії складав і виставляв там п'єси. Див. П. Пекарський. Історія імператорської Академії Наукъ. СПб. 1873, II. 234—6; пор. 33—35, 5—6.

IV.

Переходячи до нової доби в історії українського театру XIX віку— від Котляревського до 1881 р.— саме через скупість і розпорошеність окремих його паростків якнайбільшу увагу слід звернути на його ґрунт та окремі впливи, під якими вони виростали.

Першим питанням буде можливість актуальної традиції старого українського шкільного театру, переважно, зрозуміла річ, в формі вертепу, що навіть іще на початку XIX віку існував на Україні. Багатьом дослідникам дуже спокусливим здавалось перекинути містка від давнього шкільного театру до початків нової драматургії, тоб то п'єс Котляревського та з'ясувати цим ті елементи яскравого реалізму, що нашарувались на запозичені форми, свіжим повітрям віджививши давню традицію. Але, хоч і не щастило їм досі довести свою думку конкретними доказами ¹⁾, усе ж таки остаточно можна буде це питання з'ясувати лише тоді, коли будуть досліджені розміри та форми поширення вертепу наприкінці XVIII та на початку XIX віку ²⁾.

Одним із нових питань, що недавнечко лише в обсяг історико-театральних студій потрапили—це вивчення окремих культур театральних, що на Україні існували, художні потреби її людности задовольняючи.

Старшим театром нової формації, що почав на терені України працювати, слід визнати театр німецький, що вже 1776 р. отаборився в Львові ³⁾ та й існував там що-далі, то з більшими перервами; зрідка гастролювали німецькі актори і в інших містах України, не створюючи собою впливнього мистецького чинника. Можливо проте, що десь пізніше, 60—70 роками мусив таки справити свій значний вплив німецький театр на українські галицькі трупи, що раз-у раз зустрічались з ним і через нього обізнавались з усіма новинами як німецької, так само й світової драматургії.

Незрівняно впливовіший за німецький, був театр польський, що визначав таким чином уже вдруге шляхи українського театру. Повставши як національний театр (*teatr narodowy*) 1766 ⁴⁾ року, довгий час не мав польський театр сприятливих умов для свого існування в Варшаві, де аристократія тяжила до чужоземних гастролів. Отже й знаходили собі польські актори іноді кращий ринок у провінції, де обслуговували вони заможні верстви населення в межах не тільки етнографічної, але й історичної Польщі, а то й ширше. 1784 року вперше завітала польська трупа під проводом знаменитого письменника Богу-

¹⁾ Див. П. Руплін. Котляревський і театр його часу. «Рання українська драма». Книгоспілка. 1927. Київ. (LV—LVII).

²⁾ Маємо тут що-правда ще одну рештку старого театру в обставинах нового вже часу. Це—факт виставляння 1828 р. в польській трупі Клокоцького трагедії «Изгнание Адама и Евы из рая, или смерть Авеля, первое убийство по сотворении мира». А втім, певно тільки темою наближалась ця вистава до шкільного театру. Сѣверная Пчела. 1828, № 85; передруковано в К. Ст. 1889. V—VI. 631—632.

³⁾ K. Estreicher. Teatra w Polsce. Kraków, 1873. I, 110—115.

⁴⁾ Wincent Rapański, Sto lat sceny polskiej. Warszawa. 1925. str. 5.

славського до Дубна ¹⁾; з 1797-го ж року, коли переведено Контрактний ярмарок до Києва, почали приїздити польські актори й сюди, розносячи своє мистецтво звідти і вглиб України, не тільки у більші міста, як-то Кам'янець, Житомир, Бердичів, Київ, але не минаючи іноді й менших містечок,—Балти, Ярмолинців, Сквири, то-що ²⁾. Театр цей, далеко відбігаючи від своєї метрополії, ширився, вбираючи по дорозі місцеві елементи. Перебуваючи головне на Правобережжі, проточувався він іноді цілими трупамі або окремими лише своїми представниками і на Лівобережжя, відобраючи поважну роль піонера театральної культури на Україні. Спираючись на переважність польського елементу серед освічених верств людности, був цей театр досить міцним чинником у тодішньому житті, підупадаючи помітно тільки з міцненням русифікаційного курсу після повстантів 1831, 1863 р.р. ³⁾.

Цей польський театр з ходом часу зазнав певного впливу місцевих елементів; досить рано переходили окремі його робітники на російську мову, приносячи не тільки польський акцент, але й всі виховані в польському театрі звички. Окремі його представники, поляки, походженням можливо з України, досить рано визначаються яко талановиті виконавці українських ролів (Рекановський, Зелинський); дехто з них вдавався до писання українських, або польсько-українських п'єс. З цього ж кола вийшли й відомі підприємці театральної справи на Україні (Ленкавський, Зелинський, Млотковський, Лютостанський, той же таки Рекановський). Значення цього театру для розвитку української театральної культури—чимале; окремих епігонів цих труп бачили ще в свої юнацькі роки М. Кропивницький, І. Тобілевич. Отже, щоб вивчити театр на Україні в цю переходову добу, а також дізнатись генезу реалізму побутово-народницького театру, слід дізнатись, чим саме був цей польський театр—одне з найпомітніших джерел нового українського театру,

Другий, ще могутніший чинник, що під його впливом розвивався український театр, це—театр російський, що імпортувався на Україну через Орел—Курське—Харків, приносячи з собою скалки російської драми, імператорських та приватних труп, так само, як і польський, значно спізняючись проти театального життя метрополій, змішуючи до того ж різні стилі й репертуари. Уперше російський театр засновується, здається, в Харкові 1780 р. ⁴⁾, але в перші 30—40 років не мало його існування постійного характеру. Згодом, лише з зростанням міст та поживавленням торговельного обігу, що зосереджу-

¹⁾ К. Estreicher, цит. праця І. 70. Pop. Eug. Świerczewski. Wojciech Bogusławski i jego scena. Warszawa. 1929. st. 64.

²⁾ Цікаві дані—очевидячки з тогочасних журналів знаходимо ми в згаданій книзі Естрайхера, що на наше—в даному разі—щастя дуже широко розуміє межі Польщі.

³⁾ Ролі польського театру на Україні присвячую я окрему працю, що її початок вже надруковано—П. Р у л і н. На шляхах до нового українського театру І. Польський театр у Києві 1816 р. ЗІФВ УАН, т. VII—VIII (1926) 86—112.

⁴⁾ Н. Ч. Старинный Харьковский театр. Древняя и новая Россия. XIX. 2. (1881, февраль), 213.

СЪ ДОЗВОЛЕНІЯ НАЧАЛЬСТВА.

Сего 1835 года Октября 16 го дня т. е. въ Среду.

АНТРАМИ ДРАМАТИЧЕСКИМИ. НА БЕНЕФИСУ П. ЗЕМЯНОВСКОЙ.

Представлено будетъ одно дѣйствіе Трагическое изъ истиннаго случая
въ Испанскихъ Россіюмахъ освѣщенныхъ огнемъ Греческимъ.

Подъ названіемъ

УЖАСНОЕ ПРИКЛЮЧЕНІЕ

или

ЖЕНА ВЪ ОБМОРОКѢ.

Дѣйствующія Лица.

Ромео Князь	- - - -	Г. Мокрицкий
Юлия его жена въ обморокѣ	- -	Дѣвица Кобердуна.
Раширъ Адъютантъ	- -	Г. Чуриковъ.
Варнонъ (	Солдаты на караулъ	Г. Адамъ.
Тарно (		Г. Года.
Дворецъ пѣвицы.	- - -	Г. Земляновскій.

Дѣйствіе происходитъ въ имѣніи Князя.

Предъ оною поставлуетъ Комедія Водовиль въ 2-хъ дѣйствіяхъ.

Подъ названіемъ

ЖАЛКО УСОВЪ.

Дѣйствующія лица.

Анжелъ богатый помѣщикъ	- -	Г. Васильевскій.
Емилія его дочь	- -	Дѣвица Земляновская.
Краснъ бывший Офицеръ ея любовникъ	- -	Г. Года.
Дорошка служанка Емиліи	- -	Дѣвица Кобердуна.
Сиротъ стражникъ Усовъ	- -	Г. Мокрицкий.
Лука лавка Анжелана	- -	Г. Адамъ.

Дѣйствіе въ домѣ Анжелана.

Цѣна Мѣстамъ.

Кресло	- - - -	3 Руб.)
Партеръ	- - - -	2 Руб. (Мѣсто)
Рядъ	- - - -	80 Коп.)

Начало въ 9-ть Часовъ.

Мѣсто представленія въ бывшемъ Ремесленномъ Училищѣ въ домѣ
близъ лавнаго Полиціею; тѣмъ билетъ можно получать.

Характерна афіша 1835 р. (Чернігів?)

НАЦІОНАЛЬНА
ПАРЛАМЕНТСКА
БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНИ

бався на великих ярмарках, зростає попит на театральне видовище, шириться кількість осіб, що своє життя цій справі присвячують. З 40 р. р. починають наїздити на гостинні виступи найбільші актори столичних театрів—Мочалов, Щепкин, Мартинов, Самойлови, Васильєви; знайомиться місцева людність з останнім словом російського театру, що до речі починає набувати тоді вже свого оригінального обличчя, якщо порівняти його до інших європейських театрів. Виховується, або визначається на Україні низка відомих російських акторів,—Рибаков, Никитини, Фабіянська, Милославський, Іванов-Козельський, що давали довершені зразки тогочасної реалістично-романтичної гри. Їх робота була здебільшого цілим художнім відкриттям для майбутніх молодих українських акторів. І бодай відстає провінційний репертуар від столичного («Горе от ума» дозволили виставляти в провінції тільки десь на початку 1860 р. р.), а втім дякуючи добрим зв'язкам з столицею, давав російський театр тоді чимало цікавого матеріалу для людности українських міст. Що-правда, не можемо ми цей театр визнати за чисто-російський; увійшли в російські ж трупи польські актори; чимало втягувалось до нього місцевого українського елементу; та й асимілюючись з російським, усе-ж привносив він щось своє й своєрідне, для нас тепер на жаль уже невловиме.

Мали звичайно своє значення й театри інших національностей, що на Україну іноді на довгий час приїздили. Протягом довгих років гостювала в Одесі італійська опера, що вперше з'явилась на українському терені ще р. 1783-го в Дубні ¹⁾; безперечно впливала вона де-чим на співочу маніру українських акторів. Знову таки в Одесі—інтернаціональному торговельному місті—досить регулярно гостювали французькі трупи; у 1830-х р. р. два сезони грали вони в Києві з ініціативи губернатора Левашова. Зрештою наїздили на Україну й різні гастрольори, що не обмежувались самими-но російськими столицями, починаючи від циркових акробатів й кінчаючи Айр-Ольріджем. Незмога нам докладно в кожному разі обраховувати, який саме вплив справив той або інший гастролер на розвиток саме українського мистецтва, але вивчити самий факт гастролів безперечно потрібно для того, щоб всебічно театральну культуру на Україні змалювати: має це своє певне значення й для в'ясування смаків місцевої публіки.

Отакий обшир та зміст має культура професійного театру на Україні. Які ж саме шляхи повинні собі тут наукові студії обрати?

Матеріал, що більшою або меншою мірою фіксує театральне життя тих часів, поперше надзвичайно недостатній, подруге розпорошений, і потретє мало приступний. Різні справи, що збереглись (якщо так)! по архівах колишніх губерських міст України, в кожному разі свідчать за правове й матеріальне життя окремих театрів і труп, іноді про історію театральних будинків, або про листування з приводу клопотання за дозволи на п'єси. Далі, преса тих часів—«Губернскія

¹⁾ Estreicher, I. 69.

Вѣдомости», що збереглись чи не в одному примірникові на всю колишню Росію, та що іноді дуже рідко виходять поза рямки офіційних відділів ¹⁾, деякі більші газети, як от «Одесскій Вѣстникъ», що розпочав своє буття іще з 1827 року, «Кіевскія об'явленія» з 1837 р., «Кіевскій Телеграфъ» (1859—1876); усі ці часописи містять здебільшого негусто інформації та рецензії на поточне театральне життя. Та й то, це все матеріял, що вимагає обережної й уважної критики; а втім можемо, тільки радити, на нього надібуючи; обминати ж його вже ніяк не слід.

Друге питання—способи студіювання цього матеріялу. Надзвичайно важливе значення має перш за все вивчення ґрунту, на якому живе театр, тобто заведення топографічного принципу в історико-театральні дослід. Кожне місце має свій склад публіки, що виховала в собі ті чи інші театральні смаки; отже й приймає цілком природньо теперішня наука про історію театру цей принцип на увагу (в німецькій літературі маємо ми довгеньку низку дослідів, що історію театру того чи іншого міста обговорюють). Має свою рацію—особливо для великих міст—вивчати історію того чи іншого театального будинку—не тільки в архітектурному відношенні, але й в розумінні репертуару та художнього керівництва (це зроблено для деяких паризьких театрів). Що-до цього маємо ми поки що дуже мало. Книжка Н. Николаєва ²⁾ присвячена київському театрові, численні роботи про Харківський театр належать Н. Черняєву ³⁾, але ці праці, особливо перша, не задовольняють нас ні що-до повноти матеріялу, ні що-до критичності його опрацювання. В останні часи з'явилися статті про кам'янецький та чернігівський театр К. Копержинського ⁴⁾; за катеринославський та полтавський театр писав чимало І. Павловський ⁵⁾; Київський та Катеринославський театр студіював автор цієї статті ⁶⁾; а втім покладено тут ще тільки перші цеглинки, що їм далеко до конструювання повної та всебічної, звязаної з економікою та культурою історії театрів в окремих містах. Окрім цього шляху історико-театральних студій є ще й інший—загострювати увагу на якійсь певній індивідуальності, що встигла поміж іншими акторами чи антрепренерами визначитись. У першу чергу слід прослідкувати працю таких антрепренерів на Україні, як от Ян. Непом. Камінський,

¹⁾ У «Подольських Г. В.» за 1838—1863 р.р. знайшлося лише 5—6 коротеньких заміток про театральне життя.

²⁾ Н. И. Николаевъ. Драматическій театръ въ г. Кіевѣ. Историческій очеркъ 1803—1893 г. г. К. 1898.

³⁾ Література зазначена в збірці того-ж автора. Н. И. Черняевъ. Харьковский иллюстрированный театальный альманахъ. Матеріали для історії Харьковской сцени. Х. 1900.

⁴⁾ К. Копержинський, Театральне та музичне життя на Поділлі наприкінці XVIII та в перші три десятиліття XIX ст. ЗІФВ УАН, VII—VIII, 113—143. Він—таки. З історії театру на Чернігівщині (1750—1830 р.р.). Чернігів і північне лівобережжя. Огляди, розвідки, матеріали під ред. акад. М. Грушевського ДВУ. К. 1928, стор. 402—431.

⁵⁾ І. Павловський. Полтава 1910; Полтавському-ж театрові присвячено чимало уваги в цитованій статті П. Руліна. Котляревський і театр його часу, стор. XV—XXXV.

⁶⁾ Зазначена вище стаття в ЗІФВ УАН, т. VII—VIII. — П. Рулін. З минувшини Катеринославського театру. Зоря, 1927, № 2, 17—20.

Ленкавський, Шітлер, Зелінський, Штайн, Рекановський, Млотковський, чиє ім'я було протягом 1830—1840 р. р. чи не найголоснішим серед антрепренерів всієї тодішньої Росії, Лютостанський, Жураховський, Пілоні, далі Виходцев. Матимуть такі студії значення для з'ясування організації тодішньої театральної справи, змалюють більш-менш і ви-моги глядача. Далі стоїть на черзі збирання матеріалів для окремих акторів, як це зробив О. Кисіль у своїй студії про Соленика ¹⁾, без-перечно найвизначнішого серед акторів, що на Україні тоді працю-вали. Але окрім нього можемо ми назвати й низку інших, що теж на студії заслуговують—Млотковська, Ладіна, Дранше, Дрейсх, Буц-кой, Кравченкова, Генделевич, Алексєєв, Дмитренко-Бут, Домбров-ський, Лавров, Фабіянська, Козловська, Рібаков, Іванов-Козель-ський.

Говорючи за цей період, мусимо ми мати на увазі театр на Україні; вивчення його повинно втворити тло, що на ньому виразніше викресли-лись би українські паростки; отже й слід:

1) Скласти бібліографію українського ре-пертуару тих часів. Зрозуміла річ, що даних «Украинской дра-матургии» Комарова нам аніяк не досить. З архівного та газетного матеріалу й афіш, репертуарних списків, рецензій дізнаємось ми за існування ще чималої кількості українських п'єс, що більшість їх з'явилась на сцені, обминаючи цензуру та й через це саме не дохо-валась до наших часів. Сюди ж звичайно належать й пошуки що-до авторства в цих п'єсах та датування їх.

2) Далі мусить бути складена хронологічна таблиця, що відзначила б кількість вистав на кожному п'єсу в різних містах. Далекі будуть звичайно всі ці матеріали від повноти, а втім уже й те-пер переглянувши чи не весь основний матеріал у часописах 1830—1860 р. р., повинні ми визначити, що уявлення про питому вагу україн-ського репертуару в театрах України частенько подаються в перебіль-шенні.

3) Важливим завданням є також обрахувати виконавців на українські ролі; слід з'ясувати, хто саме та як їх ви-конував; притягаючи ж до пояснення усі відомі нам дані за цих акторів, зможемо ми повніше самий стиль цих перших українських виконавців відтворити. Обмаль, на жаль, маємо ми за для цього іконографічного матеріалу, а втім відомі вже малюнки з «Москаля-Чарівника» та з «На-талки-Полтавки» ²⁾, свідчать нам про те, що зовсім не так уже близькі до реалістичного стилю були ці ранні вистави українських п'єс, при-наймні що-до своїх стрів.

¹⁾ О. Кисіль. Карпо Соленик. Київ. «Рух». 1928. Див. мою рецензію, Життя й Революція. 1928 № 12, 191—194.

²⁾ «Щепкин в ролі Чупруна» надруковано вперше в часопису «Репертуаръ и Пантеонъ всѣхъ европейскихъ театровъ» за 1845 р. Передруковувано часто; див. Н. Ефрос. М. Щепкин. П. 1922, стор. 57.—Москаль-Чарівник на крі-пацькій сцені 1854 р. в Петербурзі—в цитованій кн. В. Всеволодского-Герн-гросса, мал. XLII. — «Наталка-Полтавка» — з гравюри 1833 р. в А. Суво-рин а. Хохлы и хохлушки. СПб. 1907, стор. 113.

4) Далі цікаво було б обчислити й роль українського елемента в російських трупах; певні матеріали можна було б знайти і в архівах, що зберігають справи імператорських театрів. Можна було б таким чином довідатись, оскільки значний був той внесок, що його робила Україна в скарбницю столичної театральної культури. Варто було б далі систематизувати дані й за те, оскільки дався в знаки український елемент у російських трупах, що на Україні грали.

Отакі ті завдання, що з самої суті професійного театру тої доби випливають. Але окрім цієї найдужчої безперечної в театральному житті верстви, маємо ми ще й інші відміни театру, що саме на Україні набирали характерних форм. Це—театри поміщицький та аматорський.

Театр панської садиби, що дійшов такого блискучого стану в Росії (особливо в Шереметєвих та Юсупових), був порівнюючи мало на Україні розповсюджений. Відомості, що ми про нього маємо, зазначають переважно місцевості, близькі чи сусідні з Великорусщиною—відома трупа Ширяєва в Середній Буді (на північній Чернігівщині), що нею захоплювався «сентиментальний подорожник» кн. Шаліков, театр панів Щепкина—Волькенштейнів на Курщині, театр Хорвата на Грайворонщині; оце, окрім пізнішого театру на Катеринославщині—майже все, що ми про кріпацький театр знаємо. Окремо стоїть розкішний театр волинського магната графа Іллінського, що послав своїх кріпаків до Риму вчитись співів і танків і що мав один час три трупи—польську, італійську та французьку¹⁾. Відомий же кишинівський театр Д. П. Трошинського²⁾ мав інший характер; уже той факт, що в виставах грало подружжя Гоголів, ставить під сумнів, що це був звичайний кріпацький театр. Можливо, що брала в ньому участь старша челядь, і що театр наближався цим до таких театрів, що в Польщі траплялись, де приймали участь у виставі головне двірські офіціялісти³⁾.

Отже й слід щодо цього театру:

1) Поширити наші матеріали, добре попошукавши в мемуарах, як російських, так і польських; корисно буде звернути увагу на походження деяких акторів, що відзначається офіційними документами; термін «вольноотпущений» та ще одного та того ж таки пана може нашу думку скерувати на відшукування нових, іще невідомих нам панських театрів.

2) Цікаво простежити сценічні біографії цих авторів кріпаків, хоча й мусимо ми визнати, що з зрозумілих причин нехтують мемуаристи прізвищами таких авторів.

¹⁾ Волинская революція первой четверти XIX столетія (Изъ бумагъ бывшаго секретаря Потемкина В. С. Попова) К. Ст. 1882. I—II. Записки М. Чайковского. К. Ст. 1891, III; 476.

²⁾ П. Рулін, Котляревський і театр його часу, LXII.

³⁾ Порівн. цікаві описи в Nars. Olizar'a, Pamiętnik oryginala, 51, 58-59.

Зрештою, остання форма театального життя—театр а м а т о р с ь к и й, надзвичайно характерне в українському житті явище. Аматорський театр у Росії теж чекає на дослід, що з'ясували б форми цього театру та допомогли б освітити чимало й в відповідній ділянці на Україні. Театр аматорський тут розвивався в різних верствах, починаючи з вищих кіл губерського міста й кінчаючи іноді дрібнішими чиновницькими гуртками (бобринецький гурток). Репертуар таких вистав бував здебільшого російський, але характерно, що навіть і в вищій півці суспільства українських міст 1820—1870 р. р. з'явилась потреба в українських виставах; адже ж і новий період українського театру розпочався був із того, що добре врахували Котляревський та В. Гоголь це прагнення. У тій же таки Полтаві виставлялося «Наталку-Полтавку» в аматорських гуртках із вищого суспільства досить часто, мало що не до кінця 1800 р. р. Досить частим явищем були аматорські вистави і в Київському університеті, де grano польські, російські, зрідка й українські п'єси; свідчення за це збереглися в університетському архіві. Теж таки, тільки в менших розмірах траплялось і по інших містах. Особливої ваги надати слід вивченню тих аматорських гуртків, що були одним із джерел для дальшого професійного театру; через це детального дослід потрібує освітлення київських вистав «Утопленої» та «Різдв'яної Ночі» 1872—1874 р. р.; треба тут по змозі повніше відтворити виконання, урахувати те нове й своєрідне, що внесли в цю виставу проти попередніх спроб Старицький та Лисенко. Далі слід узяти на увагу й той громадський розголос, усі відгуки в дружній та ворожій пресі, що підкреслили громадське значення цього незвичного на ті часи факту.

Простежити можна діяльність і Єлисаветського гуртка, що в ньому виступали Тобілевичі — один сезон під проводом Кропивницького; з'являлися за ці виступи звістки в «Елисаветградском Вестнике». Отже й стоять перед дослідником українського театру тут ті ж таки завдання, що й в попередній ділянці:

1) Зібрати й систематизувати всі дані за такі вистави; дістанемо звідти повніші дані для загальної картини поширення українського театру.

2) З'ясувати по змозі їх стиль та зв'язок з професійним театром: дехто з акторів керував або допомагав таким гурткам (Кропивницький у Єлисаветі й Полтаві); ще більше значення мали такі аматорські гуртки, як контингенти, що з них раз-у-раз вербувались актори на професійну сцену.

Підсумовуючи, підкреслимо, що майже вся праця що-до цього періоду має з'явитись тепер у збиранні та систематизації матеріалу, але це з'ясовується станом цього періоду, коли українського театру власно не було й коли тільки збирались елементи для його майбутнього. І якщо, окрім такої підготовчої праці, накреслені в нас і інші завдання—характеристика окремих діячів російського та польського театрів, то впливає така з першого погляду непослідовність з нашого

розуміння ситуації українського театру на той час, коли діячі чужомовних театрів вряди-годи вкладали й свою пайку праці на випадковій й короточасній українській сцені.

V.

Нова доба, що починається 16-го жовтня 1881 року, коли дозволені були українські вистави, ставить нам насамперед низку завдань, що зв'язані з самим початком цього нового періоду.

Поперше нез'ясованою лишається ще сама історія заборони 1876 та дозволу 1881 р. р. Оскільки наказ 1876 р. був підготовлений стараннями М. Юзефовича з Києва, може слід убачати тут відгуки бучних аматорських вистав; можливо проте, що виходив він з ширших матеріалів: чи не збільшувались дійсно такі випадки виставляння українських п'єс на всьому терені Росії? Отже й годиться за-для цього добре попошукати, як у центральних архівах, так і в губерських сховищах, щоби справжні підвалини цих подій, таких значущих у житті українського театру, висвітлити.

Далі великий інтерес має підготовча історія до дозволу Лоріс-Меликова 1881 року. Згадки трьох причетних до цього клопотання осіб — М. Кропивницького, М. Садовського й Г. Ашкарєнка дають різні версії, що між іншим і цілком зрозуміло: надто несподіваний був і самий дозвіл, а ще більше й те велике значення, що його здобув український театр, розвиваючись від того моменту. Тому й говорили самі мемуаристи про знаменну подію, гублячи при цьому історичну перспективу, підставляючи свої думки 1900-х уже років у події, що за чверть віку перед тим відбулись. Єдиний вихід для підведення твердішого ґрунту це — пошуки в Архіві Міністерства Внутрішніх справ; тут може знайтися не тільки сама послана з Кременчука телеграма, але й міркування що-до дозволу. Та й тепер уже можна сказати, що матеріяли, які знайшов Ю. О. Нелідов, свідчать за те, що справа була не так в ініціативі з Кременчука, як у тій юридичній суперечності, що її втворив виданий без застереження законних порядків наказ 1876 р. ¹⁾.

Обминаючи справу про високу вагу, що її має дослідження Єлисаветського ґуртка, який дав могутню купку українських корифеїв — про це говорено вже раніше, — слід зацікавитись питанням, про всі ті причини, що дали українському театрові на початку 80 р. р. — за якісь 2—3 роки — такі визначні сили. З'ясовувати це щасливим випадком — замало; діяли тут очевидячки ще й інші причини глибшого характеру, що стануть зрозуміліші тільки тоді, коли ми вийдемо поза вузьенькі межі театру й придивимось до зростання національної свідомости, зокрема до міцнення української літератури протягом 1860—1870 р. р. ²⁾.

¹⁾ Див. П. Р у л і н. Український друк і царська цензура. Життя й Революція. 1926. XII, 70.

²⁾ Т. С л а б ч е н к о (з листування М. Л. Кропивницького. Одеса. ДВУ. 1927, стор. 7) висуває замість 1881 року 1861-ий, але не задовольняє нас ця його думка не тільки через свою необґрунтованість, а ще й тому, що

Переходячи до перших тріумфів українського побутово-народницького театру, повинні ми відзначити як найпершу потребу—старанне збирання фактів про ширення й успіхи цих труп. Треба збирати ці дані—з газет, з матеріалів «Общества драматических писателей», що вело обрахунок виставляння п'єс своїх членів і встановити по змозі повнішу картину життя українського театру ¹⁾. На жаль, не доводиться нам заходити в своїх бажаннях дуже далеко: як не шукати, не пощастить нам обрахувати виповненість театрів під час виставляння українських п'єс. Але, щоб не вдаритись у викривлення дійсних чисел, слід що-разу підходити так би мовити індивідуально до кожного факту. Отже, говорячи про поспіх гастролів, треба зважити район театру, де відбувались вистави, місткість глядачівської залі ²⁾, традиції публіки, що її цей театр обслуговував, то-що. Хіба ж не варті дослідницької уваги такі, приміром факти, як перші виступи українського товариства в Петербурзі в невеличкій кононівській залі з високими цінами на квитки? Або гастролі трупи Кропивницького в Москві в районах, де найгустішим глядачем був замоскворецький купець, а організатором їх мистецьких смаків «Московскій Листок» відомого Пастухова ³⁾?

Тай взагалі кожний факт в історії театру цього періоду потребує якнайуважливішого вивчення його обставин, зважаючи на всі властиві даному моментові особливості. Так, варто придивитися до бучних гастролів товариства Кропивницького в Києві 1882—3 р., з'ясувати всі причини цих успіхів та наслідки їх, зокрема адміністративну заборону грати на Правобережжі. Далі чималий газетний матеріал характеризує одеські гастролі 1883—1884 р. р. ⁴⁾, що безперечно на багато піднесли авторитет української трупи, підготувавши де-чим ґрунт для успіхів у столицях—теж дуже складної та відповідальної теми. Обмежуватись тут вивченням самого художнього матеріалу, що його принесло з собою українське товариство, аніж не можливо: треба якнайглибше та якнайширше вивчити ситуацію, що в столицях для українських гастролів склалась, а насамперед треба мати чітке уявлення про властивості самого театрального життя на час тих гастролів та про всі одмінності, що їх з собою український театр привіз. Перебування його в Петербурзі освітлено переважно в відомій книжці Суворина; що ж до московських гастролів, коли великого успіху здобуло собі товариство М. П. Стариць-

маємо ми тут лише механічне пристосування подій з історії театру до схеми економічно-соціального життя на Україні. Див. мою рецензію на згадану книжку. Черв. Шлях. 1928. II, 163.

¹⁾ Допомогло б тут складання картотеки, що групувала б матеріал, виходячи з різних принципів: міста, товариства, репертуару.

²⁾ Дуже прислужились би тут історії та описи окремих театральних будинків.

³⁾ Див. П. Рупін. Життя й творчість М. Л. Кропивницького. М. Кропивницький. Твори. ДВУ. Київ. 1929, I, 39.

⁴⁾ Цій темі присвячено статтю Т. Слабченка. Театр Старицького в Одесі 1883—1885 року. (Записки Одеського Наукового Товариства. Секція Історично-Філологічна. № 1 Одеса. 1928, стор. 41—50), але жадною мірою не висвітлює вона тему.

ного, слабше на видатні акторські сили—то це ще зовсім не досліджений момент. Одне з питань, що його з'ясувати потрібно для вивчення атмосфери, яка сприяла успіхові українських труп у столицях,—є поширеність українських сюжетів, чи то моментів (українські п'єси, співи, танки) на сценах столичних театрів. З цього матеріялу довідались би ми про ті уподобання, що їх мала столична публіка, а також про ту якість, художню та ідеологічну, українського матеріялу, що з ними вона через сцену знайомилась.

Окрема справа—це той вплив, що його мали українські гастролі на російський театр та окремих його представників. Слід поставити на належне місце питання, що наче-б то відчув на собі Художній Театр вплив української режисури—думка досить наївна, якщо взяти на увагу й віддаленість місцем і часом цих (а не пізніших часів) бучних гастролів, що тільки й могли московських митців чимсь вразити, від заснування Московського Художнього Театру, а також і значно більшу близькість часом і матеріялом Майнінгенських гастролів.

Далі мають великий інтерес ще й такі вузлові факти, як перші приїзди українських акторів до Києва після десятилітньої заборони, гастролі товариства під орудою Садовського в Галичині. Поруч із наведеними раніш, це моменти багатші на матеріял хоча б і такої не завжди достатньої документальности, як газета. Дуже потрібно було б узагалі підсумувати ширення українського театру по всій тодішній Росії, відзначити на мапі всі гастролі українських товариств. Автім, це—тільки вінець довгій й складній роботі в напрямку збирання фактів.

Одне з основних питань—соціологія цього «побутового» театру. На кого він працював? Хто саме утворював найрізноманітнішим «малороссам» успіхи від Петербургу до Закавказзя, Варшави й самого Тихого Океану? На жаль, не залишилось майже нічого, що дало б нам тут певні факти. Адже ж замало вказівок М. К. Садовського на «блискучість» публіки, яка петербурзькі театри на українських гастролях виповнювала, або згадок деяких рецензентів про наявність одягненої в українські вбрання молоді, що виділялась серед звичайної публіки. Цікаво було б дізнатись—і можливо, що справа стоїть тут не так безнадійно—про ціни на квитки на різні місця; дещо з'ясував би цей момент про ту верству, якій цей театр був приступний.

Не може, звичайно, історія театру обминути й тих спеціальних питаннів, що їй репертуар його ставить. Пова потребами обчислити кількість вистав, що на певні п'єси припадала та й визначити таким чином порівняльну популярність окремих творів та їх авторів,—слід, маючи увесь час на оці суто історично-театральні завдання, проаналізувати й історію самого репертуару. Насамперед ходитиме тут о цензуру. Архів СПб Цензурного Комітету—більше, як 2.000 п'єс та стільки ж відзивів про них—це багатющий матеріял, який розповість нам про ту цензурну практику, що знала не тільки заходи «пресечения», але й «предупреждения», що вбивала задум драматурга ще



М. К. Садовський в ролі Самрося «Дві сем'ї»

до його народження. Що-правда, потребують ці матеріали критичного опрацювання, бо чимало іноді одмін існувало поміж цензурним текстом та сценічним. Натрапляємо ми іноді в цензурних рукописах на такі «благонамеренные» місця, що здобувши через них же дозвіл, письменник одразу ж їх викреслював ¹⁾).

А втім, маючи це на увазі, слід вивчати й те, що нам зараз приступно—перевірити давні думки про «побутовість» цього театру, його «народність», «народництво»; обчислити вагу, що її в п'єсі мають пісні й танки, розмежувати таким чином поважний репертуар від справжніх горілчанних гопакедій.

Неминуче підійде історія театру тут до такого питання, яке, що-правда, історики літератури повинні б з'ясувати—поетики української драматургії; слід з'ясувати те специфічне, що ми маємо в характеризванні драматичного типу, порівняти певні стандартизовані постаті (приміром, коханців) з відповідними елементами в повістярській літературі тих часів, вивчити характерну фразеологію кохання, урахувати моменти пейзажу в монологіях та діялогах, відзначити ступінь заповнення п'єси побутовими дрібницями, одне слово проробити чималу таку працю, що тільки після неї могли б ми за українську драму, як про якийсь певний сценічний та оригінальний матеріал говорити.

Близько до цього стоїть і інше завдання—дослідити етнографічність самої драми; треба порівняти не тільки пісні українських п'єс з відповідними етнографічними матеріалами, але й дрібнішого масштабу фольклор—прислів'я, діалектичні моменти. Тільки таким шляхом можна буде встановити, яка саме етнографія входить до української драми, що саме приваблює в ній—чи ошатність, чи звичайні, буденні ознаки народнього побуту. З'ясується тоді й цілеве настановлення, завдання цього матеріалу, що так яскраво говорив про національну окремішність української нації.

Звичайно, поруч із цим слід визначити драматургічну й режисерську вагу цього матеріалу, з'ясувати, оскільки урізноманітнював він фактуру п'єси, нові моменти сценічного впливу заводячи.

Далі підуть питання за дійсне обличчя театру 80-х років. Треба, поки не пізно, зібрати дані за те, як обстановлювалося сцену, з'ясувати, чи мала її побутовість так би мовити абстрактний, чи суто-етнографічний характер. Треба зібрати й перевірити одна одною дані про методи режисерської та педагогічної праці окремих режисерів. (Маємо ми на сьогодні іноді зовсім протилежні думки навіть за Кропивницького—(в спогадах О. Суслова й С. Паньківського з одного боку, К. Ванченка ²⁾ з другого). Далі—визначити справжнє обличчя хоча б головних режисерів, урахувати те своєрідне що вніс, скажемо П. К. Саксаганський в методи опрацювання ролі, зокрема в уміння оживити

¹⁾ Л. Старицька-Черняхівська. Двадцять п'ять років українського театру (Спогади та думки). Київ. 1908, стор. 81.

²⁾ О. З. Суслов. М. Л. Кропивницький. Україна. 1928, № 4, стор. 64. С. Паньківський. Див. далі. К. І. Ванченко. Спогади українського лицедія. Черв. Шлях. 1928, № 7, 216.

масові сцени—те, що кинулось в вічі петербурзьким рецензентам ще в роботі Кропивницького, і що в різні часи знаходило собі різного вияву та окремим режисерам властивих одмін. Так само цікаво було б з'ясувати, що саме вніс в культуру українського театру М. П. Старицький та перевірити правдивість думки Д. Антоновича¹⁾ про естетичні нахили в режисурі, що наче б то цей одмінний виховання і соціальним станом драматург до української сцени повносив.

Близько до цього стоїть і питання про вивчення окремих яскравих індивідуальностей, що на них такий багатий був старий театр. Адже ж не викликала суперечок надзвичайна обдарованість не тільки перших корифеїв, що сміливо до Петербургу з'явилися, але й низки акторів, що працювали з Старицьким, або розпочали своє навчання 1888 р. в Кропивницького. Отже й слід поставити собі за мету вивчати шляхи цих акторів, зростання їх талантів; і бодай хибуватимуть такі спроби через невивченість самого тла, на якому вони вирости, а втім уважніші студії навколо однієї персони дадуть чимало й для порівнювання одного актора з одним²⁾ й для втворення зрештою того ж таки тла. Чимало також допомогло б і тут з'ясування хоча б зовнішніх рамок, у яких проходило життя окремих товариств. Знаючи його, легше можна буде врахувати й ґрунт для зростання окремих діячів українського театру й той внесок, що кожен із них робив.

Тісно зв'язане з цим і інше питання—про ту мистецьку школу, що її в театрі-но актори одержували. Не діставши спеціальної освіти, майже всі вони зростали в практичній роботі; отже й має кардинальну вагу з'ясувати, оскільки передавалися знання старих корифеїв до молодших, або до новішої генерації акторів, тоб то про педагогічні моменти в їхній режисерській роботі. Спинивши свою увагу на цих моментах, може з'ясуємо ми той факт, що все, що було найталановитішого та найвизначнішого в українському театрі, з'явилось до нього протягом 80-х р.р., що тільки корифеї навчали чогось молодших акторів, що не здатні були—через комплекс складних причин—до такої педагогічної праці вже актори другого покоління.

Окремі питання становить перед дослідниками театр Миколи Садовського, що десять років перебував на одному місці, здобувши собі цим самим особливі умови для свого розвитку, зовсім попереднім театрам незнайомі. Режисер і декоратор міг тут орієнтуватись на цілком певну сцену, а також і на певних глядачів; отже й призвело це до стараннішої роботи над виставлянням п'єси, до значно більшої питомої ваги художника в театрі (що-правда, маємо ми в цьому зростанні ролі художника в театрі явища аналогічні тому, що його переживав за тих же часів у своїх шуканнях російський театр). Отже й висувається тут потреба дослідити те нове, що його сталисть перебування українського театру на одному місці висунула, а саме:

¹⁾ Д. Антонович, цит. праця. 131, 134—135.

²⁾ Чого не міг я зробити в своїй праці про М. К. Заньковецьку. Київ. «Рух». 1928.

1) З'ясувати, оскільки сьогодні дають на це змогу матеріали, одніни поміж способами виставляння традиційних п'єс—від «Наталки Полтавки» до «Ой, не ходи, Грицю» в попередніх театрах, та в М. Садовського. Поминаючи тут виставляння українських п'єс в декораціях російської рубленої хати, через брак спеціальних декорацій, як це траплялось в найперші гастролі українських акторів 1881 р., маємо ми на сьогодні уявлення про певну стабільність українських вистав цього репертуару протягом десятиліттів їх існування. Отже й ходить тут про те, щоб розв'язати питання, оскільки «побутовий» український театр 1881—1917 р. р. еволюціонував у своїй режисерській практиці під впливом тих зовнішніх умов, що в них він у різні часи перебував.

2) Простежити два напрямки в роботі театру—традиційний, коли театр обмежувався старою репертуарною лінією (аджеж напрямок театру найбільше визначав тоді репертуар, а не способи його режисерського подавання) та новою, що виводила на кін свіжий перекладний та оригінальний репертуар. Переважно на матеріалі газетних рецензій базуючись, можна скласти репертуарні списки, зазначаючи разом із тим: а) кількість вистав на одну п'єсу, б) зміни в цьому репертуарі, коли театр вирушував на гастролі.

3) Простежити—певно збереглись у якомусь архіві дані—за збори (обкладались тоді квитки податком на користь патронованих начальством благодійних товариств); ці дані дали б змогу з'ясувати «політику цін» театру та успіх тих чи інших вистав ¹⁾.

4) На підставі Київської головним чином преси ²⁾ можна простежити: а) ставлення критики різних напрямків до роботи театру, а також б) обережно й критично аналізуючи описовий матеріал у цих рецензіях, «реставрувати» ³⁾ самий характер цих вистав, уявити точніше самий стиль їх.

5) Вивчити те нове, що внесли художники, які в театрі М. Садовського працювали (переважно В. Кричевський та М. Бурачек); виходячи з ознайомлення з їх творчістю поза театром, виділити той специфічно театральний елемент, що в їхніх декораціях виявився.

6) З'ясувати роль громадського оточення навколо театру—студентства та ліберальної інтелігенції, саме тої сили, що спонукувала театр до спрямовування своєї роботи в бік нового репертуару; особливо яскраво виявилось це в історії виставлення «Камінного Господаря» Лесі Українки—«найлівішої» вистави в цьому театрі.

7) Зібрати дані про зародки громадського та мистецького зростання трупи, що знаходило свій вияв у деяких спробах професійної організації українського авторства та в тому незадоволенні мистецьким

¹⁾ На жаль, нема тепер змоги відшукати касових книг, що день-у-день прибутки театру враховували: загинули вони під час горожанської війни.

²⁾ Виходило тоді в Києві постійно не менш 4—5 російських газети та одна українська.

³⁾ Звичайно, надаємо ми цьому термінові значно поважнішого значення для історико-театральної науки, ніж тут говорити можемо.

моментом, що дякуючи йому об'єдналась незабаром частина акторства навколо молодого тоді Л. Курбаса.

Вивчаючи величезну на той час ролю театру М. Садовського, не слід, звичайно, забувати й про решту театральних організацій, що кожна з них мала своє досить характерне обличчя. Певний інтерес має трупа Л. Сабініна, що деякі спроби до виставляння нових п'єс робила, може, ще-деяких антрепенерів; решта ж труп—Колесниченка, Суходольського та багатьох інших, що виявляє на ті часи надзвичайну життєздатність—та що були найхарактернішим доказом деградації, виродження старого театру, заслуговують на особливу увагу, як могутній що-до виховання глядача чинник, що доніс його деформовану психіку мало що не до кінця революційного десятиліття, а подекуди—що правда, майже виключно вже поза межами УСРР—має свою у силу ще й на тепер.

Далі на ту ж таки добу припадає ще одне завдання—вивчити роботу аматорських гуртків, переважно при «просвітах» на селі. Д. Антонович уже звернув увагу в своїй книзі ¹⁾ на цю галузь театального життя; лишається тепер вибрати з тодішньої преси—переважно «Киевской Старини» та «Ради» відомості за ті місця, де така робота провадилась та постаратись зав'язати зносини з цими пунктами, щоби звідти матеріяли—головне в формі згадок зібрати. Особливої уваги потребують такі виключні моменти, як приміром дитячі вистави, що їх Кропивницький на своєму хуторі влаштовував.

Війна принесла українському театрові нові труднощі: репресії проти українського культурного руху далися тут міцно в знаки. Отже, знову здебільшого шляхом пошуків в поліцейських архівах слід установити ті перешкоди, що тодішньому театрові робилися. Далі маємо ми ще одну оригінальну й цікаву сторінку—це організація театрів у таборах для військово-полонених, звичайно не для галичан, що до Росії потрапили—за такі випадки чувати не доводилось,—а для російських салдат та офіцерів українців, що мали іноді змогу такі вистави в деяких таборах улаштовувати. На жаль, сама специфічність тих умов, в яких це театральне аматорство розвивалось, говорить за те, що матеріялів від тих часів заціліло дуже мало.

Отакі ті завдання, що стоять перед історією театру протягом цієї переходнової доби, коли театр український дістав собі тільки відносно вільніше положення, і коли ще не здобула волі сама українська нація. Це й надавало театрові тих часів такого переступного вигляду, коли неясно викреслювались перед ним деякі завдання дальшого поступу й коли не вистачало спроможности навіть і ці завдання конкретизовувати.

VI.

Широкий розмах, що його здобула театральна справа з перших же днів революційного вибуху, надзвичайно своєрідні форми, в яких існу-

¹⁾ Д. Антонович. цит. праця, 173—4.

вав театр за часів розпаду імперіялістичного фронту, чотирьохрічної горожанської війни з кільканадцятьма режимами—усе це дало неповторний, багатючий на різноманітні проблеми матеріал. І тим глибший жаль викликає, що в полум'ї подій матеріалів за той час збереглося дуже мало. Тому й полягають завдання історика українського театру перш за все стимулювати збирання й фіксацію матеріалів, писання спогадів, що певною мірою зможуть замінити втрачені назавжди документи ¹⁾.

Театр революційний не вивчено ще зовсім; генетичні зв'язки окремих театральних організацій, етапи їхнього життя, розцвіту й занепаду—все це не тільки не з'ясовано на сьогодні, а ще й затьмарено запалом запеклої боротьби на театральному фронті, що характерна була на Україні для 1921—1925 р. р. Отже роботи тут безліч. Накреслимо головні завдання ²⁾.

1) Окремою темою наукової студії мусить бути організаційна праця як самої маси акторства, так і провідного органу театральної політики—«Театральної Ради» поміж лютим 1917 і лютим 1919 р.р. Простежити диференціацію мистецьких сил потрібно, бо інакше не можна буде встановити ні історії окремих театральних організацій, що ще 1917 р. розпочали своє буття, ні навіть дістати певні передумови для зрозуміння дальших театральних ситуацій.

2) Найближчою до старої лінії театальною організацією був «Український Національний Театр», заснований ще в-осени 1917 р.р. (на чолі з І. О. Мар'яненком) та його логічне продовження—«Державний Народний Театр» під кер. П. К. Саксаганського, що існував аж до 1922 року. Цей театр, що мав своїм настановленням продовжувати лінію театру Садовського, дуже швидко перейшов на старі рейки: як об'єкт для вивчення, він цікавий переважно, як театр, що й через місце своє і через репертуар притягував широкі верстви київської людности. Найвидатніші моменти в його житті—це виставлення «Огнів Іванової ночі», «Урієля Акости» та «Розбійників».

3) Звичайно, значно важливішою темою є історія «Молодого театру», що виступив на арену того ж таки 1917 р., бодай лише з теоретичною платформою і що розвинув свою працю протягом 1918—1919 р. р. Маємо ми в цій короткочасній роботі театру надзвичайного інтересу історично-театральний матеріал. Вивчити склад його фундаторів та ту театральну культуру, що її вони з собою принесли, аналогічний теоретичний багаж в російських та німецьких театральних шуканнях, деструктивні твердження про український театр, що з наочної дійсности випливали, окремі як студійні, так і «хлібні» вистави, що їх театр устіг показати—все це мусить створити ті основні цеглинки, без

¹⁾ Див. П. Р у л і н. Перспективи історії революційного театру. Нове Мистецтво. 1927. №№ 9—10, стор. 6—7.

²⁾ Ювілейні начерки на час десятих жовтневих роковин роблять тільки деякі спроби підсумувати матеріал. Найповніший з них—це Й. Ш е в ч е н к а: Десять років українського театру. Ч. Шлях. 1927. № 11. 208—225, або в його ж таки книжці «Сучасний український театр». ДВУ. Х. 1929.

яких неможливі студії над дальшими явищами революційного українського театру.

4) Державний Драматичний Театр, заснований у Києві за гетьмана, цікавий, як перша спроба зорганізувати «пристойний», «справжній» європейський театр на Україні. Надзвичайно строкатий щодо складу керівників та учасників, цей театр потребує насамперед матеріалів біографічного характеру, що дали б змогу з'ясувати, звідки зібрались його робітники та що вони з собою на українську сцену принесли. Нема чого їй говорити, як потрібно визначити повну картину репертуару цього театру за кілька місяців його існування та способів його втілення.

5) Органічно пов'язаний з цим театром і його спадкоємець «Театр ім. Шевченка», що працював був з приходом радянської влади до Києва р. 1919 спільно з «Молодим Театром», а далі самостійно репрезентував українську театральну культуру в Києві в роки голоду й холоду. І знову таки переважно лише репертуарна лінія говорить за обличчя театру; що-до художнього виформлення вистави, то обиралось тут способи частенько з огляду не на певний мистецький принцип, а на злидненні матеріальні можливості. Але й самий репертуар промовляв уже чимало. Широке використання Винниченка, Олеса, Лесі Українки, Ібсена, Мольєра, Бомарше та інших «європейських» авторів давало акторам цінний тренаж, що згодився їм навіть і під час праці в найлігіших театрах.

6) Окремо стоїть далі спроба революціонізування театру, що дала свої перші покази на весні 1921 р.—безпредметним «мистецтвом дійства», та й дальшими виставами до «Універсального Некрополя» та «Карнавалю». Маємо тут цікаву роботу, що полягала в застосовуванні теоретичних тверджень до практичної праці, цінної своїм настановленням—порвати з старими формами театру.

7) Особливої уваги потребує експорт свіжих завойовань української театральної культури на периферію, як у таких формах, коли театр давав тільки зроблену й засвоєну вже в певних центрах продукцію—«Каменярі», або перші роки праці «Театру ім. Франка» (1920—1923), а ще більше моменти, коли саме в провінції шукав театр і знаходив передумови для дальшої праці—«Кидрамте», «Білоцерківський Вишкіл» під проводом Леся Курбаса, мандрівки цього колективу в найближчому від фронту запіллі. Маємо тут цікавий процес вистигання нових художніх форм, а також і глибоке переродження аванпосту українського театру, що зрештою й знайшло свій вияв 1923 р. в заснуванні «Березіля», як об'єднання лівого фронту театральних митців, що одразу поставило собі на порядок денний завдання ув'язатись з загальним процесом соціалістичного будівництва.

8) З цього часу—1922—1925 р.р.—з'являється на Україні низка театрів, що кожний з них іде своїми шляхами, чи то шукаючи свого власного стилю, чи то перетворюючи чужі—українські та російські—набутки. Нема чого тут розводитися про кожний з цих театрів окремо.

Маємо для всіх їх низку обов'язкових що-до вивчення моментів: а) склад основного ядра та пізніших шарів; б) організаційні етапи; в) історія окремих вузлових ставлень та еволюція театру від одного з них до одного; г) стосунки з глядачем; д) використання традицій різних напрямків революційного театру; е) вивчення мистецької ідеології театру, що складається не тільки з декларативного матеріалу, але й з класифікації засобів театру по різних ділянках театральної фактури, разом з вивченням синтезу цих форм у режисерській практиці.

9) Одним із дуже складних завдань є також вивчення театру на периферії, тоб то переважно на селі¹⁾. І знову впирається тут робота в потребу збирати матеріал на безмежному (якщо мати на увазі можливості дослідника) просторі—близько 10.000 драмгуртків! Легше звичайно говорити про такі форми театральної роботи, де вся праця зводиться до обслуговування села в формі «робсельтеатрів».

10) Окремо стоїть вивчення історії театральної політики—від перших ТЕО (1919 р.) до Головмистецтва, в зв'язку з тими директивами, що від провідних партійних органів виходили.

Отакі приблизно ті завдання, що перед істориком українського революційного театру стоять. Що й говорити, вони дуже складні своєю суттю, дають чимало труднощів і через те, що ця близька до нас доба не зберегла нам потрібної кількості матеріалів. Свідомі ми також, що історія таких близьких до нашої живої дійсності моментів ніколи не може бути справжньою історією. А втім це не повинно заважати скеровувати увагу дослідника саме й на ці моменти; така праця стимулюватиме збирання матеріалів, занотує те, що в інший спосіб ніяк до фіксації не дійде, примусить своїми, напевно вже не позбавленими неточности висновками де кого відгукнутися й додаткові матеріали подати. І загальний напрямок історичної науки підводить нас тепер ближче до сучасности, і саме театральне мистецтво примушує ближче до наших днів охоплювати театральний матеріал.

VII.

Наприкінці ще де-кілька завдань, що трохи відрубно від попередніх схем стоять.

Висуваючи в розголуженні завдань історії українського театру насамперед добу, ми не мусимо разом із тим обминати тих особливостей, що їх вносила в історію театру певна місцевість, зокрема приналежність до іншого державного організму, коли український театр розвивався під цілковито одмінними впливами соціальними, політичними й культурними.

Отже, окремий розділ мусить складати історія українського театру в Галичині, не так за старих часів, коли ця частина етнографічної України входила разом із Правобережжям у склад одної таки польської держави, а за XIX—XX віку, коли зростав український театр в умовах

¹⁾ Див. П. Рупін. Історія сільських театрів. Сільський театр. 1927, № 5 (15), стор. 1—3.

польського оточення, коли перші паростки нового мистецтва часто-густо виходили з клерикальних кіл та й з'являлись у потворній мішаній мові. Знову таки першим завданням нашим повинно бути тут збирання матеріалів, продовження тієї праці, що її вже почали І. Франко та М. Возняк ¹⁾. Маємо ми тут по суті завдання, аналогічне тому, що зазначене раніше для такої же підготовчої доби в Росії. Далі з'являється перед нами потреба вивчити історію такої сталої організації, як «Театр Народньої Бесіди», що була найстійкішим носієм театральної культури в Галичині. Маємо навіть явище, що трохи нагадує гастролі української трупи в російських столицях—це виступ театру «Бесіди» 1915 року під час російської окупації Галичини—у Відні.

Окремо стоять знову таки епізодичні моменти—приміром історія «Гуцульського театру», справжнього етнографічного театру, цікавого тісним зв'язком навіть і самого репертуару з тією місцевістю, що її цей театр обслуговував.

І знову, як у кожному періоді, надибуємо на нові труднощі: історію галицького театру не можна опрацьовувати без найширшого використання галицької преси (не тільки української, але й польської та німецької), а також і тих архівів, що від руїни воєнної заціліли. Близько до цих завдань стоїть і вивчення українського театру в Канаді.

Далі можемо ми висунути ще теми, які знову таки не так добою, як іншою ознакою пов'язані. Мова мовиться про сценічні історії п'єс, спосіб, що досить широко використовує німецька театрознавча наука. Обираючи якусь популярну річ («Наталка-Полтавка», «Назар Стодоля», «Гайдамаки») та студіюючи способи її сценічного перетворення на протязі всього її існування, вивчаємо ми на певному вузькому матеріалі театральну еволюцію за більш чи менш довгий час, здобуваємо таким чином конкретніший матеріал для уявлення всієї театральної еволюції. Такі завдання саме на часі в історії українського театру.

Закінчуючи свою статтю, зауважуємо, що свідомі ми й неповноти й спірности багатьох її тверджень. Сподіваємось проте, що скеровуючи увагу на матеріал і завдання історії українського театру, прислужимось ми дечим цій науці, що мимо всяких специфічних своїх труднощів, дає надзвичайної ваги матеріал для вивчення цієї галузи українського мистецтва, такого і раніше, а особливо тепер значущого чинника в суспільному житті українському.

П. Р у л і н.

¹⁾ Подана нижче стаття І. Франка. — М. Возняк. Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття. Замітки й матеріали). ЗНТШ. тт. XXXVII—XXXVIII (1909).



Театр ім. Т. ШЕВЧЕНКА вул. Леніна 5.

25
26
29
30

Г
Р
У
Д
Н
Я

„ДЖІММІ ГІГГІНЗ“

УЧАСТЬ БЕРЕ ВСЯ МАЙСТЕРНЯ.

Ціни звичайні.

16
17
18
19

**Р
А
З**

ПРЕМЬЕРА

P

ЕМЬЕРА

**Пятниця 4-го
Січня 1924 р.**

МАШИНОБОРЦЫ

МАШИНОБОРЦІ

ТЕАТРАЛЬНА МАЙСТЕРНЯ № 4

Через складність біжучої постановки „Машкиборці“ вистави з 31 Грудня по 4 Січня припиняються.

[illegible]

Початок війни у 8-10-й год. вч. Кінець не встановлено, 12-й год. вч. Кінець відзначено від 12-й і до 16-10-го р. вч. Театр опинився. Вхід у залу у верхню одну забороняється.

Афіша роботи худ. В. Меллера

НЕСКІНЧЕНА ДРУКОМ ПРАЦЯ ІВ. ФРАНКА З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.

Акад. М. ВОЗНЯК.

В листі з 22 березня 1894 р. писав Іван Франко між іншим ось що до Михайла Драгоманова: «Руска бесіда просить мене зладити для вистави брошуру про розвій і стан руського театру. Я задумав при тій нагоді дати короткий огляд нашого давнього театру, а також театру на Україні. Чи не могли б Ви міні вказати для сего деякі жерела, особливо для історії укр(аїнського) театру від Котляревського до ери Кропівницького? Адже се зовсім темна історія»¹⁾. «Руська Бесіда» це касинове товариство львівських українців народовецького табору, взагалі найстаріше їх товариство, засноване ще 1861 р., а згадана тут вистава це крайова галицька виставка, уладжена в літніх місяцях 1894 р. у Львові на площі, що сьогодні носить назву повиставової. У непознайомленого з історією українського театру в Галичині читача може виринути питання: що викликало в касинового товариства потребу видавати історію українського театру? До цього обов'язку «Руська Бесіда» почувалася з тієї причини, що як найстаріша народовецька інституція вона прийняла на себе опіку над українським театром у Галичині, заснованим 1864 р. у Львові.

В передмові до своєї праці признався сам Франко, що «завалений різнородними роботами», «нерадо взявся за се діло, знаючи добре, що щоб виконати его як слід, треба би довгого часу і великої праці». Та коли приневолено Франка таки взятися за предложену працю, яку довелося писати в дуже короткому часі, він заявляв згорі в передмові, що його книжці «дуже далеко до того, щоб могла видержати строго-наукову критику». Він навіть не силкувався «написати вповні наукову історію нашого театру», а дав тільки «загальний нарис, скелет такої історії, а в тій часті, що відносить до новішого русько-українського театру від 1864 року, особливо в Галичині», дав «переважно тільки звід сирих матеріялів», узятих почасти з архіву Галицького Виділу крайового та з протоколів «Руської Бесіди», а почасти з сучасних українських і польських газет. Хоча поручення управи «Руської Бесіди» відносилось лише до новішого галицько-українського театру, все таки автор уважав незайвим дати побіжний огляд також історії нашого давнішого театру. Бачучи добре слабкі боки своєї праці, головне в обробленні середньої доби нашої театральної історії,

¹⁾ Листування І. Франка і М. Драгоманова (Збірник Історично-Філологічного Відділу ВУАН № 52). Київ, 1928, стор. 452.

а так само й у розділі про сучасний український театр на Наддніпрянщині,—все ж Франко сподівався, що його «звід матеріалів буде де в чому навчаючий і пожиточний, хоч би як основа для дальших, спеціальніших праць». Найціннішими в своїй праці уважав автор «архівні матеріали», що вможливили йому «розказати майже цілу історію галицько-руського театру за останніх 25 літ», очевидно, перед 1894 р.

Передмова Франка до його незакінченої друком праці з історії нашого театру датована 20 квітня 1894 р.—доказ, що не швидше пішла річ до друку. Та можна з певністю твердити, що свої роботи не мав Франко 20 квітня готовою. Задуже різномодні були його зайняття, закороткий час мав він на її написання й завелика необробленість і недоступність потрібного матеріалу, щоб Франко міг покінчити розпочату працю в такому короткому часі. З неї надруковано три аркуші й зложено дальшого піваркуша ¹⁾. Можна навіть здогадуватися, що в часі складання далі працював Франко над темою, а певне вже, що маса праці не дала йому можности викінчити свій нарис історії нашого театру. З примірника архіву Франка в Бібліотеці Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові подаю ось тут і надруковану й тільки зложену частину Франкового нарису.

Стаття друкується, зберігаючи правопис оригінала.

РУСЬКО-УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР.

Історичні обриси Івана Франка.

У Львові, 1894. З друкарні Наукового Товариства імени Шевченка під зарядом К. Беднарського.
(стор. 3). Передне слово.

Хв. Виділ тов. «Руська Бесіда» у Львові, бажаючи вшанувати 30-ті роковини існування русько-народного театру в Галичині, а при тім користуючись нагодою краєвої вистави у Львові, щоб показати розвій русько-українського театру, поручив міні зладити як мога докладний образ сего розвою. Завалений різнородними роботами я нерадо взявся за се діло, знаючи добре, що щоб виконати єго як слід, треба би довгого часу і великої праці. Та коли остаточно я таки мусів узятися й за сю роботу, котру приходилося кінчити в дуже короткім часі, вважаю потрібним з гори заявити, що книжці моїй дуже далеко до того, щоб могла видержати строго-накову критику. Я навіть не силувався написати вповні наукову історію нашого театру, будь-що будь історію мало що не 300-літню. Я даю тільки загальний нарис, скелет такої історії, а в тій части, що відноситься до новішого русько-українського театру від 1864 року, особливо в Га-

¹⁾ Про цю недокінчену друком річ Франка є вже звістка в науковій літературі про нього, а саме в статійці В. Дорошенка: «Недокінчені річі Франка» (Przewodnik Bibliograficzny. Львів, 1926, стор. 233—234).

личині, даю переважно тільки звід сирих матеріалів, узятих по часті із архіву галицького Виділу краєвого та з протоколів «Руської Бесіди», а по часті з сучасних руських і польських газет. Сказати по правді, порученє Хв. Виділу «Руської Бесіди» відносилось первісно тільки до сего нового і то тільки до галицько- (стор. 4) руського театру. Та я вважав не лишнім бодай побіжно оглнути також історію нашого давнішого театру, котрий хоча без сумніву занесений до нас із заходу, з Польщі, Чех і Німеччини, все таки в XVII—XVIII віках розвився у нас гарно і становить по думці многих компетентних критиків одну з головних окрас нашої тодішньої літератури.

Без сумніву найслабше оброблена у мене середня доба нашої театральної історії, від кінця XVIII в. до початку 60-тих років. Хто знає, як мало у нас зроблено для прояснення сеї доби нашого театру—в російській Україні єго можна би назвати «кріпосним театром»—і як тяжко доступне в Галичині навіть не одно таке, що вже на тім полі зроблено в Росії, той певно не подивується неповноті звісток у моїм начерку. Може власне ті люди спонукають більше тямучих патріотів, таких що мають під рукою багатші матеріали, до поповнення моїх звісток.

Так само—знаю се добре—недостаточна буде й глава про сучасний русько-український театр у Росії, бо й тут я міг користуватися тільки тими уриваними звістками, що проскакували з Росії до галицьких часописів.

Та при всіх тих хибах, котрих годі було устерегтися при такій роботі, я надіюсь, що мій звід матеріалів буде де в чому навчаючий і пожиточний, хоч би як основа для дальших, спеціальніших праць. За те, що в нім є найцінніше—архівні матеріали, котрі уможливили міні розказати майже цілу історію галицько-руського театру за останніх 25 літ, нехай міні вільно буде висказати прилюдну подяку послови сов. дру Савчаку, що дав міні можливість поробити виписки з актів Виділу краєвого відносних до руського театру, а також Хв. Виділови Руської Бесіди.

Львів 20 апр. 1894.

І в. Франко.

(стор. 5) І. ЮЖНОРУСЬКИЙ ТЕАТР XVI—XVIII ВІКІВ.

1. Завязки драматичних дійств у народних обрядах і грах старої Руси. 2. Скоморохи і шпільмани на Руси. 3. Візантійські «церковні дійства» і їх сліди на Руси. 4. Релігійна драма в західній Європі. 5. Західна релігійна драма в Польщі і на Русі в XVI в. Руськопольські містерії. 6. Вертепний театр на Русі. 7. Шкільна драма в Польщі і на Русі XVII—XVIII в. 8. Інтермедії і діалоги шкільні.

1) Коли загальним виразом «драма» обіймемо певну історію не тільки висказану словами, але також виражену дійством, то мусимо признати, що народ наш (як майже всякий другий) від непамятних часів мав у своїх обрядах і звичаях багаті зароди драми. Вже наші найдавніші літописці згадують о «игрищах между сели», о «всяких бисовських играх», «плясаніях», «личинах», «скаканіях» і т. і., против

котрих так часто повстають наші давні проповідники і моралісти. Зостанки таких игрищ лишилися ще й до нині. Вони є двоякі: одні привязані до певних пор року (веснянки, русалії, купало, обжинки, коляди, маланка, ходжене з козою, з туром, завиване мандзі в деяких сторонах Галичини), а другі привязані до певних пригод в життю людським (родини, весіле, похорони). Значна часть так обрядів, в котрих слова (звичайно пісні) сполучені з певним дійством, котре первісно мало, а по части й тепер має символічний характер, походить з часів дохристиянських, хоча без сумніву в них є й примішки пізнійших часів. Інтересно, що де-які з них, напр. веснянки (у нас гаївки, галагівки, лаголойки) помімо 1000-літньої полеміки церковної власне схоронилися (стор. 6) під крила церкви, відбуваються в нутрі церковної огорожі, не стративши зовсім свого нехристиянського, природно-символічного характеру. Та все таки полеміка духовних, острі, нераз повторювані заклази тих грищ і загалом некористні історичні обставини не дали у нас розвистись тим стародавнім нар. звичаям в більші артистичні твори, як се колись сталося в Греції.

До того самого розряду зачислити треба й дитські забави, в котрих так часто вражає нас вірність підмічування типових рисів окружаючого життя і зображування їх дитською імпровізацією. Та ми не поклали дитських забав у однім ряді з попередніми обрядами, бо склоняємось бачити в них пізні твори, а власне ремінісценції пізнійших драм і інтермедий, про котрі далі буде мова.

2. Ті стародавні обряди і звичаї народні по заведеню християнства на Руси скомбінувалися з новим, захожим елементом. Ураз із иньшими добутками візантійської цивілізації князі руські спроваджували з Візантії на Русь також забавників та потішників-музикантів, клоунів, чи, як їх тоді називано, скоморохів. Етимологія сего слова темна, та все таки нема сумніву, що перші скоморохи прихотили до нас із Візантії. Були се на пів клоуни, а на пів актори-комедиянти, котрі представляли ріжні веселі та сатиричні сцени, завсїгди передягенні, іноді навіть звірями. Найстаршим і найцікавішим пам'ятником побуту скоморохів на Русі, крім частих згадок о них в ріжних писаннях церковних (Поученіях, Номоканонах, Златоструях) є знамениті фрески на стінах і філярах притвора Софійського собора в Київі. Фрески ті походять з XII чи XIII віку і представляють власне ріжні сцени і костюми, в яких виступали скоморохи. Зразу вони забавляли тільки князів та бояр, але з часом, помімо проповіді строгих моралістів та аскетів, народ так собі вподобав їх вистави і штуки, що скоморохи стали найлюбійшою народньою забавою. Вони вандрували від міста до міста, особливо по ярмарках і своїми жартами, (стор. 7) іноді до крайности грубими і цинічними, зваблювали довкола себе великі юрбища цікавого народа.

В пізнійших часах, в XVI віці і далі, о скоморохах в Полуденній Руси майже не чути; за те в Московщині вони сталися дуже численними і популярними і займали дуже важне місце при дворах цар-

ських за Івана Грізного і його наслідників. Здається, що театр, котрий тим часом розвивався в Південній Русі, витиснув скоморохів. Та з другого боку не треба думати, що се сталося відразу. Такі факти, як назва села Скоморохи в сокальському пов. в Галичині, говорять за тим, що і у нас сей тип забавників народних ще в досить пізніх часах був популярний.

Ще за князівських часів скоморохи на Русі скомбінувалися з другим подібним елементом, захожим зовсім з иньшого боку. Були се німецькі шпільмани, вандруючі гусярі, «свистільники», «дударі», «скрипачі», що приходили до нас із Німеччини через Новгород, із Чехії, навіть із Сербії (може з Дубровника, де вони розвелися під впливом італіянським). Вони не тільки грали на інструментах, але співали також пісень, переважно оповідаючого, баядового та новелістичного змісту, звичайно також з акторською жестикуляцією, ходячи з дому до дому, по селах і містах.

Нема сумніву, що оті захожі елементи з часом акліматизувалися на Русі і не тільки вносили в тямку народу свої спеціальні оповідання, жарти, пісні, свою музику, але переймали не одно і від народу, користувалися народними звичаями, котрі давали їм нагоду до виступування зі своїм ремеслом, підсичуючи і розвиваючи у народа вполюбане до сценічних видовищ, до мімічної гри, до пісень і музики.

3. Обік тої веселої компанії стародавня Русь переймила з Візантії ще дещо таке, що могло з часом, при сприяючих обставинах, дати почин до розвою драматичної штуки. Вчасно вже, в V і VI віках по Христі в Візантії повстали початки релігійної, літургічної драми. Повстали вони по части під впливом (стор. 8) деяких єретиків, особливо сект гностичних, котрі перші ввели в богослуженє музику і драматичне оживленє і тим притягали маси народа, так що церков правовірна, щоб запобігти зростови тих сект, мусіла переняти від них те могуче оружє; а по части як противодійство світському театрови і циркови, котрого в самій Візантії і иньших містах ніякі закони, ніякі правила соборів, ніякі громи проповідників не могли ніколи цілком здусити і знівечити. Поминаючи вже драматичну форму поучень деяких отців церкви, поминаючи штучну і мабуть тільки для читання написану драму «Χριστὸς πάσχω», зложену з віршів повириваних з драм старинних грецьких трагіків Софокля, Евріпіда і др., ми бачимо вже вчасно в церквах візантійських різні драматизовані обряди, котрі відтак переходили й на Русь. Ті «церковні дійства» зображували смерть Христа, різдво Христа, є також сцени із історії євангельської (в'їзд Христа на ослі до Єрусалиму) і старозавітної (історія Даниїла і Сусанни, історія трьох отроків в огняній печі і т. і.). Правда, відомість про істнованє їх на Русі, і то головно північній (Новгород, Москва) маємо з досить пізніх часів (XVI—XVII в.), але не є виключена можливість, що вони існували й давнійше. У нас на Південній Русі одним із таких «дійств» було мабуть освяченє води на Йордан, спо-

лучене з процесіями і скаканєм у воду—останки сего остатнього обряду задержалися ще декуди в горах.

4. Тільки геть пізнійше, під кінець XVI віку до нас доходить західно-європейська релігійна драма. Вона розвилася в зах. Європі з католицького богослуження і в найстаршій своїй формі складалася тільки зі слів євангельських, при чім діалоги виголошувалися двома чи кілько там (як до тексту) особами, а оповідання самого євангелиста виголошувала речитативом иньша особа або хор. Звісно по латині. Та швидко тут власне взяла перевагу мова народня. Покинувши латинську, святу мову, автори релігійних «актів» чи «репрезентацій» перестали держати (стор. 9) ся невідлично тексту євангелій, почали розширювати мови і оповідання, вводити цілі сцени. Сі «акти» відбувалися первісно по костелах перед відносними празниками, отже різдвянські драми, де звичайно виводжено Адама й Еву, гріх у раю, обіцянку Месії, уроджене Ісуса і прихід пастухів перед різдвом; трьох царів, Ірода і побиване дітий вефлєємських перед святом трьох царів, муки Христові в страстний тиждень. Вони держалися первісно в рамках строгої церковности і мали заздане популяризувати біблійні оповідання та знайомість певних догм християнських. Але швидко вони вибігли по за сю раму, вносячи в сцени з пастухами, з вояками і т. і. реалістичні картини сучасні. Тоді духовенство почало виступати проти них. Драму релігійну виперто з церкви з разу у притвор, потім в обруб церковної огорожі, а далі й зовсім по за сей обруб, де вже на неї ждала зовсім иньша компанія—жонглери, шпільмани та різнорідні «веселі братства», що мали одну задачу—бавити, смішити народ. В руках тих людей релігійна драма прийняла дуже різнобарвний вигляд. Саму сурйозну, релігійну часть лишено, та про те розширено, оживлено, підмальовано в смак юрба: святі персонажі стягнено з церковних педесталів, заставлено говорити язиком перекупок та торговців, професорів та шарлатанів; про персонажі з люду, про пастухів, вояків, жидів і т. і. ніщо й говорити. Та того не досить. Щоб злагодити важке вражінє тих «святих» актів, а иноді розсіяти нудоту довгих діалогів на релігійні та моральні теми, їх переплітано звичайними гістрионськими жартами, веселими сценками драматичними, звичайно імпровізованими анекдотами. Се були т. зв. інтермедії, що з часом дали початок новочасній комедії.

5. Найдовше ще при католицькій церкві держалася та галузь релігійної драми, котра мабуть була найдавнішою—драма страстий і воскресенія Христового (*ludus paschalis, passio*). Вона вчасно, ще в XIV віці перейшла до Польщі, а в XV і XVI віці розвилася тут пишно головню по домініканських (стор. 10) костелах. Домініканські пасийні представлення тяглися через два, три дни, а то в цілий страстний тиждень; вони сталися немов колосальною рамою, в котру втягнуто сотні сцен з цілої Біблії, починаючи від сотвореня чоловіка, не минаючи й таких апокріфів, як євангеліє Нікодема (схід Христа у пекло і освобожденє праведних душ). Як вельми люблені були в Польщі ті релі-

гійні видовища, свідчать многі сучасні записки, а найліпше свідчить те, що останки їх живуть ще й доси в обряді так популярнім у польській церкві, званім «Boże groby».

Коли пригадаємо, що з усіх католицьких орденів перед єзуїтами Домінікане мали власне найбільший вплив на Русинів, то зрозуміємо факт, що їх релігійні вистави, звані містеріями, з часом мусіли здобути собі вступ і до руської суспільности. Правда, церков православної, котрої держалися Русини, була надто строга і недоступна для тих игрищ, котрі в очах православних ригористів являлись трохи що не бісівською забавою, та за те полу-церковні міські братства, інколи певно й монастирі, а головню школи були захистом і розсадником сеї новомодної штуки. Можемо припустити, що основана около р. 1580 перша греко-руська академія в Острозі була коли не першим, то все таки в тім часі головним розсадником релігійної драми. В академії тій крім православних учили також ариане і католики, значить, мусів панувати дух свободнійший, ніж де инде. Строгий мораліст і аскет Іван Вишенський по смерті князя Острожського прямо відзивався про него, як про єретика, а в своїм посланію до того князя, написанім около 1598 року, не без причини нападав на «комидійске і машкарське набоженство» латинське. В загалі в писаннях Вишенського ми находимо перші що до часу свідоцтва про істнуванє і популярність драматичних представлень в Південній Руси. В посланію своїм до стариці Домнікії 1606 р. він виразно посвідчує, що «нові руські філософи не вміють читати церковних книг, ні псалтирі ні часословця, тільки комедії строють і грають». Очевидно (стор. 11), автор має тут на думці не так руських духовних, як радше міщан і пляхту. Та на жаль, з драматичних творів кінця XVI і початку XVII віку не дійшло до нас майже нічого, особливо з творів того рода, про які говорить Вишенський. Та про характер нашої релігійної драми, представляваної не в самій церкві, але все таки в тісній залежности від церкви, організаціями на пів церковними, дають нам виображенє дві трохи пізнійші містерії, котрі дійшли до нас і котрих ще не можна назвати ш к і л ь н и м и драмами. Є се київська пасія, котра мала бути перший раз виставлена при Софійськім соборі за митрополіта Йова Борецького в 1629 і захована в однім рукописі XVII віку, і відкрита мною в одній рукописи в Смерекові коло Жовкви містерія страстів Христових (*Dialogus de passione Christi*) з р. 1658 (опублікована в Київской Старинѣ 1891 р., т. XXXIII, стор. 136—154). Спільною признакою тих двох пасій є 1) польський пролог, 2) брак інтермедій—знак, що звязок їх з церковним обрядом ще не розірваний і мова дуже підмішана полонізмами—немов би автори тих творів перекладали їх живцем з польського або під безпосередним, придавлюючим впливом польських взірців. Коли іще зважимо, що найдавніші що до часу драматичні твори руські, дві інтермедії Якова Гаваттовича Львовянина, вставлені були в польську релігійну драму про смерть св. Івана Христителя, з нею разом відіграні в Каменці на ярмарці і друковані

1618 року, то дуже правдоподібним явиться догад, що наша релігійна і світська драма тільки звільна виростала з обійм польської і мала первісно характер не шкільний, а власне такий, який мали західно-європейські містериї представлявані ріжними побожними братствами, що з часом поробилися першими корпораціями театральними.

6. Майже рівночасно з містерию страстів Христових дійшов до нас відгук иньшої західно-європейської містериї—Рождественської. Се був вертеп. В західній Європі він розвився з містериї, котру (стор. 12) представлявано по церквах з разу живими особами: Марія, Йосиф, Ісус, пастухи, ангели, царі, а далі особами вірізаними з картону й уміщеними в домику, котрий в часі Різдва виставлювано в церкві. По богослуженню, органіст зі своїми помічниками носив той домок від хати до хати: хлопці співали, а органіст вияснював людям значіне осіб і цілої сцени і за те діставав певну плату. З часом і иньші письменні люди, незалежні від церкви, устроювали такі домики (яселка, в німецькім Chrsitschau), в обяснення вносили більше живости і поетичних прикрас, а далі замість недвижних фігур картонових впровадили марионетки (кукли костюмовані), котрими можна було відіграти цілу сцену. Розмови пастухів, Ірода з жидами і т. і. при загальнім веселім настрою сего празника самі напрошувалися на комічне трактуванє. Ставшия особливо власністю школи, вертеп прийняв ту подвійну форму, котру адоптувала шкільна драма: поважний текст і веселу інтермедію. Відповідно до сего змінилася й его архітектура: домок зробився одноповерховий¹⁾: на горі відбувалися сцени набожні (обяснення і діялоги говорені були звичайно церковною мовою або хоч підмішаною церковними виразами), а в низу йшло зовсім иньше житє, являлися фігури вихрплені з живої дійсности: глуповатий мужик, циган, жид, шляхтич, козак і т. і. В тій формі існував у нас вертеп уже при кінці XVI віку (д. Ізопольський бачив у Ставищах вертеп з руським написом «сооружень 1591 г.»), і в тій самій формі перетривав аж до нашого віку, аж до наших днів. Правда, текст вертепної драми мінявся, а той, що дійшов до нас (один в 30-тих роках записаний Маркевичем, а другий недавно Галаганом) походить правдоподібно, бодай в другій, побутовій часті з XVIII віку. Від польських «яседек» ріжниться наш вертеп власне згаданою висше одноповерховою²⁾ архітектурою і розділом між сценами біблійними і побутовими, котрі в польських яселках відбуваються всі на одній сцені; ріжниться і композицією тексту, котрий (стор. 13) у нас і в побожній і в побутовій чисті є твором орігінальним, хоча, звісно, зложеним після такого самого шаблону, в який уложилася вертепна драма на заході і в Польщі.

7. Ми сказали висше, що на вертепній драмі видно вже вплив школи. Тут мусимо додати, що в західній Європі, а також і в Польщі. драматичні вистави в школах були дуже давньою і улюбленою розривкою. Початок тих вистав вийшов певно від церковних драм пасий-

¹⁾ Очевидячки двохповерховий. Ред.

²⁾ Т е ж.

них та містерий, але школа внесла в ті драми значні зміни. Поперед усього треба сказати, що в середньовічних школах читане клясичних творів, в тім числі і драматичних (переважно римських і то, звісно, з доби упадку, як напр. Сенеки трагіка) належало до головних способів образования. Се й були взірці, після котрих компоновано нові драми на релігійні сюжети, від котрих запозичувано головню віршову форму, бомбастичний та реторичний стиль. Далі треба сказати, що драматичні вистави в школах відбувалися при нагоді певних шкільних торжеств: маєвих рекреаций і екзаменів, котрі бували публичні. Особливо ті остатні вистави навіязували до давнішого звичаю виголошування диалогів, в котрих в формі питань і відповідей рекапітулювалися здобутки цілорічної науки або оброблювалися певні питання, котрими інтересувалася публіка присутна на екзамені. Оті шкільні діалоги мали вплив і на шкільну драму, придавши їй замість поетичного дидактичний характер. В кінці третя важна признака шкільної драми, котра основно ріжнить єї від первісних церковних містерий і від вертепної драми, се аллегорізм. Замість живих осіб тут виступають на сцену абстракції: любов, гнів божий, справедливість, жорстокість і т. п. Драматичного дійства, которого в давніх містериях було багато і которого не менше є і в вертепній драмі, в шкільній драмі звичайно нема ані сліду; натомість є тут довгі дискурси, компоновані по правилам схоластичної логіки. Весь драматичний і літературний інтерес тих шкільних творів виявлявся не в самих (стор. 14) актах, а в антрактах, в інтермедиях, котрими переплітано важкі і холодні деклямації головної драми. Тут виявлялося жите народне з єго смішних, а іноді й глибоко сурйозних боків, тут драматизовано веселі оповідання і анекдоти, котрих тоді тисячі кружили в шкільнім і монастирським світі.

В Польщі творцями і популяризаторами шкільної драми були від кінця XVI віку Єзуїти. Правда, вони переважно викидали інтермедію, а натомість в прологах і епілогах підпускали кадило тим панам і дігнітарам, котрих запрошували на ті вистави. Та про те незалежно від тих єзуїтських драм розвилась в Польщі в XVI і XVII віку широко комедия т. зв. мясопустна, переважно сатирична, арлекінади, інтермедії, не виключаючи балету і пантоміми, головню при дворі королівським, а також по дворах заможніших шляхтичів; не хибло також проб сотворити поважну світську драму в смаку клясичнім (Кохановського «*Odprawa posłów*») або відновити клясичну комедію (Цеклінського «*Potrójny*» з Плявта). Проби ті, звісно, на нашу драматургію не мали ніякого впливу. Та за те єзуїтська шкільна драма загіздила у нас в київській Могилянській академії, де перетривала аж до кінця XVIII в., а комедії і інтермедії польські сталися взірцями для наших, котрими переплітано шкільну драму.

Що і у нас шкільну драму попередили і обік неї не перестали існувати шкільні діалоги, на се маємо численні свідоцтва, та самих текстів тих диалогів опубліковано не багато. Трохи чи не найдавній-

ший з них є мабуть «Бенкет духовний», знайдений мною в рукописі підгорецького монастиря і опублікований в «Кіевской старинѣ». Тепер міні удалось знайти ще давніший шкільний діалог, що походить мабуть з кінця XVI або з перших літ XVII віку і знаходиться в одній рукописі Крехівського монастиря—незбитий доказ, що такі діалоги були виставлені при торжественних нагодах в наших давніх братських школах.

З южноруських шкільних драм XVIII віку дій (стор. 15) шло до нас дуже не багато. Надавніша з них (поминаючи видані 1630 року у Львові «Верше съ трагедіи Григорія Богослова (Χριστὸς πάσις)» во святий великій Пятокъ и на день Воскресенія Христова», перекладені Йоаннікієм Волковичем і очевидно не призначені для сценічної вистави) і одинока друкована в XVII віці южноруська драма) се, «Дѣйство объ Алексѣѣ Божіємъ человекѣ» (Київ, 1673 р.) Троха пізнійше (ок. 1686 р.) зложене було «Дѣйствіе на страсти Христовы списанное», зовсім неподібне до згаданої вже містерії страстий Христових, а правдоподібно перероблене з якоїсь єзуїтської пасийної драми (без інтермедій). В кінці з XVII в. походять іще два драматичні твори, хоч списані в Московщині, та все таки наскрізь в душі південноруської шкільної драми. Се твори Симеона Полоцького: «Комедія о Навходоносорѣ» і «Комедія притчи о блудномъ сынѣ», що була надрукована в кілька літ по смерті автора, в р. 1685, з численними ілюстраціями. Особливо ся друга «комедія» являється дуже інтересною пробою майже зовсім світської побутової драми.

Далеко більше шкільних южноруських драм заховалося з XVIII віку. Петров у своїх «Очеркахъ изъ исторіи украинской литературы XVIII вѣка» подає зміст ось яких шкільних драм: «Мудрость предвѣчная» (драма пасийна) 1703 р., «Владимірь, трагедокомедія» Теофана Прокоповича 1705 і єгож два прозові діалоги: теслі з купцем і міщанина з селянином і дячком. Давніша від сих є «Комедія на Рождество Христово», приписувана св. Димитрію Ростовському і представлена в Ростовській школі 1702 р. Комедія ся без сумніву повстала в південній Русі, але дійшла до нас в великоруській переробці. Далі йдуть «Патріархъ Іосифъ» Лаврентія Горки, 1708 р., «Милость Божія Украину свободившая», політична драма приписувана Т. Проковичеви або Т. Трофимовичеви, 1728 р., Трагедокомедія Сильвестра Ляскоронського 1729 р., Комическое Дѣйствіе на Рождество Христово съ 5 інтерлюдіями Митрофана Дов (стор. 16) галевського 1736 р., «Властотворный образ человекѣколюбія божія» драма пасхальна, також з 5 інтерлюдіями, того-ж Довгалевського, 1737 р., «Брань седми добродѣтелей съ седми грѣхами смертными» Йоасафа Горленка, 1737, «Образъ страстей міра сего» незвідного автора, 1739 р., Трагедокомедія о загробовій заплаті Варлаама Лашевського, ок. 1742, панегірик цариці Єлисаветі Мих. Козачинського, 1744 р., «Благоутробіе Марка Аврелія» того-ж Козачинського 1744, Діалог двох студентів перед царицею Єлисаветою 1744, Трагедокомедія Сковороди, Трагедокомедія о воскре-

сеніи мертвыхъ Георгія Конісского 1746 р. і Трагедокомедія Фотій Георгія Щербацького 1749 р. Коли ще додати до того діалог, опублікований Ц. Нейманом в «Кіевской Старинѣ» п. з. «Розмова во кратцѣ о душѣ грѣшной судъ принявшей», що відноситься до кінця XVII або початку XVIII в., а також ті драми Козачинського, котрі він списував у Новім Саду, будучи якийсь час завідателем сербської вищої школи, заснованої при помочи Южнорусів на взір київської академії, то будемо мати всі доси звісні зостанки нашої старої шкільної драми. Нема сумніву, що се далеко ще не весь скарб нашої давньої драматичної літератури, та все таки й те вже—доволі показна вязанка, котра заслуговувала б на спеціальну історико-літературну студию.

8. Не можемо закінчити сей побіжний начерк, щоб не сказати ще кілька слів о южноруських інтермедиях. Хоча твори ті не мали у нас самостійного значіння, а становили часть шкільної драми, зразу польсько-руської, як інтермедії Гаваттовича, а опісля чисто-руської, як інтермедії Полоцького (не дійшли до нас), Довгалевського, Лашевського і др., то все таки значіне їх для дальшого розвою нашої літератури було далеко більше, ніж самих драм. На се склалися головно дві причини: інтермедія писана була мовою близькою до народньої, а нераз і чисто-народньою і зміст свій, кольорит, спосіб вислову черпала з окружаючого життя народнього. Правда, сюжетом інтермедий дуже часто були міжнародні (стор. 17) вандруючі анекдоти, фабліо та новелли, та про те вони являлись у нас в локальній окрасці, героями їх були наші селяни, школярі, жида, козаки, цигани, шляхтичі—типові фігури тої буйної та пестрої людности, що снувалася тоді по Україні. В противенстві до тяжкої, надутої та реторичної мови духовних драм інтермедії кипіли житєм і акцією, звичайно доволі грубою, іноді не без цинізму, відносячися свобідно іноді навіть до того, що в духовній драмі величалася з побожним патосом. Симпатії і антипатії народні виявлялися тут в повні; в жартовливій формі порушувалося нераз найтяжші рани народного життя: притиски з боку панів, нещастє релігійних роздорів і т. і. Під кінець XVIII в., коли стара шкільна драма майже зовсім була завмерла, інтермедії і сценічні діалоги жили ще на імпровізованих приватних сценах і пильно переписувались. І так уже по р. 1750 написаний був «Діалогъ или разговоръ пастырей»—очевидно часть різдвянської драми; ок. 1788 р. повстала «Интермедѣя на три персоны: смерть, воинъ и хлопецъ»; ок. 1789 р. написав свящ. І. Некрашевич, бувший студент київської Академії, дві драматичні сцени «Ярмарокъ» і «Сповідь»; по р. 1795 повстала «Розмова між священником і монахом», а около 1798 «Комедія уніятвъ съ православными» свящ. Сави Стрілецького. Давня інтермедія чим раз більше набирала самостійного життя, щоб опісля, під впливом нових європейських течій віджити в комедиях Котляревського «Москаль чарівникъ» та В. Гоголя «Хитрість женщины».

До того самого розряду літературних творів треба зачислити також зложену в XVIII в. «Розмову Малоросії з Великоросією»,

а і у нас відгуком давних інтермедій є політично-національна «Розмова Поляка з Русином», зложена мабуть уже в ХІХ в.

В гумористичнім і сатиричнім дусі інтермедій зложені були в ХVІІІ віці також численні «вірші» рождественські і пасхальні, котрі часто є тільки епічним переказом драматичних і сценічних штук, з мовою і писательською манерою являються безпосе (стор. 18) редними попередниками «Енеїди Котляревського та «Пана та собаки» Артемовського. З другого боку співані партії релігійних драм, т. в. канти в значній мірі війшли в склад «Богогласника» і послужили основою до зросту нашої багатой гімнології, що також не лишилася без впливу на дальший розвій нашої літератури і здобула собі широку популярність серед народа.

Додаймо в кінці, що враз із южноруськими єрархами та вчителями наша релігійна та шкільна драма від половини ХVІІ віку вандрувала до Московщини, до Ростова, Твері, Полоцька, Москви, а навіть на Сибір, до Тобольська, де доховалася аж до ХІХ віку, а також на південь, до Сербії, де трібувала виводити на сцену сюжети з національної сербської історії, то будемо мати хоч в загальних обрисах повний образ літературного і цивілізаційного значіння нашої давньої драматичної літератури ¹⁾.

(стор. 20) ІІ. НОВИЙ ТЕАТР НА УКРАЇНІ ДО Р. 1880.

1. Початки нового театру в Польщі і в Московщині: впливи англійські, німецькі, італіянські і французькі. 2. Некористне положенє України-Руси в Росії і Австрії. 3. Російський театр на Україні (В Харкові) 1780—1826. 4. Польський театр з Каменці Подільським 1798—1823 і в Києві. 5. Аморські і кріпостні театри в Полтаві; в Кишинях. 6. Харківський театр 1827 і далі: драми Квітки. 7. Український актор Соленик. 8. Пізнійші українські драми і драматичні вистави в 60-тих роках.

1. Поки в Київській Академії і її молодших паростях в Москві, Ростові, Тобольську і т. і. доживала свого віку стародавня шкільна

¹⁾ Не маючи претенсії в отсім розділі дати науковий дослід пад нашою старою драмою, я бажав тільки начеркнути головні точки для такого досліду. Для будущих робітників на сім полі подаю важнійші праці з сего обсягу, не входячи розумієся, в вичислюванє спеціальних монографій: Ал. Веселовскій, Старинный театр въ Европѣ, Москва 1870; Klein, Geschichte des Dramas; Petit de Julleville, Les Mystères, Gaston Paris, La litterature francaise au Moyen Age 188—194 і приписи бібліографічні; гл. також инші підручники по історії літератури, особливо Grässe, Lehrbuch der allgemeinen Literärgeschichte і єгож Handbuch der allg. Literärgeschichte; Gödecke Grundriss der deutschen Literaturgeschichte; Gaspary, Geschichte der italienischen Literatur; Ten Brink, Geschichte der englischen Literatur; Wiszniewski (Надруковано: Wiszniowski M. B.) Historya literatury polskiej, t. VII, Wojcicki, Starożytny teatr w Polsce і єгож Biblioteka pisarzy polskich; Jungman, Historie písemnictví českého; Fejfalik, das Volksdrama in Mähren і т. і. Для історії (стор. 19) южноруської старої драми важне: Н. С. Тихоновъ, «Начало русскаго театра, єгож «Лѣтописи русской литературы», перші 4 томи, єгож Русскія драматическія произведенія, 2 томи; Морозова, Очерки изъ истории русской драмы ХVІІ—ХVІІІ стол. Веселовскій, Разысканія въ области русскихъ духовныхъ стиховъ V—VII., праці Фаминцина і Кіріпичікова о староруськихъ єкоморохах; Петровъ, «Очерки изъ истории украинской литературы ХVІІІ в., єгож стаття «О словесныхъ наукахъ и литературныхъ занятіяхъ въ Кіевской Академіи» (Труды Кіевской Дух. Акад. 1866 і 1868), в кінці праці поміщувані в «Кіевской Старинѣ», особливо Петрова і Галагана о вертепі і Житецького «Мысли о малор. козацкихъ думахъ». Деякі важні вказівки можна також найти в підручниках історії літератури Галахова, Порфірьєва, Огоновського.

містерия, а по селах та місточках простолюде з уподобанем гляділо на вертеп та слухало жартів вертепної драми, по більших містах, а головню в столицях виростала нова драма, піднімалися зачатки нового театру на взір європейський. Зачатки ті доволі давні і ріжнородні. В Польщі ще в першій половині XVII в. при дворі Володислава IV гостювали італіянські трупи артистів з музикою і балетом; одну із штук італіянського репертуару пз. «Dafnis w drzewo bobkowe przemieniła się» трібував пересадити на польський ґрунт історик війн козацьких Самуїл зі Скшипни Твардовський. Під впливом італіянського гуманізму написана й драма Кохановського «Odprowa posłów greckich». Та італіянський напрям, хоч в XVI в. мав у Польщі талановитих прихильників (назвемо тільки двох Кохановських, Гурніцкого, Шаржинського), не запанував на довго; его переміг вплив французький, що (стор. 21) почався вже від Яна Казиміра і панував у Польщі аж до часів Бродзінського та Міцкевича. Під тим впливом повстає в Польщі й превдоклясична в французькім смаку драма, з разу перекладана (Завіцкого Jeftes), далі оригінальна (Фелінського Barbara Radziwiłówna) і комедия (песи Богомольца, Заблоцкого, Красіцкого, Нємцевича). Виємок становить хіба комедия Барики «Z chłopa król» (сюжет похожий на рамку Шекспірової комедії The taming of the shrew, Уговканє непокірної), котра з погляду на будову, живе веденє диалогів та багатство акції, здається, вказує на вплив англійських взірців.

І в Московщині перші зароди нового театру появляються ще около половини XVII в. На розказ царя Олексія Михайловича виставив в р. 1672 німецький пастор Грегорі «Комедію обь Эсөири»—річ, котра не належить до розряду шкільних містерий, як би на перший погляд могло здаватися, а взята була з репертуару «англійських комедиантів» Шекспірівської школи, котрі тоді давали представлення по Німеччині. Ті англійські комедианти в Німеччині дали товчок до витвореня нової штуки драматичної. Під їх впливом повстали тзв. «Haupt-und Staatsactionen», драматизовані історичні хроніки без виразної драматичної будови, часто з ролями імпровізованими. На взір англійських комедиантів витворилися в Німеччині вандруючі трупи акторів, в котрих помалу штука драматична вироблялася чим раз ліпше. І сю нову форму драми трібовано пересадити до Росії; вчинив се Петро Великий, спровадивши в р. 1702 до Москви при посередництві «комедианта» Яна Сплавського (мабуть Поляка), що був на услугах царя, директора вандруючої німецької трупи Йогана Кунста з Гданська і его режисера Фіршта. Ті два Німці мали сотворити в Росії—російський театр. Їх обовязок був не тільки давати песи зі свого давнійшого репертуару, а то й ново скомпоновані, але також «учити комедіям» цілу трупу, набрану із «разныхъ приказов подьячихъ». Для їх вистав Петро велів побудувати осібний дім (стор. 22) на «Красній площаді», очевидно бажаючи, щоб театр служив не для его власної забави, як се було за его діда Олексія Михайловича, а щоб

притягав до себе як найбільше публіки і впливав на неї в дусі его реформи ¹⁾.

Від того часу розвій театру в Росії в дусі західно-європейським уже не переривався. Правда, наслідниці Петра В., дбаючи більше о забаву ніж о реформи, завели для себе при дворі італіянську оперу з балетом (від 1735) та крім того гостили в Петербурзі незалежно від царського двора німецькі трупи пані Нейбер і Акермана. Під впливом тих заграничних, головню-ж французьких взірців написав 1747 р. Сумароков свою першу патріотичну трагедию «Хорев»²⁾, виставлену кадетами «пажеського корпусу» в присутности цариці. В ту саму пору в глухій Московщині, в м. Ярославлі купецькі сини, брати Волкови, що бували в Москві на театральних виставах і запалали великою любовою до драматичної штуки, устроїли в якійсь шопі імпрізований театр і грали в ньому імпрізовані штуки, котрі так подобалися міщанам і навіть ярославському намістникови гр. Мусін-Пушкінови, що сей спонукав ярославських купців збудувати постійний театр. Слава про талант братів Волкових дійшла швидко до Петербурга; їм велено було приїхати до столиці і виставити трагедию Сумарокова «Хорев»³⁾. Гра їх дуже сподобалась усім. В р. 1756 станув у Петербурзі перший постійний театр р о с и й с ь к и й. Сумароков іменований був его директором, а брати Волкови wraz з артистами Дмитревським і Шумським сталися основателями питомої російської драматургії ⁴⁾.

Сумароков стояв зовсім під впливом французьких псевдокласиків і сей напрям панує в російській (стор. 23) літературі, особливо-ж у драматичній, аж до кінця XVIII віку. Тільки за часів Катерини II почала отрясатися з під сего впливу на сам перед комедия (фон-Візін, Капніст), коли тимчасом трагедия (Озеров) не могла увільнитися від него аж до часів Пушкінового «Бориса Годунова». При кінці XVIII в. здобув собі в Росії чималу популярність водвіль—легка, сантіментальна комедия зі співами, на теми з сільського життя. Початок дала тут цариця Катерина, та найпопулярніший в тім роді був «Мельникъ-Колдунъ»⁵⁾ Аблесімова, в котрім мусимо бачити один із взірців «Наталки Полтавки» Котляревського. Обік Аблесімова годиться згадати многопишущого хоч і не талановитого князя Шаховського головню через те, що він один із перших виводив на сцену фігури українські; про его оперету «Козакъ Стихотворецъ» згадує Котляревський в «Наталці Полтавці» устами одного з персонажів тої комедії.

2. Коли отак в Росії і Польщі, хоч на чужих взірцях, звільна виростала власна національна драма, котра в Польщі від Заблоцкого, Фелінського та Красіцкого йшла до Богуславського, Фредра, Словацкого та Коженівського, а в Росії від Катерини II, Княжніна та Озе-

¹⁾ Тихомировъ, Русскія драматическія произведенія I, стор. XXIV і далі.

²⁾ Надруковано: «Харив». М. В.

³⁾ Теж саме М. В.

⁴⁾ A. Reinholdt, Geschichte der russischen Litteratur, 317—319.

⁵⁾ Надруковано: Кошун. М. В.

рова до Пушкіна, Грібєєдова, Гоголя та Островського, Русь-Україна найшлася в зовсім некористних обставинах. Геройські хоч безплідні зусилля козацьких війн вичерпали на довгий час силу нації, опізнити її духовий розвій. Розділи Польщі при кінці XVIII віку не принесли на разі користи для розвою України, а противно, відірвавши від неї Червону Русь, поклали нову перепону одноцільному розвою національному, перепону, що мусіла з часом збільшуватися в міру того, як розвій політичних інституцій, шкід і літератури в Австрії і Росії розходився в різні боки. От тим то й вийшло, що хоча від кінця XVIII в. і Україні, відкликаючись на віяння часу і потреби суспільности, почали й собі-ж творити нову літературу на народній мові і проняту новочасними гуманними та просвітними ідеалами, ся література була дуже слаба (стор. 24), довгий час уважалася прищипкою літератури російської і певно тільки яко така й була толерована. Колиж та література в особах Шевченка, Куліша і Костомарова піднялась на висшу ступінь оригінальності і сили і почала захопувати ширші верстви української суспільности, на неї посипались важкі удари з боку російського уряду, котрі хоч і не вбили її до решта, та все таки на довго спинили її розвій і не дозволили їй вкоренитися в суспільности. В Галичині, слабосилій, темній та вбогій, до самого 1848 року діло стояло ще гірше. Самі первопочини літератури на народній мові опізнались тут супротив України майже о 40 літ, а для успішного розвою літератури не було ані інтелігентної публіки, ані письменного простолюда. Все те треба було творити, підготовувати, а час не ждав, сусіди йшли на перед і своїм поступом пригнічували Русинів, будячи в них зневіру у власні сили і нахил—брати готове чуже, а не нишпорити коло свого дрібного, вузького та запізненого. Тільки більша політична воля після 1860 року троха підняла силу і надію галицьких Русинів і була початком нового розвою літературного, котрий годуючись з разу переважно українською стравою, мусів з часом і чим далі тим більше мусить і з свого боку мати вплив і на російську Україну.

Оті відмінні колії розвою може найдосаднійше виявились на полі драматичної літератури, як рода творчости найбільше складного і найбільше чуткого на всі духові і політичні течії, які відбуваються серед даної суспільности. Се й примушує нас оглянути віддільно первопочини українського театру аж до завязання спеціально-українських труп Кропивницького та Старицького, а осібно початки галицько-руського театру до 1864 року.

3. Коли у-перве Україна побачила театр устроєний по новим, європейськи взірцям, на певно не знаємо. В усякім разі було се прикінці XVIII віку і в усякім разі був се театр не-український. Ми маємо звістки з двох противних кінців України, (стор. 25) з Харкова і Каменця, про театральні вистави при кінці XVIII в.—там російські, тут польські. В Харкові ще 1780 р. відставлений танешник пертербурського театру Іваницький давав вистави—звісно, більш похожі на балет, ніж на драматичні продукції. В тих виставах виступали й жен-

щини, в тім числі якась малярівна, котра дуже подобалась публіці. Тільки в р. 1789 за причиною нового губернатора Кішенського збудовано в Харкові перший постійний театр, в котрім грали штуки російські, починаючи з комедії Княжніна «Безъ обѣду домой ѣду». Трупі артистів для сего театру набирали з різних людей; одним із видніших акторів був Москвичов, сержант із Орла, котрий устроював там аматорські вистави з вояками в казармах, а потім утік з війська «з любови до штуки». Хто був директором сего театру,—не відаємо. В р. 1812 дирекцію обняв наш знаменитий писатель Гр. Квітка-Основяненко, та провадив дирекцію его несповна рік. Здається, що й сам він виступав інколи на сцені; на се натякає жартлива епіграма зложена на него в ту пору, що зачиналася словами:

Былъ монахомъ, былъ актеромъ,

Былъ поэтомъ, былъ танцоромъ.

Квітка тоді ще далекий був від того, щоб трібувати своїх сил в драматичній творчості, значить, і за его дирекції виставлялись самі тільки російські штуки. Та хоча дирекція Квітки була дуже коротка, то про те театр ніколи не переставав его займати. Знаменитий Щепкин оповідав, що головню дякуючи концептови Квітки в Харкові виставлена була у-перве Котляревського «Наталка-Полтавка», заким іще цензура одобрила єї для театральних вистав. «Наталка» перший раз дана була в Полтаві за спеціальним ad hoc дозволом генерал-губернатора Репніна. Щепкин, родовитий Українець, хотів дати єї на свій бенефіс. Квітка дав єму ось яку раду: «Заповідajte яку небудь стародавню штуку, а перед самим днем бенефіса покличтесь на нездоровле якого небудь актора і просіть, щоб для поспіху дозволили виставити стор. 26) «Наталку Полтавку», штуку вже дозволеу для Полтави. І дійсно, сим способом Харківці перший раз побачили на сцені штуку Котляревського. Від 1816 р. дирекцію обняв учитель танців Штейн, котрий розпочав свою театральну кар'єру ось яким «гешефтом»: накупивши у сусідніх поміщиків вродливих дівчат та хлопців, усіх 15 душ, він вивчив їх театральної штуки і дав з ними кілька вистав підчас «Корінної ярмарки». Трупі і єї гра дуже сподобались одному місцевому богачеві Каменському, і він купив усіх акторів і акторок у Штейна за 30.000 рублів. Штейн опісля сформував (мабуть таким самим способом!) нову трупу, до котрої пристав молодий, несмілий актор, родом з Курської губернії, а прибувший з Полтави, де вже виступав на сцені—знаменитий опісля комік Щепкин, приятель Шевченка і М¹). Гоголя, «возлюбленник муз і грацій», як назвав его наш Кобзарь. Він виступав зразу в тяжких псевдоклясичних драмах і трагедиях, граючи ролі королів та князів без особливого ефекту; аж Квітка-Основяненко порадив єму перейти до комічних ролей і наткнув его на поле, на котрім швидко виявився і заблис его незрівняний талант. Штейн провадив дирекцію харківського театру від 1816 до 1827 р., по чім передав

¹⁾ Надруковано: В.—М. В.

єї Млатковському¹⁾. Про дальшу долю харківського театру ми не маємо звісток.

4. Наводимо тепер відомости про друге гніздо театральної штуки на українській землі—Каменець Подільський. Очевидно, що театр, котрий повстав у тім гнізді, був також не український тай не російський, а польський. Першим підприємцем театральним у Каменці був Антін Змиєвський, актор, що прибув зі Львова. В р. 1798 одержав він приві (стор. 27) легію, potvrджену царем Павлом, устроїв буду театральну в одній старій руїні і давав вистави, та швидко знеохотився та передав свої права Янови Неп. Камінському, а сам переїхав до Тульчина як режисер трупи театральної, котру набирав ґр. Потоцький—очевидно також із своїх підданих. В часах, коли Потоцький виїжджав куди небудь, мав і Змиєвський зі своєю трупю фєрії і виїжджав давати вистави до сусідних міст: Житомира, Дубна і Каменця. Тимчасом Камінський у Каменцу мусів поборювати різні трудности і ледво в осени 1800 р. міг розпочати вистави. Репертуар єго становили твори Богуславського, Богомольца і Заблоцкого. По якімсь часі, знеохочений бідю, Камінський поїхав до Львова, та 1803 вернув опять до Каменця, 1804 давав вистави в Дубні, а 1809 їздив навіть до Одеси, де побіч польських виставляв і російські штуки. В 1815 р. зрікся директорства, котре переняв Мошинський. Сей не довго попасавав. Театр єго був мізерний. Ось як описує єго російський поет Батюшков, що тоді кватирував у Каменці: «Є тут і театр, але який! Коли дощ іде, то зрителі не можуть обійтися без парасолів. Вітер свище по тих кутах і разом з п'яними акторами та фальшиво граючою оркестрою творить не зовсім приємну гармонію. Грають тільки трагедії *dans le grand style*, рідко коли опери». Коли Мошинський усунувся, заряд театру обняв Недзельський. В ту пору прибув до Каменця Камінський і допомагав новому директорови устроїтись, та головним єго помічником стався польський поет, поміщик і старий кавалер Старжинський. Режисерию обняв талановитий актор Северин Маліновський. Старжинський стягав шляхту до театру, силкувався притягати і заінтересувати єї лєхкими фарсами свого складання, основаними на місцевих відносинах, а надто переклав модну тоді штуку Грільпарцера «*Die Ahnfrau*» п. з. *Matka rodu Dobratyńskich*, в котрій Маліновський з незвичайним поведженєм відіграв роль Яроміра. Все те діялось в осени (стор. 28) 1822 і зимою 1823 року²⁾.

В тім самім часі, від початку нашого століття був і в Київі польський театр. Про початок єго ми не знаємо нічого. В 20-тих роках директором єго був Ленкавський. Представлявано драми, мелодрами, трагедії, трагікомедії, комедії і водвілі, інколи також опери, комічні опери, пантоміми, інтермедії і балет. Гра була неособлива, що й на-

¹⁾ Г. А. Д а н и л е в с к і й, Украинская Старина, Харьковь 1866, стор. 187—189; дані взяті із статі Квітки «Історія Харьковского театра отъ старинныхъ временъ», написаної 1841 р.

²⁾ Dr. Antoni J. Szkice i opowiadania, serya V. Kraków 1887, str. 404—406.

туральне при такій різномородности репертуару, і для того директор приманював публіку різними сценічними ефектами, а головню новою штук. Рідко котру штуку виставляв два або три рази. Про богатство репертуару сеї трупи свідчить те, що в однім 1823 році Ленкавський подав до цензури 172 нових штук, з котрих пропущено тільки 70. Були се переважно штуки в смаку тодішних часів: розбійники, привиди, духи, таємні незнайомі і т. д. Не обходилося ніколи без живих образів при бенгальським світлі, без танців, маршів, хорів, а іноді й битв, що завсігди шумно заповідалось на афішах.

Між операми переважали тзв. опери чародійські (feérie). Особливо улюбленою була в Київі «Русалка Дністрова» (Syrena Dniestru), переробка чародійської опери «Das Donauweibchen». На взір сеї «Syrena Dniestru» якийсь незвісний автор зладив таку-ж чародійську оперу, писану на пів по українськи, а на пів по польськи, п. з. «Українка або заклятий замок», котра виставлена була перший раз 2 марта 1823 р., а опісля знов виставлювана була досить часто. Здається, що ролі на українській мові були також в кровавій драмі «Елена или разбойники на Украинѣ», виставленій 1823 р., в котрій виступали гайдамаки з Гонтою. Крім сих мізерних сценічних фабрикатів трупа Ленкавського давала також штуки такі, як Шекспіра «Гамлет», Шіллера «Розбійники», Мольєра «Скупарь», опери Дювала (Йосиф в в Єгипті), (стор. 29) Россіні (Севільський цирюлик), не забуваючи й о польських операх Курпінського (Bojomir i Wanda, Alexander i Apelles) і др. Із комедий та драм найчастійше давались переклади з Коцеб[у], Скріба і т. і., а також польські Дмушевського, Фредра, Богуславського та Заблоцкого. Польський театр у Київі існував аж до початку 60-тих років ¹⁾.

5. З иньших українських міст, де в ХІХ віці находила довший чи коротший захист театральна штука, в першій лінії заслугоє на увагу Полтава. Тут около 1815 р. з ініціативи малоросійського генерал-губернатора князя Я. Н. Лобанова-Ростовського, великого любителя штуки, повстав аматорський театр, а директором его став автор знаменитої, «передидьованої Енеїди» І. П. Котляревський. Грали переважно комедії Княжніна. Сам Котляревський часто виступав на сцену в ріжних ролях; осьбливо подобалась его гра в комедиях «Сбытеньщикъ»²⁾ і «Кутерьма или безъ обѣду домой ѣду». В р. 1817 виставив полтавський театр згадану вже оперету князя Шаховського «Козакъ стихотворецъ», котрої сюжет узятий був нібито з українського життя. Але автор не знав українських відносин і написав пародию. Штука не подобалася Полтавцям; на друге представлене вже не хотіли йти, говорячи: «Чого нам іти до кіятру? Хіба слухать, як за наші гроші да нас же будуть і лаять?» Отся невдача штуки Шаховського послужила мабуть для Котляревського товчком до написаня его «Наталки

¹⁾ П. Т. Къ исторіи польскаго театра въ Кіевѣ (Кіевская Старина, т. XXIX 1890, ст. 533—540).

²⁾ Надруковано: Сбытеньщикъ. М. В.

Полтавки», котра за спеціальним дозволом генерал-губернатора кн. Репніна виставлена була 1819 р. Троха пізніше на містках сего театру показалася й друга штука Котляревського «Москаль чарівник». Обі штуки прийняті були з великими похвалами, а Наталка, як ми вже згадували, швидко добігла й до Харкова ¹⁾. (Стор. 30) Троха пізніше, між 1822 а 1825 роками бувший рос. міністер правосуддя М. П. Трошинський, родом Українець тай ще з простих козаків, вийшовши в відставку, жив у селі Кибинцях коло Ніжина і для своєї розривки утворив собі домашній театр, звісно, також із кріпаків. І тут представляли головню російські штуки, в тім числі і знамениту комедию Грібоєдова «Горе отъ ума», тоді ще не друковану, а звісну тільки в рукописі. В близькім сусідстві Кибинець жив поміщиком инший козацький потомок, Василь Афанасевич Гоголь. Трошинський заприятелювався з ним, і Гоголь написав для домашнього театру кибинецького пана дві комедії «Собака-вівця» і «Простак». Що до сюжету обі вони, подібно як «Москаль-Чарівник», були прямим продовженем традиції старих українських інтермедій, але спосіб опрацювання, характеристика дієвих осіб, ширше ніж в інтермедиях розумінє типів і суспільних відносин ставить ті штуки безмірно висше від інтермедій. На жаль, комедия «Собака-вівця» не дійшла до нас в повнім тексті; комедию «Простак» опублікував Куліш в «Оснoві», ставлячи єї при тім геть висше від «Москаля-Чарівника». Аргументация Куліша в сій справі не всюди вірна і подиктована тодішньою антипатією нашого знаменитого писателя до Котляревського, та в усякім разі треба признати, що комедия Гоголя з погляду на мову, на характеристику осіб і на широко-український юмор належить до кращих явищ в початках нашої нової літератури.

6. При кінці 20-тих років виступив і Квітка на поледраматичної творчости. В р. 1827 він написав по російськи комедию «Пріѣзжій изъ столицы или суматоха въ уѣздномъ городѣ», котра з погляду на фавбулу і на дієві особи дуже нагадує знаменитого Гоголевого «Ревізора», хоч написана була значно вчаснійше від него. В р. 1829 повсталa комедия «Дворянскіе выборы», котру хвалив Жуковський, а в 1831 комедії «Шельменко волостний писарь» і «Шельменко деньщик»; ще пізнійше написані були «Сватанє на Гончарівці», «Щира любов» (стор. 31) і «Бой жінка»; ся остатня не була друкована, але єї грали в Харкові. З усіх комедій і драм Квітки тільки «Шельменко деньщик» і «Сватанє на Гончарівці» здобули собі довговічність на сцені і не сходять ще й доси з ререртуару. Шельменко, написаний мішаною, російсько-українською мовою, довгий час держався на сценах столичних театрів російських, а на Україні вандруючі трупи російські виставляли єго по всіх містах обох боків Дніпра, не виключаючи й таких гнізд польщини, як Житомир та Каменець (гл. *Widomości polskie, Paryż*

¹⁾ Н. И. Петровъ. Очерки истории украинской литературы XIX столѣтія, Кієвъ 1884, стор. 23.

1858, допись «z Kijowa»). Не від річи буде запримітити, що власне ся комедия Квітки є може найменше оригінальним его твором: уся її основа і будова взята з італіянської комедії Гольдоні «Un curioso accidente». «Сватанє на Гончарівці», далеко слабше з погляду на будову і на суспільний інтерес, пригадує подекуди наївний тон давних інтермедий, та держиться на сцені головню завдяки ролі дурноватого Стецька, в котру наші лучші комічні артисти: Соленик, Кропивницький, Гриневецький вкладавали кождий своє розумінє, творячи з неї типи, націховані їх індивідуальним кольоритом.

7. Неможливо нам для браку матеріалу слідити за тим, які і де були трупи театральні на Україні в 30-тих і дальших роках. Деякі вказівки дає нам коротенька біографія знаменитого українського артиста-коміка, Карпа Трохимовича Соленика, поміщена в «Основі» (1861, фєвраль, 176—184). Соленик, роджений 1811 р. в с. Леплі Могилевської губ., був слухачем віленського університету, та не скінчивши его (може задля політичної бучі, що стряслася над тим університетом 1828 р.), переїхав на Україну, де й прожив решту свого віку. Около 1830 року він пристав до театральної трупи звісного нам уже Штейна, що колись завідував театром у Харкові. Соленик зразу був суфлером і тільки в р. 1832 почав виступати на сцені в невеличких ролях. В 1834 р. разом з деякими другими артистами він покинув трупу Штейна. Актор тої трупи Млотковський завів (стор. 32) свій театр в Курску і Соленик пристав до него. Тут він швидко визначився своєю грою і зробився улюбленим публіки. Ми не знаємо, коли він вернув до Харкова і під чиєю дирекцією був харківський театр; досить, що в 1841 р. Соленик був у Харкові і оженився там з артисткою Протасовою. Переходячи від одної трупи до другої, Соленик виступав на сцені майже у всіх важніших українських містах: в Києві, Кишиневі, Вороніжі, Одесі. В 1837 р. в Вознесенську грав перед царем разом зі Щепкином, що вже тоді був всеросійською знаменитістю, і після загальної оцінки не уступав єму що до своєї гри. Его тягли до Петербурга, особливо бажав его там спровадити Гоголь, але Соленик не подався туди. «Я Малорус,—говорив він,—люблю Малоросію і міні жаль розстатися з нею». В початку 1851 р. він був у Одесі, та швидко вернув до Харкова, де й умер 7 октябрю 1851 р. на сухоти. Що до ролів, у яких він виступав, то хоча гра его була знаменита в комічних ролях таких клясичних російських штук, як «Горе отъ ума» Грібоєдова (він грав у тій штуці ролі Репетілова і Фамусова) і «Ревізор» Гоголя (ролі Хлестакова і Бобчинського), то все таки знавці згідно признають, що властивим его полем, елементом, з котрим він найсвобідніше порушувався і творив найкрасші, наскрізь типові і оригінальні креації, були українські штуки Котляревського і Квітки. «Хто з нас жильців, України»—пише автор статі про него в «Основі»—«міг рівнодушно глядіти на Соленика в ролях Макогоненка (Наталка Полтавка), Чупруна (Москаль чарівник), Стецька (Сватанє на Гончарівці), Шельменка? Треба тут завважити—і певно з тим згодяться всі,

хто бачив у сих ролях не одного, а кількох акторів малоруських, що кождий з них грав ті ролі по своєму, в грі кожного з них висказувалися більше або менше поодинокі риси національного характеру. А в грі Соленика всі ті риси спливались у одно, мов у фокусі, і виявляли повний, закінчений тип правдивого Українця. Ярко відрізнявся він від дру(стор. 33)гих тим, що в грі його особистість Українця виявлялась не простакуватою, млявою і наївною аж до глупоти, а повною внутрішнього життя і значіння, хоч іноді й ховаючою свій розум під маскою простоти. Таке зображуванє доказує бистру обсервацию і вірне чутє Соленика. З сего погляду він справді перший український актор—дай Боже, щоб не останній!».

8. Позаяк метою нашої праці є дати начерк розвою т е а т р у, а не драматичної літератури на Україні, для того ми лишаємо на боці пізніші драматичні твори Костомарова (Сава Чалий і Переяславська ніч), писані не для сцени, далі твори Тополі, Стецька Шерепері (С. Писаревського), Стеценка і др., о котрих ставленю на сцену нічого не знаємо. Так само не звісно нам, чи були на сцені перед 80-тими роками в Росії такі драматичні твори, як Кухаренка «Чорноморський побит на Кубані» (написаний 1838), Шевченка «Назар Стодоля», Стороженка «Гаркуша». Здається, що по розгромі Кирило-Методієвського братства 1847 р., коли на всіх українських патріотів упав великий пострах, притихли без ніякої урядової заборони вистави українських штук по провінціональних вандруючих та аматорських театрах. Аж за Олександра II, по знесеню кріпацтва, в початку 60-тих років, коли в Росії повіяло свободнішим духом, тут і там по українських містах почали на аматорських сценах виставляти й українські штуки. Автор цитованої нами статті про Соленика в «Основі» 1861 р., д. Мизко, ось як писав о потребі українського театру (стор. 183): «Український театр був би тепер дуже до речі. Розумію не тільки песи на українській мові і з українського побуту, але й те, щоб грали їх артисти, виплекані на укр. ґрунті, знайомі з мовою і звичаями народа, а може навіть вийшовші з поміж того народа, так як знаменитий артист, котрого й називати не треба, бо его всі знають (Щепкин). Такий театр був би найкрасшою підмогою для української літератури і вельми благотворною школою для на (стор. 34) рода». Та ба, на такий театр треба було Україні ждати ще 20 літ! А поки що, українській публіці приходилось самій творити собі хоч що небудь похоже на свій національний театр. В «Основі» находимо звістки про деякі аматорські вистави штук українських, котрі тут для повноти приведемо. У Гадячі були аматорські вистави 1861 і з початком 1862 р. В сьому другому році дано два спектаклі, а на однім з них поміж штуками російськими виставлено й українську «Сатана в бочці або кум мірошник». Чистий дохід із сих вистав в сумі 165 рубл. пішов на виписку журналів для міської публ. бібліотеки (Основа, березіль 1862, стор. 77). В тій-же книжці Основи (стор. 71—75) находимо обширну допись Павла (Чубінського?) п. з. «Українскій спектакль въ Черниговѣ 12 и 15 февраля». На по-

чатку сеї дописи згадано про те, що в пущань 1857 р. в Немирові Подільської губ. представлена була на добродійні цілі в залі тамошньої гімназії Наталка Полтавка Котляревського, виключно учениками тої гімназії. Позаяк ті, хто завідував сею виставою, не мали партитури до пісень, вложених у сю штуку, то Опанас Маркович ¹⁾, «любитель і знавець народніх пісень», підібрав до текстів Котляревського мотиви з кращих народніх пісень, декуди тільки злегка пригоняючи їх до розміру і слів пісень Котляревського. Капельмайстер гр. Потоцького Йоган Ляндвер уложив інструментацию до тих мотивів (на 14 інструментів). Під управою обох Марковичів і під режисериєю І. П. Дорошенка «Наталка» відіграна була знаменито. Виставу повторили тогож року після скінчення шкільного року, в слідуючій 1858 році на пущань. З отсею то партитурою виставлена була «Наталка» і в Чернигові 1862 р. «товариством кохаючим рідну мову, на підмогу убогим студентам нашої губернії». Кореспондент підносить високо артистичну вартість сеї вистави, а особливо гру пань Шрамченко (Наталка) і Глібової (Терпелиха) і панів Ст. Носа (Микола) і Борсука (Виборний). «Можно сказати сміло,—(стор. 35) пише він,—що «Наталка» ще ніколи не була так відіграна».

Вже з тих неповних і уриваних звісток, які ми тут зібрали, можна бачити, що від кінця XVIII віку театр на Україні мав свою доволі багату і цікаву історію—і при сприятливих обставинах міг би був стати справді освітньою, цивілізаційною і національною силою. Та він нею не стався, дякуючи нещасним політичним і суспільним обставинам, серед яких жила Україна. Обрусеніє після 1831 р., а особливо після 1863 р. витиснуло з правобережної України польський театр, та не дало натовісць сили місцевим елементам. Столиці України Київ, Одеса і Харків обіч університетів позасновували також постійні театри, опери і т. і., та український репертуар хоч зразу й не виключався з них урядово, то все таки витискався фактично, вже хоч би через те, що був убогий і що після Котляревського та Квітки властиво не поступав наперед аж до часів Кропивницького та Карпенка, Лисенка та Ніщинського.

(стор. 36) III. РУСЬКИЙ ТЕАТР У ГАЛИЧИНІ ДО Р. 1864.

1. Польські вистави в руській семінарії духовній. 2. Проби руських вистав в тійже семінарії перед 1848 року. 3. Руські вистави 1848 року в Коломиї, у Львові і в Перемишлі. 4. Руські вистави 1849 р. 5. Руські вистави в 1850 р. і їх упадок. 6. Думки Л. Терещаківського про устрій руського театру в Галичині.

1. Та часть Южної Руси, що 1772 р. перейшла під Австрію, находилася в обставинах далеко тяжших і для самостійного духового розвитку некористнійших, ніж Україна російська. Не тільки шляхта—найбільше маюча і впливова верства суспільна, була тут польська, але і міщанство було польське з невеликими виємками, висша єрархія

¹⁾ Надруковано: Маркевич. М. В.

руська так само уживала в мові і письмі польської мови, а остаточно вийшло так, що й низше духовенство, те, що виходило з нових, Австрією позаснуваних шкіл, хоч виховуване по німецьки, ставалося польським. Унія, котрої придержувалося те духовенство від початку XVIII віку, була менше ригористичною від православія, не забороняла духовним займатися світськими науками і штуками. От тим то й вийшло таке, що коли на Україні нова література і новий театр вирости майже виключно працею і заходами світських людей, в Галичині довгий час, а з рази навіть виключно плекателями руської¹⁾ літератури, науки, ба також музики і театру були духовні. Не диво зати, що й література та і музика і театр мусіли мати більше або менше клерикальний ха (стор. 37) рактер, а в значній части ще й доси з него не можуть отрястися.

В часі прилученя Галичини до Австрії ані у Львові ані загалом ніде в тім краю не було театру. Тільки в р. 1776 для вдоволення потреб німецької бюрократії, насланої для кермованя долею Галичини, з'їхала до Львова німецька трупа театральна якогось Геттерсдорфа. Се був початок німецького театру у Львові, котрий Галичина мусіла майже сто літ удержувати, в значній части з фондів публичних, бо умов органічного життя і розвою ся інституція не мала. Аж в р. 1780 приїхала до Львова перший раз польська трупа театральна під управою Трусколявського. Трупа ся пробула у Львові несповна рік, та не могла вдержатися при конкуренції з театром німецьким і мусіла виїхати до Любліна. Та вражінє вистав сеї трупи мусіло бути сильне, коли найшло відгомін—характерна річ—аж в руській семінарії духовній, власне тоді основаній цісарем Йосифом II. Питомці тої семінарії від р. 1794 кілька разів давали в мурах семінарських вистави театральні, розумієся польські. Грали комедії Богомольця, в котрих нема роль жіночих, а далі й иньші твори. Питомець Чернецький визначувався гарним талантом драматичним. Та особливо від 1797 р. оживилися ті вистави, почали повторятися частійше, почали стягати до себе численнійшу публіку з поза стін духовної семінарії. В тім році вступив до семінарії талановитий хлопець Іван Сточкевич. Син бідних родичів, він мусів вступити до семінарії, не можучи інакше утриматися в школах. Та література і театр займали его більше від догматики та катехитики. Заохочений проф. Ганом, він переклав польськими віршами іділлічно-сантиментальну поему Евальда Клейста «Der Frühling» (Wiosna, poemat Kleista, Lwów 1802 i 1822), а надто перекладав, а властиво перероблював чимало штук драматичних для семінарських вистав. З тих штук ми знаємо зміст тільки одної «Syn marnotrawny», в котрій Сточкевич грав ролю титулову. Була се істория мо(стор. 38) лодого чоловіка, що пустившись на гуляще житє, позагягав на імя свого батька значні довги. Батько не мав відки їх заплагии і его засадили єв довгову тюрму. Аж тоді отямився марнотратний

¹⁾ Надруковано: рiМ. В.

син, жаль йому стало батька, він дав себе звербувати до війська і грішми, одержаними за себе, викупив батька з тюрми ¹⁾.

По виході Стоцькевича з семінарії перевелися й вистави театральні в мурах того закладу. Тай часи були не до того. Аж підчас мясниць 1829 і 1830 р. відбулися там вистави театральні, котрі здобули собі тоді в цілім Львові голосну славу. На ті вистави допущено гостей і з поза мурів семінарії; в їх числі був і директор польського театру, заслужений двигач польської штуки, звісний нам уже з Каменця Ян Неп. Камінський, котрий о тих виставах виражався з великою похвалою. Відзначувалися особливо питомці Ковальський, Щудлинський і Урицький в мужеських, а Слоневський в жіночих ролях. Докладних звісток про сі вистави не маємо. Не знаємо, ані кілько їх було, ані хто ними займався, ані які штуки ставлено на сцену. Та з усього, що знаємо про стан Русинів в тодішнім часі і особливо про дух, який віяв в тодішній духовній семінарії, можемо заключати, що вистави ті відбулися так само як і давніші за Стоцькевича—по польськи. Одинокій чоловік, що про них згадує, А. Добрянський (Історія єпископів, 78), промовчує сю обставину, але вже сама присутність Камінського і публіки міської говорить за тим, що вистави були іменно польські.

2. Тільки при кінці 30-тих років настала зміна. Можна сказати, що вона приготовувалася від 1830 року. Польське повстанє розбудило польський патріотизм серед молодіжи, загально звернуло єї думки (стор. 39) на поле політичне. Руська молодіж, що доси була сполонізувалася без ніякої політичної думки, тепер хотя-нехотя мусіла думати про сей факт, шукати в сучаснім і минувшій стані політичній основ для него або доказів против него. Сей початок с в і д о м о г о патріотизму польського був zarazом початком о п о з и ц і ї з боку Русинів, початком свідомого патріотизму руського, початком відродження руської народности з разу в літературі, а з часом і в політиці. На се складалися й иньші обставини. Самі Поляки (Вацлав з Олеська, Жегота Паулі) дали руській молодіжи першу основу для свого власного, руського патріотизму, показавши їй бодай частину того словесного, духового скарбу, що зберігся в устах простого руського мужика. Русини мали щось, чим могли справедливо гордитися—богатий скарб прекрасних пісень народніх. На тих піснях та на деяких книжках, занесених з України, виховуються перші галицько-руські поети і писателі, що розпочали нову, народню літературу—Шапкевич, Вагилевич, Головацький, Устиянович, Лозинський. Сей остатній видав в 1834 р. своє «*Ruskoje wesile*», річ з наукового погляду без вартости, пісні нахапані з Вацлава з Олеська і з уст народа з ріжних сторін, та все таки перший систематичний о п и с обрядів весільних, чого в згаданих польських збірниках не було ²⁾. Руські поповичі, що родились і хре-

¹⁾ Р е р ł o w s k i, Teatr polski we Lwowie 1780—1881. Lwów 1889, сторона 7—8; А. Д о б р я н с ь к и й, Історія єпископів и т. д. Львовъ 1893, стор. 72—73.

²⁾ «*Ruskoje wesile*» Лозинського заслуговало-б на докладний розбір і з погляду на репертуар пісень в ній заміщених і з погляду на обряди. Пипін у своїй «Южнорусской этнографіи» лишив єго без розбору—може й не мав єго в руках.

стились на селі, проводили вакації між мужиками, а не знали тих мужиків, тільки з сеї книжки переконалися, які багаті завдатки драматичної поезії має той мужик у своїх весільних обрядах. І ось явилась гадка—відограти в спосіб драматичної вистави весіле мужицьке з єго піснями й обрядами.

(Стор. 40) Було се в роках 1837—1841, коли по уступленю ректора дух. семінарії львівської о. Телихівського, уряд сей обняв пізнійший єпископ і митрополіт Г. Яхимович. Ректор Телихівський був чоловік строгий і педантичний. Він не толерував у семінарії ніяких вибриків, остро карав за куренє люльки так само як і за «перебиране», т. є. відграванє маленьких, звичайно імпровізованих штук, а радше діалогів гумористичних питомцями. А видно, що ся невинна забава дуже сподобалась була тодішнім питомцям, коли помимо наказів і кар вони єї не покидали. В мурах семінарії було тоді кілька людей з гарним талантом акторським і ораторським, між котрими визначувалися особливо Р. Мох, Кашубинський і Твардієвич. Вони то передягали ся часом за жидів, мужиків, економів і тим подібні фігури і відгравали перед питомцями короткі, гумористичні діалоги, щось в роді давніх інтермедий. Аж коли настав на ректорство Яхимович, в семінарії повіяло свободнійшим духом. Яхимович не тільки не карав нікого за сю невинну розривку, але й сам захожував питомців до устроюваня формальних театральних вистав. Правда, польщина і тепер ще панувала в семінарії; коли прийшлося вибирати справжні драматичні твори для представлення, то вибрано польські. Але почутє о можности руських вистав уже було розбуджене, а першою пробою руської вистави театральної було власне відогранє руського весіля—очевидно по книжці Лозинського. Ся перша руська вистава в мурах руської духовної семінарії зробила на всіх учасників і зрителів дуже велике вражінє, хоча була се трохи чи не остатня проба «театру» в мурах семінарії до р. 1848. Вже в р. 1841 Яхимович по чотиролітнім ректорстві уступив, ставши єпископом *in partibus*, а при новім ректорі зачалися давні переслідуваня за люльку та «перебиране» ¹⁾. Д. Белей передавав міні (стор. 41) впрочім, що ще й по 1841 році виставлявано раз чи два рази те весіле в семінарії,—між иньшим при участі пізнійшого поета О. І. Гушалевича, та певнійших звісток про се у мене нема. В усякім разі можна припускати, що ті невеличкі проби театру, роблені перед 1848 роком в семінарії духовній, не лишилися без наслідків на нашу пізнійшу літературу. Вони дали товчок деяким із їх учасників, як Мохови, Гушалевиचेви, Наумовиचेви, Скоморівському трібувати своїх сил в драматичних творах—оригінальних, чи перекладаних, чи свобідно перероблюваних на руську мову.

¹⁾ Сі звістки про вистави 1837—1841 року в руській семінарії зібрав я з уст очевидців священників (стор. 41) пок. о. Чапельського в Добрівлянах і о. Варапучинського в Прошові. Гл. мою статю «Рускій театр въ Галичинѣ», Зоря 1885, стор. 269.

3. Аж в році 1848 побачили Русини галицькі перші публичні вистави театральні в своїй мові. Вистави ті відбувалися починаючи від мая 1848 до марта 1850 року в Коломиї, Львові і Перемишлі. Кілько їх було всіх, годі нині знати, бо в тих часах, занятих політикою, звістки про такі річі, як аматорські вистави театральні, рідко коли проскакували в газети. В тодішніх часописах ми найшли коротенькі нотатки о 10 виставах, хоча з замітки Головацкого (Доповнення кь очерку бібліографіи Ундольскаго, стор. 54) знаємо, що вистав таких було далеко більше. В самім Перемишлі, де руський театр в ту пору устроєний був найліпше, було вистав кільканадцять.

Як сказано, були се вистави аматорські, в котрих брали участь люди різних станів і навіть різних народностей. Початок дала Коломия, де тоді парохом був о. Іван Озаркевич, батько пізнішого посла також о. Івана Озаркевича, а дід звісної письменки Наталі Кобринської. Сей о. Озаркевич був чоловік незвичайний, натура артистична, повна енергії і неясних поривів до чогось вишого, кращого ніж те тісне та сіре житє, яким жило руське духо (стр. 42) венство за часів панщини. Рік 1848 оживив єго незвичайно. Не знаємо, як і відки єму дісталися в руки твори українських писателів Котляревського, Квітки, Писаревського. Досить, що вони запалили єго охотою—устроїти театральні вистави в Коломиї. До того допоміг єму старший патриот, о. Микола Вершинський, той самий, що ще 1837 р. дав був наклад на Русалку Дністрову, і бурмістр коломийський Дрималик. Заходом сих мужів, а особливо о. Озаркевича, котрий для сего діла не щадив ні праці ні коштів, удалось зложити гарну аматорську трупу, котра вже в маю 1848 р. відіграла перший раз на галицькій землі, Котляревського «Наталку Полтавку» значно перероблену о. Озаркевичем. Він злокалізував твір Котляревського, переніс місце єго діланя на своє рідне Покутє, повставляв зовсім иньші пісні переважно притесані троха ad hoc покутські пісні народні, і дав штуці новий титул: «Дівка на відданю, або на милованє нема силованя». Сю свою перерібку, не згадуючи про авторство Котляревського, Озаркевич навіть видрукував тогож року в Чернівцях латинськими буквами ¹⁾. Мабуть те промовчанє назви властивого автора було причиною досить забавної пригоди. По першім представленю штуки, котра на численно зібрану публіку зробила сильне вражінє, роздалися з усіх боків оклики: автор! автор! Довгий час куртина не піднімалася, артисти не знали, що діяти. В кінці, коли публіка не втихала і щораз голоснійше викликала автора, а о. Озаркевича деє не було в близькості, куртину підняли і один із акторів вийшов на сцену, щоб вияснити публіці, що автор сеї штуки вже від 10 літ лежить у могилі в далекій Полтаві. Але розрадувана публіка не дала єму прийти до слова і привитала єго такими голосними оплесками та окликами, що (стор. 43) він зовсім змішався, поклонився різів кілька і, не сказавши нічого, зійшов зі сцени. Тільки

¹⁾ Komedyo-opera. Diwka na widdaniu abo na mylowanie nema syotwanie. Екземпляр, що є у мене під руками, не має ані місця ані року друку.

опісля діло вияснилось і се дало причину до жартливої поговорки, що «в 1848 році небіжчик Котляревський був у Коломиї» ¹⁾.

Здається, що на одній виставі в Коломиї не скінчилося; бодай Я. Головацький в своїй біографії Котляревського (Пчола 1849, стор. 39) виразно пише, що «Наталку представляно кількокротне в Коломиї, а по здѣйше много разовъ в Львовѣ и Перемышлі». Ми знаємо, що перший раз виставлено Наталку у Львові (в переробці Озаркевича) д. 26 октября 1848 р.,—значить, перед тим мусіло бути вже кілька вистав у Коломиї.

Переходячи тепер до тої першої руської публичної вистави театральної у Львові, ми мусимо пригадати, що власне д. 19 до 26 октября 1848 р. відбувався перший з'їзд руських учених. На той з'їзд прибув і о. Озаркевич з Коломиї і привіз з собою видрукувану в Чернівцях переробку штуки Котляревського. Поки відбувався собор, о. Озаркевич здужав зорганізувати невеличку аматорську трупу, вивчити штуку, і ось по закінченню собору д. 26 окт. «вченим руським зроблено несподівану приємність відограньом в вечір тогож дня руської комедіо-опери під назвиском «На милованє нема силованя», котра враз з красними співами і танцями руськими дуже утішила всіх в многім числі зібраних гостей»—(Зоря Галицка 1848, ч. 25, стор. 106).

Представленє відбувалося в однім із музеїв руської духовної семінарії, де також відбувалися засідання з'їзду руських учених ²⁾. Нема ніякого су (стор. 44) мніву, що аматори, з котрих зложена була ся імпровізована трупа, були переважно, а може й виключно питомці тоїж семінарії.

В кілька день опісля «в вівторок по Михайлі» ті самі аматори відіграли штуку Котляревського другий раз, також з неменшим, коли й не з більшим поводженєм, про котре свідчить той факт, що з вистави прийшло 100 гульд. чистого доходу, котрий повернено на користь головної Ради Руської.—(Зоря Гал. 1848, ч. 32 стор. 134).

3. Заохочені приміром Коломиї і Львова устроїли собі й перемиські Русини ще в ноябрі 1848 свій театр аматорський, але на більший розмір. Подасмо оповіданє про сей перемиський театр словами безіменного біографа о. Полянського з цитованої вже книжки «Літературного сборника» Матиці 1886 р. «В тій цілі зорганізувалося товариство театральне під дирекцією пані Саар, жінки радника губерніального і ц. к. старости циркулярного в Перемишлі, рідної сестри бувшого президента ради державної дра Ф. Смольки. Режисером сего театру був Іван Аїталевич Вітошинський, тоді правник, а опісля ц. к. секретар міністеріальний. Репертуару театрального, т. є. тво-

¹⁾ Про сю першу виставу в Коломиї гл. Зоря Галицка 1850, стор. 137; Пчола 1819, стор. 39; анекдот про появу Котляревського в Коломиї я находив також в «Зорі Галицкій», та тепер не можу відшукати сеї нотатки, котру я впродім чував і устно.

²⁾ О. Фома Полянскій, біографическій очеркъ, со (стор. 44) ставленний его школьнымъ товарищемъ (Літературный сборникъ, изд. Гал. рус. Матицею, 1886, стор. 217).

рів для руської сцени доставляли руські літерати перемиські з інтелігенції як духовної так і світської під проводом о. Т. Полянського, а іменно о. Йосиф Левіцький, духовник семінарії і професор богословія пастирського ¹⁾, о. Юстин Желеховський, катихит гімназії, д. Іван Аїталевич Вітошинський і д. Михайло Полянський, правники, і інші. Вони перекладали польські і німецькі драми на руську мову. Кождий твір, заким був прийнятий для вистави, переходив остру критику пані директорки; (стор. 45) задля того всі представлення відзначалися особливою делікатністю в вислові, і се притягало публіку з висших верств як німецьких, так і польських, бо Русини вже з патріотизму громадою ходили на ті спектаклі.

«Музику для сих творів складали д. Михайло Вербицький, тоді ще канцеляїст консисторський, професор гімн. Гофман і Лоренц, директор хору лат. катедр. костела, оба Чехи, а також Вікентій Серсавий, директор хору соборної церкви руської (Моравянин), самі добрі знавці музики і композитори.

«Персонал театральний жіночий під дирекцією пані Саарової складали Русинки, Польки, Німки і навіть одна Французка, а іменно: панна Саломея Чайковська (Р.), пані Каспшиковська, жінка капітана військ польських з р. 1831 (П.), дві панни Лоренцівні, дочки презеса магістрату (Н.), панна Левицька, дочка пок. проф. гімназії львівської (Р.), панна Мехович, сирота по священнику (Р.), панна Панкевич, дочка директора нормальної школи (Р.), панна Шовб, гувернантка у пані Саарової (Фр.) і інші. Персонал мужеський складався з правників, богословів укінчених і екстерністів, що ходили на богословіє в Перемишлі, а іменно були тут: д. Ів. Аїт. Вітошинський і д. Мих. Полянський, правники, Ів. Терешкевич, Ів. Кормош, Андрій Скородинський, богослови, крім них ще М. Вербицький, Корнило і Йосиф Раставецькі, діюрісти при ц. к. повіті, всі три добрі співаки. Репертуар складався з вільних перекладів, як нпр. «Старий візник Петра III, Козак і Охотник (було друковане 1849 р., робота Вітошинського), Прощиха, Верховинці (мабуть «*Kapassu górale*» Корженевського?), а також Котляревського «Наталка Полтавка» і «Москаль чарівник» і т. д.

«Тими виставами скріплялась народність руська, змагався патріотизм. Те, що так знаменита і всіми шанована дама заопікувалась театром руським, мало такий вплив, що кожда з перемиських дам уважала собі за честь бути допущеною до співділання, хоча-б тільки в ролі статистки, щоби покрасуватися в на (стор. 46) роднім сільським костюмі, перетворенім густовно після власної фантазії. Цікавість, властива гарному полу, побачити, як тій чи другій до лиця народній костюм, притягала багато жіночої публіки на театральні вистави, а руська мова в устах ніжних панночок не видавалася вже такою грубою, як собі її многі уявляли. А над усе прекрасна музика Верби-

¹⁾ Здається, що тут ш. автор помилився; Йосиф Левіцький в 1848 і 1849 році не був уже в Перемишлі, а в Грушові.

кого, котра ще й нині радує кожного знавця, робила руський таатр популярним, а руські театральні пісні сталися модними по салонах, співані в супроводі фортепяна» (Лит. Сборн. 1886, стор. 217—218).

Ми навели майже слово в слово се інтересне опъвіданє, бо воно дає нам цікавий образок до історії культури і міжнародніх відносин у Галичині. В наших руках знаходиться один афіш тодішніх вистав перемиських (власність д. О. Маковея, знайдений ним між паперами, що лишилися по пок. Йосифі Лозинським у Яворові), і ми для памятки репродукуємо его тут дословно:

«Зрѣлище рускоє. Въ недѣлю дня 14 сѣчня 1849 р. представлення буде любителями искуства драматического во хосенѣ оучрежденія храма народного въ Перемышли Комедіо-опера Котляревского пѣдъ заглавіємъ: Жовнѣръ Чарѣвникъ въ єднѣмъ дѣйствію. Лица дѣйствующія Михайло Чупрунъ, рускій селянинъ (Michajło Czuprun, ruskі selanin), Тетьяна, жена его (Tetiana, žena jeho), Жовнѣръ чарѣвникъ (Zołnir czarownyk), Кононовичъ, писаръ (Kononowicz, rysar). По семъ слѣдує радоспѣвъ Котзебуого: Козакъ и охотникъ въ єднѣмъ дѣйствію, довольно лицованный Иваномъ зъ Буковои. Лица дѣйствующія: Пазя і Ганя, дочки руского селянина (Pazia i Hania, doczki ruskoho selanina), Сенько Лєськовъ, охотникъ стрѣлецъ (Seńko Leśkow, ochotnik strilec), Іванъ Аїталевиць, Козакъ (Iwan Aitałewicz, Kozak), Букваревичъ, Бакаляръ сѣльскій (Bukwarewicz, Bakalar silski). Мѣсце зрѣлища въ Перемышли пѣдъ провидѣніємъ, де и білетѣвъ дѣстати можна. Цѣна мѣсць: за кресло 40 кр. серебромъ, (стор. 47) за вступъ на салю 20 кр.-с., на гальерѣю 6 кр. Початокъ о семѣй (7) годинѣ.

4. Специальных звісток про вистави театральні в 1849 році маємо не багато. При кінці мясниц. д. 12 і 13 янв. відбулися дві вистави театральні в пасторальнім музеї руської духовної семінарії. Всі ролі грали питомці. Представлено д. 12 «Жовнір-чарівник» Котляревського, також в переробці о. Озаркевича (текст тої переробки до нас не дійшов), а 13 в неділю маленьку драму «Згублена дитина», котру якийсь незвісний прихильник штуки драматичної переклав з німецького і надіслав для руських аматорів на руки Головної Ради руської. Обі штуки дуже подобались публіці. «На кінець—додає справознавець Зорі Галицької—був уряджений живообраз (табльо) представляющий освобожденіє Руси. Невіста в глибокім думаню сидяча, по однім боці з Верховинцем, а по другім з Подолянином, обома в оковах, в жалю і розпуці—представляла Русь уярмлену! Ангел хранитель зближаєся в торжественнім поході і задивлюєся з сердечним пожалованєм над недолев русков, зносить руки до неба і просить о спасеніє для Руси. Небосклон чорнов пїтьмов покритий роззоряєся, окови спадають з нещасних дітий руських. а тії, як би доси в просоню будучи, встають і з задивленем ся роззирають наоколо. Ангел хранитель клякає, щоби Вишному за свободу для дітей руських зіслану подякувати. В тім виходять другі Словяни: Кроат, Серб і Чорногорець і подають вільним Русинам руки і робять так межі собою союз. Глибоке сочувство Руси-

нів для всіх братий Слов'ян відозвалося потім в нашої народній пісні: «Мир, Слов'яни, вам приносим», котру хор за кулісами заспівав. На загальне желанє тоє табльо було повторене». (Зоря Галицька 1849, стор. 100). Як бачимо, сей живий образ являється немов прямим продовженем старої традиції шкільних містерий з єї аллегоричними фігурами і персоніфікаціями абстракційних понять і з неохибними кантами на кінці.

(Стор. 48). Третя вистава театральна 1849 року, про котру маємо згадки, відбулася 15 мая підчас памятного фестину, устроєного Русинами в перші роковини знесеня панщини. Не входячи в опис самого фестину, котрого найінтереснішою частиною було врученє губернаторови Голуховському великого хліба, спеченого з цілого кірця пшениці й плястру меду, везеного на гарно прибранім возі шістьма парами волів з позолоченими рогами і в синьо-жовтих ярмах «яко дарунку народа руського для цісаря»—ми наведемо з сучасних описів тільки те, що відноситься до «зрілища». Відбулось воно вечером в арені, устроєній в поезуїтськім огороді. Авдіторію заповнили депутати від громад, зібрані з цілого краю на сей празник. В числі тих депутатів був і батько пишучого отсі слова, котрий нераз у кузні, роблячи сокири або насікаючи серпи, оповідав зібраним сусідам про сей памятний празник. Явився також губернатор Голуховський і багато достойників державних, були і російські генерали Чаадаєв і Сас, що власне тоді йшли на Угорщину. Представлено драматичний образ Рудольфа Моха «Терпен-спасен», умісне для сеї нагоди віршами написаний, в котрім «превосходно красно виставлений був стан народа руського перед наданєм конституції і по наданю». Помимо обширности місця арена не могла помістити і половини цікавих, що зійшлися побачити сю виставу. (Зоря Галицька 1849, стор. 231, 327). Драма Моха, виставлена тоді, не була в цілости друкована; виривки з неї опублікувала «Зоря Галицька» 1849 р. в ч. 89, 90 і 93. З тих виривків видно, що драма справді не стояла того, щоб єї всю друкувати: була се розведена на 2 чи на 3 акти доволі несмачна проповідь против п'янства, по за котру Мох не вийшов уже все своє житє.

5. Мабуть найдовше держалися вистави театральні руські там, де у перве почалися, в Коломиї. В р. 1850 не чути вже про руський театр ні у Львові, ні в Перемишлі, тільки з Коломиї маємо звістки про три вистави театральні, відбуті в перших (стор. 49) днях марта 1850 року. Допись про них, з датою 9 марта, написану мабуть Мих. Качковським, що тоді був адюнктом судовим у Коломиї, приводимо тут в повні як документ тодішніх відносин і тодішнього настрою Русинів. «Мясниці весело нам проминають. Серед нужд наших одушевляє нас надія на правительство. В гарно устроєнім театрі відіграли любители драматичної штуки комедию-оперу «Сватанє або жених навіжений» (мова тут очевидно о Квітчинім «Сватаню на Гончарівці», переробленім о. Іваном Озаркевичем на місцевий покутський кольорит. Текст сеї переробки також не дійшов до нас. *І. Ф.*). Стефанка

навіженого (т. є. Стецька) вдатно відіграв д. Лейтнер, ц. к. поручник полку охотників гр. Сірмай, котрий удостоїв нас прийняти на себе дирекцію нашого театру. Чистий тенор. д. Залуцького доказав, що може руська пісня. Паням Маср і Келер вдячні ми за ласкаву службу в наших спектаклях. Дім був переповнений, а публіка зовсім вдоволена.

«Д. 4 марта дано новий спектакль: «Аничка або на милуване нема силування» (т. є. Наталка Полтавка). В 1848 року грана була вже ся штука в Коломиї в маю; була се перша драматична вистава на галицькій Руси, що розбудилася по довговіковім сні. Д. Качковський майстерно відіграв ролю Петра. Д. Самойця, що грав ролю возного Тетерваковського, був досконалий в своїй ролі. День сей памятний нам по конституції ¹⁾ не міг укрити чутя наші до нового політичного життя, і вдячність за обіцяну свободу виявилася в радісних окликах при відслоненню транспаренту в той час в театрі виставленого.—Написи: «Да здравствує цар Франц Іосиф! Да бодрствує військо! Да многолітствує народ! Да владіють закони!» глибоко зворушили наші чутя. Пісня народна за царя закінчила сей вечір.

(Стор. 50). В четвер д. 7 марта виставлено іграшку (sic!) «Що не поможе наука, то поможе батіг» ²⁾. Всякої народности люди і всякого звання бували на наших народніх забавах. Ворогованє уступає, а тодеранция вкріплюєсь. Я чув людий строгих, котрі пробачали недостаткам гри і заохочували любителів штуки і жителів наших до дальшої праці. В кінці повинні ми честь віддати Впов. о. Озаркевичу, котрий для піднесеня духа народного не пожалував ні гроша ні труду при заведеню театру» (Зоря Галицька 1850, стор. 137). Не знаємо, чи після сих трьох спектаклів були ще деякі дальші в Коломиї. Звісток про них ми не нашли. Правда, в «Зорі Галицькій» тогож року помістив якийсь Андрій Петрович П. доволі шумну заповідь, що, мовляв, «удало ми ся щасливо до кінця допроводити за тяжкою ще, але милу працю в крузі величественної (!) нашої словесности, а то є перелицьованє (! певно переклад) книжки на малоруський язык під назвищем «Олена або движеніє козаків», трагедія в 3 діях, котре діло, надіюся, незадовго буде виставлене в окружнім нашим городі Коломиї». Очевидно автор був один із аматорів, що перенялися запалом для драматичної штуки і бажали й своїх сил доложити до єї здвигнення. «В наших сторонах—додає він—дуже полюблено спектаклі, але біда, що збуває нам на добрих дійствительних лицах (акторах), а не менше на штуках виконаних зо смаком». (Очевидно переробки о. Озаркевича почали вже були надіждати Коломийцям!). «Небавком—пише далі автор—будуть «Бескидські Верховинці» представлені. Суть то дуже великі і важні діла, бо їх предмет узятий із рідного краю, не за границев повищукуваний. Тут то майже (стор. 51) первістки дорогоціннї

¹⁾ Як звісно, д. 4 марта 1849 р. уряд, розпустивши сойм кромержьський надав сам так звану октройовану конституцію, котру впрочім сам швидко й скасував.

²⁾ Ця нотка пропущена. М. В.

в нашій зрілици, котре з дуже малим успіхом поступає. Желати би належало, аби втім згляді ревнійше тою річею зайнятися, а город Львів най би нам приміром наперед ішов» (Зоря Галицька 1850, стор. 177).

Д. Андрій Петрович П. мав намір видати свою «Олену» враз із деякими ще повістями особною книгою в двох томах п. з. «Сборникъ Галицкій». До сего видання не прийшло і ми не знаємо, чи єго «Олена» і «Бескидскі Верховинці» (мабуть «*Karpassu Górale*» Корженьовського, перекладені на руське Миколою Устияновичем; сей переклад вийшов друкований аж 1861 р.; коли був доконаний—не знаємо; коли по р. 1850, то очевидно перед тим і то ще в р. 1848 зроблений був кимсь иньшим руський переклад сеї гарної драми) були виставлені в Коломиї, чи ні. Се загалом остатні звістки, які стрічаємо о виставах руських з того часу. Після 1850 р. вже їх мабуть не було. Із штук драматичних тоді написаних не все дійшло до нас, а деякі друковані мабуть не були ставлені на сцену. І так в р. 1849 видав Рудольф Мох свою «Справу в селі Клекотині», найліпше з усіх писань сего автора. Є се довгий ряд диалогів та сцен без драматичної завязки і розвязки, без поділу на акти і яви. Диалог віршований доволі гладко, чистою народньою мовою з многими підгірськими провінціоналізмами, нагадує подекуди крепкий і наївний диалог старих інтермедій. Зміст «Справи»—доволі широкий як на Моха малюнок нужди, темноти і деморалізації підгірського села за часів панщини. Твір сей, в повні оригінальний—обіч Устияновичевого—«Страстного четверга» та «Русина вояка» Могильницького—найбільше з усього, що зробили Русини на полі літературнім в року 1848—49; відмовляти єму всякої літературної вартости було-б зовсім несправедливо. Чи трібував хто ставити «Справу в селі Клекотині» на сцену, на певно не знаємо. Чи «Проциха», котру виставлювано тоді в Перемишлі, не була викроєна з сего твору (стор. 52) Моха, в котрім справді Проциха являєя одним із головних персонажів?

В тім самім році появился також перший твір Ів. Наумовича—Молієрова комедія *George Dandin*, перероблена на руське п. з. «Гриць Мазниця» і друкована в Гушалевицевій «Пчолі» ¹⁾. Інтересне тут «Межжудійствіє» втиснене між поодинокі акти комедії; воно становить для себе окрему цілість, котра з комедією не має нічого спільного. Та на давні інтермедії воно також не похоже, бо має характер переважно лірично-сентиментальний. Між першим і другим актом співає дівчина, котра дожидає свого милого з чужини, між другим і третім актом співає парубок, повертаючи з чужини; по третім акті стрічаються обоє, а вмираючий батько дівчини благословить їх на дружнє житє. Чи твір сей був ставлений на сцену—не знаємо. В 60-тих роках вийшла нова переробка сеї комедії Молієра, доконана Свенціцким п.з. Гаврило Бамбула, котра досить довго держалася на сцені руського театру.

¹⁾ Гриць Мазниця або мужъ заманенный, Комедія въ трохъ дѣйствіяхъ И. Х. Покелина Молієра, изъ французского на языкъ рускій переложена Иваномъ Наумовичемъ. Пчола чч. 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11, а також особною книжкою.

В 1849 році вийшов друкований ще один драматичний твір, про котрий мабуть на певно можна сказати, що не був ставлений на сцені. Був се «Єрмак» Хомякова, перекладений Келестином Скоморівським (Долинянцем). Про інші драматичні твори, що виходили у нас в роках 1850 до 1864, як ось І. Н. Бужаненька «Бандурист» (друкований тільки відривок в Зорі Гал. 1850 р. чч. 39, 45, 49), Духновича «Добродѣтель перевисшаєть богатство» (вийшло особною книжечкою в Перемишлі 1850 р.), С. Онуфрієвича (Маркила Попеля) «Немира», трагедія перероблена з німецького (Зоря Гал. 1853 р. чч. 14, 16—21, 23—28); про Шеховичів переклад фарси Бене (стор. 53) дікса «Дядя всего міра или ужасный биглосъ» (друкований в «Ладі» 1853, ч. 2—8) не будемо говорити обширніше, бо обговорене їх належить радше до історії нашої драми, ніж до історії театру через те, що штуки ті не були ставлені на сцену.

6. Яка була причина упадку і цілковитого занедіння тих початків руської драматичної штуки в Галичині, котрі так дуже подобались публіці і стрічені були так радо навіть многими не-Русинами? На се питанє досить трудно дати відповідь. Сама реакція політична справи не вияснює, бо тодішній руський театр до політики не доторкався, а коли й доторкався (в різних «табльо» та «живописах»), то чинив се в такий спосіб, котрий міг здобути для него хіба похвалу і протекцію правительства. Так само тяжко вияснити й польською інтригою, як се чинить по троха неназваний біограф Томи Полянського, котрого опис перемиських спектаклів ми навели вище. Польський театр дізнавав далеко більше шикан і неприємностей, а про те не впавав. Причини упадку руського театру по р. 1850 треба шукати в тій зневірі у власні сили, в тій апатії, котра опанувала Русинів в ту пору і тяглася до самого 1860 року. Певна річ, сама ся зневіра є явище складне і мало прояснене, міні напр. тяжко зрозуміти поворот від живої, народної мови, якою такий Ів. Озаркевич в р. 1848 перероблював Котляревського та Писаревського і якою ще в 1849 р. почав був писати оригінальну комедію «Опришки в Карпатах» (перша сцена тої комедії знаходиться у о. Івана Озаркевича (сина) в Болехові між паперами его батька), а тою мертвою, варварською церковщиною, якою той самий Озаркевич уже в 1856 р. перекладає з німецького панегіричний твір «Дары предковъ», а 1852 і д. «Басни Езопа». Ані москвофільство ані політична реакція, ані відверненє від насущних інтересів народа такої хоробливої реакції против живої мови а до мертвеччини не можуть достаточно вияснити. А Озаркевич не був самотнім, у котрого проявилася така реакція!

(Стор. 54) Певна річ, що коли який рід літератури, то драма і театр мало ще тоді мали ґрунту в Галичині і вони впрочім не здужали здобути его собі тут іще й нині. Не було ані репертуару, котрий приходилось на скоро латати, перелицьовувати та перекладати з чужих мов, ані акторів, хоч ті певно швидко були-б могли виробитися, ані, що найважніше, не було публіки, сільської і на стілько маючої та

освіченої, щоб театр був для неї потребою? Навіть у Львові не мали ще тоді такої публіки, а й німецький театр, до котрого горнулася вся бюрократія, держався значними субвенціями державними та ріжними привілеїями. А з Русинів, темних та бідних та розсипаних по селах, хто мав інтересуватися театром, хто мав піддержувати єго? Ми бачили, що в обох містах, де театр той краще розвився, він завдячував се заінтересованю і живій участі людей не-руської людности, зі світа урядницького і військового, а коли не стало тої протекції та співуділу, то не стало і руських «зрілищ».

Певна річ, Русини, бодай деякі, не переставали проте інтересуватися театром і підносити голос про потребу і способи єго організації. Та думки їх не находили відгону, може для того, що були занадто ідеалістичні та фантастичні. «Лучше знайдуться гроші на устроєне і місце на представленє театру, писав звісний зі своїх фантастичних плянів Лев Трещаківський у урядовім «Вѣстнику»,—але найтяжше прийде добрати здібних осіб обоєго пола, котрі би написаний драмат могли з успіхом віддати! Про то моя гадка така: шукати і збирати на сам перед уталантованих любовників (!) маючих колись дійствувати і видумувати средства (!), котрими можна би справити для них одежди театральні на скілька розличних представлень. Нім тоє до skutku ся приведе, тим часом чей (!) найдуться готовії кавалки театральні руські. Так все урядивши, могли би дати з десять представлень театральних у Львові, а потому поїхати в околицю, по знайомих містах і місточках руських, або також і противне (!)... Това (стор. 55) рїство таке, об'їхавши через весну, літо і осінь міста і місточка околичні Галичини, могло би на зиму вернути до Львова, і так тут уже добре присвічене і письмами театральними, а може і ділателями збогачене з успіхом желанним виступати зможе». Автор обіцює такому підприємству крім великого значія національного також користи матеріальні, «понеже і селяне, ставшися тепер маєтніші, в тім ділі би участували. Хто знає,—додає він,—може і у нас возник би другий Блажкович (поміщик, що записав два села на «Народний Дім»), котрий би тую справу підпирати хотів, а треба наперед, щоби хтось виключно тим ділом занявся» ¹⁾).

Як бачимо, в фантастичній формі і без знання діла піднесено тут перший раз думку вандруючого театру руського, котра введена була в діло далеко пізнійше, в 1864 році. Фантастичною мусимо назвати думку Трещаківського—починати засновок театру від набирання «спосібних» акторів, не маючи ані репертуару, ані костюмів, ані сцени, ані вчителя для тих акторів. Видно, що власне брак добрих акторів був слабою стороною вистав 1848—1850 років, на що натикає також висше наведена допись Качковського з Коломиї, коли в голові тодішнього руського патриота могла повстати думка—набирати на сам перед «спосібних» акторів, не знаючи навіть, на чім вони мали показати

¹⁾ Вѣстникъ для Русиновъ австрійской державы, Вѣдень 1850, 147.

свою спосібність, коли не було для них ні репертуару, ні костюмів, ні нічого потрібного для театру. Тим то й не диво, що думка Трещаківського мов у воду канула і лишилася майже самотнім документом думок тодішніх Русинів о тім, як би треба устроїти і далше вести руський театр, щоб він із явища випадкового, локального і залежного від випадкових місцевих обставин стався постійною національною інституцією. І за (стор. 56) те честь Трещаківському, що в його голові у перше, хоч в неясній формі, зродилася така думка.

Так само неясно і навіть дивовижно з'являв собі Трещаківський працю над репертуаром для того майбутнього руського театру. Прикінці своєї дописи, з котрої вивірив ми привели вище, каже він ось що: «Просимо також дуже усердно наших земляків, коли би у кого находилися предмети відповідні до укладання штук театральних, нпр. о Хмельницькім, Мадені, дівчині з Рогатина і т. і., їх тут при нагоді на мої руки прислати, а один із наших краснорічливих поетів приймає на себе той обов'язок—виробити народні театральні штуки, а по зробленім ужитку позичені матеріяли з великою подякою в цілости назад повернуться» (Вѣстникъ, 1850 року, стор. 147—148). Що се за краснорічливий поет, котрий брав на себе нелегкий обов'язок «вироблювати народні театральні штуки» на які хто схоче теми, і яких матеріялів потребував він для такої фабрикації—сего не знаємо. І хто его знає, чи на нещастє чи на щастє Руси ті благі наміри о Трещаківського лишилися несповненими. Досить, що після сего широкого розмаху справа театральна на Руси галицькій заснула на цілих 14 літ.

ДО ПИТАННЯ ПРО ГЕНЕЗУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ.

Проф. В. РЕЗАНОВ.

Щоб з'ясувати генезу старовинного українського театру, старої київської шкільної драми, що продовжує течію загально-європейського старовинного, середньовічного театру (містерій), треба мати на увазі перш за все західно-європейський порівнювальний матеріал, «параллелі» до містерій, як вихідний пункт еволюції в цій галузі; «mystères de la Passion, Résurrection, Nativité de notre Sauveur Jesus Crist» відбилися на українському ґрунті циклами драм великодніх та різдвяних. Але перехід французьких та німецьких містерій на Україну вчинився не безпосередньо: поміж Західною Європою та Руссю-Україною лежала Польща, що й стала передатковою інстанцією, яка перероблювала одержаний з Заходу матеріал літератури та мистецтва і передавала його потім далі на Схід, разом з впливами економічними, політичними та іншими. Таким чином, через Польщу перейшла до Києва старовинна драма-містерія великодня та різдвяна. А тому, щоб простежити без перерв увесь еволюційний шлях нашої драми, щоб змалювати увесь цей генетичний процес, потрібно притягти до найближчого порівняння матеріал старовинного польського театру народнього («ludowego», як назвав його дослідник, проф. St. Windakiewicz); коли б мати можливість використати тексти піс великодніх, різдвяних та инш. цього *teatru ludowego w dawnej Polsce*, та вивчити їхні стосунки з одного боку до театру зах.-європейського, а з другого—до театру українського, тоді звичайно й повстала б ціла картина розвитку театру, тоді б цілком виразно, так би мовити діткливо виявилася генетична залежність українських обробок од їх джерел.

Але, на превеликий жаль, польські тексти цілком поки що неприступні... Тому доводиться вивчати хоча б той польський матеріал, що зустрічається випадково. Це саме ми й зробимо.

I.

За рукописом XVII віку бібліотеки графів Красинських, у Варшаві, що про його зміст перший сповістив був Вл. Хоментовський (Wł. Chomętowski, *Dzieje teatru polskiego*, Warsz., 1870, стор. 84 і далі; попівн. Nehring, *Beitr. zur Gesch. der dramat. Literatur in Polen*, Arch. f. Slav. Philol. XVII, 87 і далі), проф. Ст. Віндакевич (St. Windakiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*, Kraków, 1902, стор. 38) подав зміст уривку польської різдвяної

драми «Actus de Nativitate Jesu» (рукоп. Красинськ, арк. 37—42): Wyobraża ona cesarza Oktawiana Augusta, opowiadającego dworzanom o niezrozumiałem dla siebie zjawisku. Na słońcu miała mu się ukazać prześliczna panna z dziecięciem na ręku; zapytuje więc kanclerza o objaśnienie tego fenomenu. Kanclerz zasięga rady astrologów Ptolemeusza, Thyetona i Macrona, którzy odnoszą owo zjawisko do cesarza, a dworzanie naturalnie przyklaskują tak pochlebnej interpretacji... Wtem wchodzi pasterze trzód cesarskich z sielankowymi nazwami Daphnis i Corydon i na podstawie tego, co sami widzieli, objaśniają, co owe znaki zapowiedziały».

Тут текст уривається.

Проф. Ол. Брікнер вважав цю пієсу, як і інші з цього рукопису Красинських, за «wybitnie jezuickie czy szkolarskie» (A l e x. B r ü c k n e r, Z dziejów dawnego teatru polskiego. Pamięt. liter. I, (1902), стор. 547). Проф. С. Віндакевич висловлювався обачніше, а проте вважав її пієскою «nowej kategorii».

Мотиви, оброблені в цій пієсі, дуже давнього походження. «Legenda aurea» Як. de-Voragine (XIII в.) в розділі VI (De Nativitate Domini) казала:

Cum ergo in die nativitatis domini consilium convocasset (imperator Octavianus Augustus), et Sibylla sola in camera imperatoris oraculis insisteret, in die media circulus aureus apparuit circa solem et in medio circuli virgo pulcherrima, puerum gestans in gremio. Tunc Sibylla hoc Caesari ostendit... (Jac. de-Voragine Legenda aurea, rec. Th. Graesse, ed. 3, Vrat. 1890, стор. 44).

Отже коли на день Різдва скликав був (імператор Октавіян Август) раду, а Сивіла сама в купії імператоровій продовжувала віщання, ополудні навкруги сонця з'явивсь золотий обвід, а посеред обводу дівчина найкрасніша, що тримала на лоні дитину. Тоді Сивіла показала це цісареві...

Цей мотив оброблювали містерії:

Французьке видання XV віку «Le mistere du viel testament par personnages joué a Parise... imprimé nouvellement audit lieu par maistre Pierre Le Dru, pour Jehan Petit... (ou pour Geoffray de Marnef)...» має наприкінці «le mistere de Octavien et de Sibille Tiburtine touchant la conception»; тут Октавіян Август, здивований чудами після смерті Цезаря, запитує Сибілу Тібуртинську; вона провіщає, що прийде Месія, і показує йому Марію з дитиною Ісусом на руках; дванадцять інших сибіл підтверджують пророцтво першої (Petit de Julleville, Les Mystères, I, 210, II, 375—376).

Польська пієса «Actus de Nativitate Jesu» додала постаті астрологів, що з'ясовують небесний феномен.

Українські пієси відкинули видіння Марії з дитиною в небі, відкинули сибілу, але затримали астрологів: Дмитро Тупталенко

в своїй «Комедії на Різдво Хр.», ява 5, виводить алегоричну постать Любопытство звѣздохетское та Валаама, як стародавнього астролога, що пророкував про «звѣзду от Іакова»; цей Валаам залишився і у Митрофана Довгалецького, в пролозі його різдвяної драми (див. В. Рєзанов, Драма українська, вип. IV, стор. 108—110, 171—172), і в «Дѣйствіи на Рождество Хр.», ява 5 (там таки, 157).

В першій інтермедії до різдвяної драми М. Довгалецького введено поляка-астролога, що «хвалитися своєю наукою» (М. Возняк, Початки укр. комедії, Львів, 1920, стор. 51; порівн. рукопис Київ.-Михайл. монастиря, № 1710, арк. 195, та «Кіев. Старина» 1897, т. 58, стор. 89).

Неприступність цілого тексту польської драми «Actus de Nativitate Jesu» збавляє поки що можливості з'ясувати ближче стосунки ролей астрологів Птолемея, Тіетона та Макрона цієї пієси до ролей астрологів в пієсах українських.

Пастухи грають ролю по всіх зах.-европ. різдвяних містеріях. Відси вони зайшли і в різдвяні драми польські, а ці останні передали постаті пастухів шкільній драмі українській,—але ближче встановити стосунки до польських обробок сцени пастухів в «Комедії на Різдво Хр.» Дм. Тупталенка (див. Рєзанов, Драма Укр., вип. IV, стор. 101 і далі) та уривка різдвяної драми «Діалогъ 1-й» (там таки, стор. 201—203) знов таки через неприступність польських текстів нема змоги.

Польська пієса «Actus de Nativitate Jesu»—відгук обробок зах.-европ. різдвяної драми-містерії. За типову шкільну (szkolarsku), а тим більш за wybitnie єзуїтську ми, всупереч проф. Ол. Брікнеру, не вважали б її: порівн. характеристику різдвяних єзуїтських вистав, яку ми дали в IV вип. «Драми Української», стор. 25—32. Головна відмінна риса шкільних обробок релігійно-біблійного матеріялу—це домисли, додатки вигаданих деталей, вигаданих осіб, а до того—струнка систематизація матеріялу, штучний, а разом вправний розподіл його по актах та сценах, пристосування до теоретичних «правил» поетики, роблена структура пієси.

Зразок такої штучної обробки сюжету різдвяної драми, за шкільними правилами,—це пієса «Bona nova seu deliciae Christi natalitiae, d. i. Weynachtfreud und gute neue mehre von dem kündlich grossen und göttlichen Geheimniss des geoffenbarten Sohnes Gottes im Fleische, etc... mit Fleisse colligiret durch Joannem Segerum freyen Künste Studiosum und gkr. Keyserl. Poeten. Greiffswalde 1613. Аналізу цієї пієси дав E. W i l k e n (Geschichte d. geistlichen Spiele in Deutschland. Gött. 1872, стор. 57 і далі; порівн. Рєзанов, «Драма Укр.», IV, 19).

Ще типичнішим зразком такої ж само штучної обробки була інгольштадська різдвяна драма 1630 року, що її друкована програма переховується в Мюнхені, в Staats-Bibliothek (Bavar, 2197, Periochae actionum, t. I, № 82). Подаємо цю програму.

Заголовок пієси:

Dialogus von der Gnaden-und Frewdenreichen Geburt unsers lieben Herrn unnd Erlösers Jesu Christi und was sich weiters vom Keyser Augusta unnd dem König Herode zugetragen. Gehalten in der Burgerlichen Bruderschaft zu Ingolstadt, s. Mariae de Victoria genannt, den 6 Januarii 1630.

P r o l o g u s.

Angelus, der Bruderschaft Schutzengel, zeigt an, mit einem in seiner Hand tragendten Pallenzweyg, wie die Sodales diser löblichen Bruderschaft, under dem Namen de Victoria, von dem Christkindtlein zulehrnen unnd sambtlich wider alle Laster der Anfechtungen zu streiten, damit sie den Namen de Victoria einsmals im Himmelreich erlangen mögen.

A c t u s I.

S c e n a I. Caius Cornelius Lentulus unnd Marcus Valerius Messalinus Röm. Burgermaister halten ein Gespräch von dem Wohlstandt unnd fridtsammer Zeit ihrer Regierung, etc. Und wie auch ein Herr wunderbarlich solte geboren werden, dessen Reich von Auffgang biss zum Nidergang bestehen solte.

S c e n a II. Keyser Augustus, bedenckt, als er das gantz Römisch Reich unnd fast alle Länder under der Sonnen inn seinen Gewalt überkommen, alle Menschen zuschätzen unnd beschreiben zulassen. Deme aber Lentulus der Burgermaister solches widerrathet. Last sich aber diss nit irren, sondern befiehlt dem Cantzler nach Anhörung seines Raths, alssbalden in Syria Cyrino dem Landtpfleger zuschreiben, damit alle Menschen geschätzt werden.

S c e n a III. Ein Schreiber beklagt sich ob sovil schreiben, bevorabweiln kein Trinckgelt darbey zuhoffen.

S c e n a IV. Keyser Augustus thut sich mit betrübtten Gemüth beklagen, last ihme Sibilla die weyse bringen, befragt sie umb Rath, unnd wie es umb sein Reich beschaffen, unnd was weyters beschehen solle.

S c e n a V. Keyserlicher Secretarius verlist ein general Mandat, so Keyser Augustus an alle Landtpfleger aussgehen lassen, das die Menschen sambtlich geschätzt werden.

S c e n a VI. Der Landtpfleger in Syria last das verlessne keyserl. Mandat der Gemeyn offentlich publicieren.

S c e n a VII. Der Teuffel erfrewet sich, das man allenthalben vil Volck zusammen nöthet, verhofft, sein Theyl auch darbey zuhaben, wie er dann letztlich ubergehaltnes Gespräch inn Gestaltt eines Kelleriungen den bösen Würth abricht, die Armen nit zubeherbergen, gibt ihme ein Lehr den Gästen zuscheren, wirdt also gar vom bösen Würth zu einem Kelleriungen auffgenommen.

S c e n a VIII. Drey Juden beklagen sich, das dise Beschreibung und Schätzung gantz wider ihr Gesetz seye, reysen doch letztlich mit Unwillen forth nach Jerusalem.

A c t u s II.

S c e n a I. Joseph unnd Maria kommen, reden von der Reyss und was Augustus besonnen.

S c e n a II. Angelus Gabriel unnd Uriel verkünden die Frewdenzeit den Menschen, und die Zukunfft dess Newgebornen Messiae.

S c e n a III. Joseph und Maria ziehen auff Bethlehemb zu, werden auff dem Weeg von Englen begleydt.

S c e n a IV. Der Teuffel aller Frewden vol erscheint, und berümbt sich, wie er die Würth abgericht, das keiner den alten Joseph behalten wil.

S c e n a V. Joseph allein kombt, verklagt sich über die Untrew der Welt; Maria erscheint, befragt in der Herberg halben, überredt ihn letztlich das er wider umb Herberg sehen thu, last sich überreden, klopfft an, begert von einem Würth Herberg, würdet aber auch vom selben spöttlich abgewisen biss letztlich die Würthin kombt und weist ihn in ein Stall.

A c t u s III.

S c e n a I. Drei Hirten kommen singendt, reden von der Weydt ihrer Schaff unnd ihrem Zustandt, sitzen nider essen Käss und Brodt.

S c e n a II. Ein Praedo überredt die Hirten, es seye der Wolff under ihren Schaffen, lauffen alle davon lassen alles ligen, so hinach durch den Praedonem hinweg genommen wirdt.

S c e n a III. Die Hirten beklagen sich, das sie von dem Praedone, oder Rauber so ubel angeführt worden, thun darneben ihr Ellendt beherztigen, under disem erscheint ihnen Angelus Gabriel, unnd verkündet ihnen die gnadenreich Geburt Jesu Christi, werden durch ein Music all betörth, unnd thun sich hernach da sie wider zu ihnen selber kommen, fast verwunderen ob solcher Liebligheit.

S c e n a IV. Maria thut den Stall auff, lobt und preyst Gott umb seine Gnaden und Wolthaten, auch das liebe Jesulein; darzu kombt Joseph, lobt Maria das sie so schöns Kindelein geboren, unnd schertzt mit dem Kindt und freyet sich darob.

S c e n a V. Die Hirten bringen ihre Geschänck und opffern dem Newgebornen Kindelein.

A c t u s IV.

S c e n a I. König Melchior kombt mit Verwunderung, erzelt, was er am Stern durch Instrument gesehen, und besticht auff die Reyss zu zurichten.

S c e n a II. König Kaspar thut auch den Stern ansehen, unnd gibt seinen Dienern Befelch sich auff die Reyss fertig zumachen.

S c e n a III. König Balthasar gibt auch Befelch, alss er den Stern angesehen, alle Sachen auff die Reyss fertig zumachen.

S c e n a IV. Drey Engel Gottes, Raphael, Uriel unnd Michaël, trösten alle Menschen und lehren, wie man an ietzo zu diser frewden Zeit Gott loben, ihm singen und dienen solle.

S c e n a V. Die drey König kommen nach Jerusalem zu Herode unnd fragen ihme, weiln sie den Stern verlohren, nach dem Newgebornen König, den ihnen der Stern angezeygt; Herodes verwundert sich, schaffts inn ihr Herberg, und fragt die Schrifftgelehrten, was ihre Propheten von ihrem Messia schreiben, unnd wo er geborn solt werden, last also die Weysen widerkommen und schickts nach Bethlehemb, unnd fürth in seinen falschen Sinn alles umbbringen zulassen.

S c e n a VI. Der Teuffel lobt des Herodis Vorhaben unnd erbüth sich ihme hinfüro zudienen.

A c t u s V.

S c e n a I. Die drey König kommen nach Bethlehemb unnd sehen den Stern wider, so sie zur Krippen führt, verrichten ihr Opfer, unnd werden von einem Engel ein andere Strass anheimb begleydt.

S c e n a II. Ein Engel erscheint bey der Krippen unnd verkündt Joseph die Flucht eylands in Egypten.

S c e n a III. Joseph wacht auff im Schlaff, reibt die Augen, unnd beklagt sich dess Unglücks, binden ihre Sachen zusammen, und zühen im Gleydt der Engel forth in Egypten.

S c e n a IV. Herodes mit den Schrifftgelehrten verwundert sich, das die drey König nach seinem Begern so lang aussbleiben, wird ihme durch ein Curier der 3 König Heimbabzug angedeuth, ergrimbt also gantz darob, unnd fragt die Schrifftgelehrten, wie das Kindt zufinden seye; thut aber mit nichten selbigen Rhat folgen, sonder befiehlt gantz grimmig alle Kinder bey 2 Jar alt umb die gantze Refüer Bethlehemb umbzubringen.

S c e n a V. Ein Capitan dess Herodis beklagt sich ob der unchristlichen That und Vorhaben Herodis, winscht ihme davon, wo er nur seinen Abschidt gehabt mächte, wirdt letztlich von einem auss seinen Gesindt wider gestärckt unnd verrichten ihren Befelch mit grawsammen Geschrey unnd Weheklagen der Frawen.

S c e n a VI. Die Herodischen Soldaten unnd Gesindt berhümen sich der verrichten Thaten, bringen an den Wehrn gesteckt etliche Stuck von Kindern.

S c e n a VII. Rachel beweindt die Unschuld der Kinder, würdet von einem Engel gestärckt und getröst.

E p i l o g u s.

Als der Brunderschafft Schutzengel zeygt an wie das kleine Christkindlein den Mammon unnd allen sein Pracht, sonderlich der Geltsucht, Unzucht, Hoffarth etc. überwunden unnd ritterlich darüber gestritten.

Alles zu grösserer Ehr Gottes¹⁾.

Вивчаючи колекції програм-perioclae драм XVI—XVIII в.в. (порівн. Р ѣ з а н о в ъ, Школьные драмы польско-литовскихъ іезу-

¹⁾ Оцю програму друкуємо за фотографичною копією, яку ми зробили були в Мюнхені, під час командировки року 1908.

итських колегій, Нїжинь, 1916, стор. 3—4), ми спостерігаємо занадто мало таких програм різдв'яних або великодніх піс; напр., в великій колекції Мюнхенської Staats-Bibliothek, що її каталогізував Е. Веллер (*Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiete der dramatischen Kunst, bibliographisch dargestellt von Emil Weller in Augsburg,—«Serapeum», 1864—1865*), мені пощастило знайти лише однісіньку програму різдвяної драми,—оту саму, що тут допіру надруковано. Та й шкільній теорії драми не відповідає оброблення сюжетів Різдва або Великодня. Проте головна частина репертуару українського шкільного театру XVII—XVIII в. в.—драми великоднього та різдвяного циклів. З погляду соціологічного це було природним наслідком того, що репертуар цей повстав серед феодально-жрецького громадського оточення, тоб-то серед шляхетної студентської молоді та її навчителів, професорів-ченців з найвищих верств, і під протекцією гетьманської й царської влади, що завжди охороняла та підтримувала релігійно-церковні інтереси. Представники цього оточення цікавилися та засвоювали зразки драми, що її утворено серед подібного-ж соціально-економічною своєю структурою громадського колективу європейського середньовіччя. Але середньовічні містерії в Європі XVII—XVIII в. в. вже минули, вже не мали місця серед життєвих побутових явищ; навпаки, соціально-економічний характер громадського колективу польського XVI—XVII віку був такий само феодально-жрецький,—тут і повстав театр містерій, що природньо повинен був мати великий вплив на розвиток старовинної драми української. І тепер, як-що вченим Східної України неприємні рукописи польських містерій Horodecki, Konopczanski, Krasinskiх та Jagielloński, за якими вивчав *teatr ludowy w dawnej Polsce* проф. Ст. Віндакевич (див. стор. 16—18 та інш. його праці),—треба було б вченим України Західної, Галичини, подбати про те, щоб здобути точні копії зазначених польських текстів, що й дало б змогу вивчити генезу старовинної драми української.

II.

Що до генези окремих способів, театральних ефектів і т. інш., уживаних в нашій старій драмі, то і тут так само треба мати на увазі польське посередництво.

Зупиняємось, напр., на такому ефекті, як так зв. «луна» (echo).

Як. Понтан (*Institutionum poetiarum libri III, розділ 9 кн. III: De echone*) дав отаку теорію:

Дуже гарна, дотепна й забавна, і затримує увагу читачеву епіграма, що має наприкінці, або в середині віршу слово, подібне цілому попередньому слову або його кінцеві (caudae), та пояснює ту таки думку або иншу, іноді протилежну чи цілком несподівану... Це зветься «л у н а» (echo). Луна може відповідати кінцеві віршу таким робом, що сама не з'являється частиною цього віршу... Іноді можна змінити літеру чи склад (syllabam) спочатку чи всередині слова, бо кінець

завсіди в «луні» вишукується подібний. Так само можна додати або усунути приди́х (aspirationem). Напр. замість sacer можна поставити lacer, замість senex—remex, moestus—festus, abeat—habeat. Приклади:

Albertusne iacet?

Tacet.

Quae caussa obitus?

Pus.

Religio amisit patronum?

Bonum.

Haereticos oderat?

Poterat.

Anne huic par ullus?

Nullus.

«Луна» полягає в подібному звуці голосівок, бо тільки вони звучать, та й «луна» (echo) теж звук,—а не в схожості шелестівок, що не змінюють звуко́у суть та природу.

Як приклад, Понтан додає розмову ви́фліємського пастуха та «луни»:

Haec Bethlehemitae pastoris verba referre

Audita est E c h o, quae iuga montis habet:

Quis natus? dixit: natus. Patrisne Judaei?

Illa: Dei. Verusne est homo? dixit: homo.

Atque hic idem: nonne Deus remanet? Manet. Estne

Ut pater omnipotens? retulit illa: potens.

Hunc quid de caelis duxit? Lis duxit. At istam

Dic, utrum vincet? Vincet, et ipsa refert.

Litis erat radix longaeva? Eva! An mala? Mala.

Anne gula hoc potuit? illa refert: potuit... etc.

Diligere hunc ergo par est super omnia Christum?

Istum. Nonne Deum? Dixit: eum, et tacuit.

Підо впливом поетики виник у шкільній драмі спосіб «луна» (echo). Цей спосіб уживали єзуїтські драматурги, напр. у Мюнстерській драмі 1685 р. про Евлогія та Юстиніяна; в пролозі III частини Геній Евлогія, Облуда та її товариші плывуть до Щасливих островів, і на пісню веслярів луна дає зловісний відгук (celeusma canentibus Echo male ominatur. B a h l m a n n, Jesuiten-Dramen der nieder-rheinischen Ordensprovinz, Lpz, 1896, стор. 266); в хорі II акту драми М. Аванціна про Геновефу «Любов запитує Невинність, а Луна дра-тує» (Echo pequidquam ludente. Р ѣ з а н о в ъ, Экскурсь въ обл. театра іезуитовъ, стор. 196), та інш.

Польська поетика засвоїла спосіб «луни», і, напр., в курсі 1648 року «Poetica practica» маємо докладний трактат «De epigrammate echico»,—див. рукоп. Рос. Публіч. Бібл., лат., Q. XIV. 229, арк. 153 і далі; Р ѣ з а н о в ъ, Школ. дѣйства и театр ѣз., стор. 88—91.

Цей спосіб «луни» став відомий і польському старовинному театрові: Проф. Ст. Віндакевич, аналізуючи різдвяну драму «*Dialogus de Nativitate Christi*», першої половини XVII в. (з рукописом Конопчанським, стор. 56 і далі), каже: W akcie IV Anioł budzi pasterzy śpiewem «*Gloria in excelsis*». Z początku pasterze nie wiedzą, co to znaczy; potem wybierają się powitać Chrystusa i pytają, gdzie i którędy iść należy. Mamy tu ulubioną już w poezji XVI w. sztuczkę z «*Echem*»: Skowronkowi odpowiada «*Echo*» po polsku, a drugiemu pasterzowi po łacinie (Teatr lud. w daw. Polsce, стор. 23). Існувала також польська різдвяна драма (текст її може й досі десь переховується), в якій Ірод ставав самогубцем, так само як, напр., в *Mystère de la passion* Арнольда Гребана (див. вірші 7932—7981 за виданням «*Le Mystère de la pass. d'A. Greban, publié d'après les manuscrits de Paris par G. Paris et G. Raynaud. Paris. 1878, стор. 103*); ця польська драма була відома нашому драматургові XVIII віку Митрофанові Довгалецькому, що й подав уривок її, як зразок, приклад способу «луни» в своїй курсі поетики «*Hortus poeticus*», fructus 10 (рукоп. Київ-Михайл. ман. № 1710, арк. 104 та рукоп. кол. Київ. Дух. Семін. VIII. 1. 91, арк. 127 зв.); це розмова царя Ірода перед смертю з «луною»:

Ach, mnie obłudne larwy ¹⁾ barzo przestraszają,
Niewinności do Boga o pomstę wołają!

E c h o. Niebo przenikają!

Przybądźcie (prosze) wszyscy prymasy tu miły,
Przybądźcie mnie na pomoc, wyczcie swojej siły!

E c h o. Już się straciły!

Tylko trudno, widze już, z Bogiem mnie ²⁾ wojować ³⁾,
Kiedy każe ⁴⁾ koniecznie z świata ustępować.

E c h o. Chcą krew welewać!

Ach, krew dziecięcy niewinna ⁵⁾ to mi dzis sprawiła,
Że haniebnie do piekła żyć mnie ⁶⁾ wprowadziła!

E c h o. Picha zradziła!

Wczera bowiem krolował nad krolmi bezpiecznie,
A teraz już czas przyszedł zaginać koniecznie!

E c h o. Amen, giń wiecznie!

Українська поетика, звичайно, теж засвоїла науку про «луну»: в рукопису Київ-Софійського Собора № 479 (за опис. М. І. Петрова № 654), арк. 99 звор. — 100 маємо параграф про Е с h o, що сягає, як до джерела, — книжки Я. Понтана; поетика Лавр. Горки «*Idea artis poeseos*» 1707 р. (рукоп. Київ. Д. Акад. 0, 4, 7 — за Петр. № 420, арк. 144 звор. — 145, liber IV, сар. 6, § 2) теж каже про Е с h o; з київських курсів поетики найдокладніше про «луну» трактує «*Hortus*

¹⁾ В рукоп. larwy, lauri.

²⁾ В рук. nie. ³⁾ Рук. Дух. Сем. niewoіас. ⁴⁾ В рук. кажа. ⁵⁾ Рук. Дух. Сем. niewinnych. ⁶⁾ Рук. Дух. Сем. mie.

poeticus» Митр. Довгалецького, 1736-7 року (див. Рѣзановъ, Школьн. дѣйства XVII—XVIII в. и театр іезуитовъ, стор. 108—110; його ж «Драма українська», вип. IV стор. 83).

Українські драматурги теж уживали спосіб «луни» в своїх піесах:

Великодня драма 1698 р. «Царство Натури Людской» в 2 сцені І-го акту виводила Всемогутню Силу (себ-то Бога), що виголошувала монолог про сотворення першої людини; Натура Людська, що була вже на сцені, стоячи оддалеки, починала одгукуватись, неначе луна, на слова Вс. Сили:

Посем взях персть от землѣ и создах розумну

Н а т у р а Л ю д.: Умну!

Человѣчу Натуру, звѣра небезумну.

Н а т. Л ю д.: Умну!

Мнѣ вождѣнна еси, от персти созданна

Н а т. Л ю д.: Зданна!

Людска Натура, паче тебе несозданна,

Н а т. Л ю д.: Зданна!

Твар благолѣпнѣйша по виду моему,

Н а т. Л ю д.: Твоему!

По образу як Богъ украси моему.

Н а т. Л ю д.: Твоему!

Духъ Божий оживи тя, много приими ухомъ,

Н а т. Л ю д.: Вухомъ!

Сила моя укрѣпи, се слыши слухомъ!

Н а т. Л ю д.: Духомъ!

Насадихъ веселие едемскаго сада,

Н а т. Л ю д.: Рада!

Ограда естъ радости того вертограда.

Н а т. Л ю д.: Рада!

Изгнах горда аггела из райскаго края,

Н а т. Л ю д.: З рая!

В том Натуру Людскую вомѣстити маю

Н а т. Л ю д.: Раю!

Хощу, будет царица в Едемѣ от поля, —

Н а т. Л ю д.: Воля!

Владѣти царством райским ест то ей доля.

Н а т. Л ю д.: Воля! ¹).

Так само в драмі 1703 р. «Мудрость Предвѣчная», в д. I, явл. 1, спостерігаємо той таки спосіб «луни»:

М у д р о с т ь. Аз тя глашаю сѣмо: прийди тамо!

Д у ш а. Камо?

М у д р о с т ь. Во вертоград, насажден тебѣ ради!

Д у ш а. Зради!

М у д р о с т ь. Теци скоро во праздно мѣсто!

¹) Рѣзанов, Драма Укр., вип. III, стор. 10, 117.

Душа. Аще чисто?
 Мудрость. И чисто и прекрасно, — токмо иди!
 Душа. В слѣди! ¹⁾.
 Так само в 15-й яві «Комедії на Різдво Хр.» Дмитра Тупталенка
 вжито той же спосіб «луни»:
 Іродъ. Ахъ! Вельможи и вои! что остависте мя?
 Стойте, дондеже тѣла аз низложу бремя!
 Луна. Уже не время!
 Іродъ. Ахъ! Горе! Киї гласъ уши страшны проникает?
 Болѣзненно ми сердце смертию страшает!
 Луна. В гроб посылаетъ!
 Іродъ. Тако ли то, Ортуно, изменяти знаешъ?
 Вчера на престолъ, ныне в гробъ мя посылаешъ,
 Луна. Вскоре дознаешъ!..

etc., — див. Рєзанов, Драма Укр., вип. IV, стор. 140.

Це місце драми Дм. Тупталенка дуже скидається, що-до літературного способу опрацювання «луни», на уривок польської пієси, що навів його М. Довгалецький. На жаль, застається невідомий цілий текст цієї драми, — він пояснив би ще деякі способи, що вживали Дм. Тупталенко та інші наші драматурги.

¹⁾ Там таки, стор. 162.

ЗБУДУВАННЯ ПЕРШОГО ТЕАТРАЛЬНОГО БУДИНКУ В КИЄВІ.

П. РУЛІН.

Дослідники перших часів існування спеціального театрального будинку в Києві, збігаючись у тім, що збудовано його десь у першій половині 1800 р. р., розходяться що до точнішого визначення року. А. Ф. Юнк¹⁾, а за ним В. Николаєв²⁾, В. Іконников³⁾, та автор цих рядків⁴⁾ відзначили, як початок будування театру 1801 р., відомий історик Києва Н. Закревський: «...1803, но вероятнее 1806 г.»⁵⁾. Небіжчик Д. М. Щербаківський в одній з передсмертних своїх праць приймав ці-ж таки дати, хоч і оговорювався, що робить це він тимчасово, поки не будуть знайдені нові джерела⁶⁾.

Певні архівні дані, що за них з приємністю дякую В. Міяковському, дозволяють тепер досить точно датувати збудування першого театрального будинку в Києві. «Дѣло по рапорту Кіевскаго Магистрата о позволеніи выстроить въ городѣ Кіевѣ Театръ»⁷⁾ свідчить, що театр був збудований поміж вереснем 1804 р. та січнем 1805 р.

18-го серпня 1804 року Київський Магістрат звернувся до військового губернатора з таким рапортом:

«Его Высокопревосходительству

Господину Генераль отъ кавалѣрії кіевскому Военному Губернатору, Управляющему въ сей и минской губерніяхъ по гражданской части, кіевской инспекціи по инфантеріи инспектору и разныхъ орденвъ кавалеру Александру Петровичу Тормасову.

¹⁾ А л ь ф р. Ю н к. Матеріали для історії русскаго театра. Історія Кіевскаго Театра съ 1800 по 1857 г., Музыкальный и Театральный Вѣстникъ, 1857, № 31.

²⁾ Н. И. Николаевъ. Драматическій Театръ въ г. Кіевѣ. Историческій очеркъ. (1803—1893 г. г.) Кіевъ. 1898, стр. 15.

³⁾ В. Иконниковъ. Кіевъ в 1654—1855 г. Кіевская Старина, 1904. № 10, стор. 142.

⁴⁾ П. Рулін. На шляхах до нового українського театру. І. Польський театр у Києві 1816 р. ЗІФВ УАН, т. VII—VIII, 90.

⁵⁾ Н. Закревскій. Описаніе Кіева, Москва, 1868 I, 832—833..

⁶⁾ Д. М. Щербаківський. Перший театральний будинок у Києві. Київ та його околиця в історії і пам'ятках. Під ред. ак. М. Грушевського. К. ДВУ. 1926, стор. 314. У статті Д. М. Щербаківського повторено помилку Н. Николаєва про те, наче б на відкриття театру в Києві р. 1803 йшов відомий водевіль Шаховського «Казак Стихотворецъ»: водевіль цей написано геть пізніш—р. 1812; Н. Николаєв між іншим помилку цю згодом виправив. Театр и искусство, 1903. № 49.

⁷⁾ Київський Центральний Історичний Архив. Фонд канцелярії військового губернатора, 1804 р. № 233.

Кіевського магістрата,

Рапортъ!

Здѣшній войтъ господинъ коллѣжскій ассесоръ Рыбальскій въ магистратѣ семь предложилъ, словесное вашего высокопревосходительства повелѣніе, о выстроеніи въ Кіеве театра. — Магістратъ, обращая вниманіе свое на сей предметъ, полагалъ строеніе сіе соорудить съ городской суммы, но по нынѣшнѣму заразными расходами недостатку оной, немогши къ тому приступить, извѣстилъ о семъ общество почотнѣйшихъ гражданъ, которые обязываясь принять на себя исполненіе такового вашего высокопревосходительства пожеланія объявили, что они могутъ театральный домъ въ назначенномъ месте выстроить и содержать со всѣмъ къ нему принадлежащемъ изъ собственного ихъ сложенного капитала; дерева же потребную на сіе строеніе часть, полагаютъ отдѣлить, ежели будетъ позволено изъ купленного магистратомъ съ публичного торгу для городской надобности бывшаго кіевского комиссаріятскаго депо магазина, съ заплатаю ихъ за ту часть дерева, сколько будетъ слѣдовать денегъ; съ темъ однакожь чтобы и доходъ изъ того дома какъ и убытокъ собственно принадлежалъ обществу, а негородскую сумму: для того вашему высокопревосходительству магистратъ кіевскій обономъ наблогоразсмотреніе симъ представляя, покорнѣйше проситъ оучиненіи плана какое должно быть театральное строеніе, и оботводѣ подъ оное мѣста, неоставить кому слѣдуетъ датъ начальниче повелѣніе, и сей магистратъ снабдить в резолюціи предписаніемъ. Его Императорскаго величества прародителной отчины Богомъ хранима города Кіева.

Бургомистръ Акимъ Барскій

Ратсгер Климентій Тарновскій

Губернскій секретарь Леонтій Маляревскій.

августа 18 1804 года.

№ 2026»

Губернаторъ згодився на цю пропозицію, і за кілька день одіслав папірця, що зберігся лише в чернетці.

«Кіевскому Городовому архитектору Г-ну Надворному Совѣтнику Меленскому.

По представленіи ко мне здѣшняго магистрата о желаніи некоторыхъ гражданъ, построить собственнымъ ихъ коштомъ деревянной театръ, давъ на сіе мое согласіе, и утвердивъ планъ оному, (утвержден) апробованный предмѣстникомъ моимъ г[оспо]д[и]номъ генераломъ отъ инфантеріи Феншемъ предписываю вашему высокоблагородію, для построенія онаго отыскать мѣсто, лѣжащее между Печерска близь (горы) горы принадлежащей къ старому Кіеву — въ смѣжности площади называемой конною — по лѣвую (руку) сторону дороги (лѣжащей) ведущей отъ Печерска на Подоль.

№ 1056.

26 августа».

Того-ж таки дня сповістив про це ж саме губернатор і магістрат.

«Общество почетнейших граждан», заходившись коло збудування театру, не хотіло, очевидно, витратити на цю справу великих грошей; тому й вирішило воно використати на театральний будинок старий матеріал. По дозвіл на це звернулось воно до губернатора з рапортом.

«По разрѣшенію вашего высокопревосходительства, общество Кіевскихъ гражданъ, приступая къ постройкѣ въ Кіевѣ повелѣннаго театральнаго дома, просить ту часть дерева, которую позволено на сіе строеніе употребить изъ купленаго на городскіе надобности комиссариатскаго магазина, отчѣлнить чрезъ кого слѣдуетъ понадлѣжащему оцѣнить и поручить въ ихъ владѣніе и распоряженіе; въ слѣдствіе сего вашему высокопревосходительству (М. Т.) сей об ономъ представляя, покорнѣйше просить, неблагоугодноль будетъ принявъ воуваженіе прошеніе гражданъ, воудовлетвореніе оногo оцѣнки¹⁾ вышеизъясненнаго дерева по порученіи гражданамъ, дать кому слѣдуетъ начальниче предписаніе и магістратъ снабдить резолюціею.

Его Императорскаго Величества прородительной отчины хранима города Кіева, войтъ Коллежскій Асессоръ Георгій Рыбальскій.

Бургомистръ Акимъ Барскій.

1804 года

Сентября 2

№ 2174 Губернскій секретарь Леонтій Маляревскій».

Губернатор надіслав київському поліцеймейстеру відповідне розпорядження, в якому писав:

«... поручаю вашему высокоблагородію, обще съ члѣномъ магистрата, и присяжными цѣновщиками назначенную для строенія театра часть дѣрева, изъ бывшаго вѣтхаго дѣревяннаго строенія, по надлежащему оцѣнить, и поручить въ вѣдомство тѣхъ гражданъ, которыя приняли на собственное попеченіе выстройку помянутаго театра, и во что оное оцѣнено будетъ меня увѣдомить, о чемъ далъ я сего же числа особенное предписаніе и городовому магистрату.

Сентября 4 1804

№ 1090».

Розпорядження це виконали з участю войта Рибальського, деревину оцінили в 250 карбованців і передали «соотвѣтствующимъ гражданамъ».

На цьому очевидно і закінчились усі підготовчі справи, приступлено вже до будування. Робота пішла швидко й останній папірець у цій справі, що я тут наводжу, свідчить, що на початку січня 1805 року театр був уже закінчений²⁾. Про це говорить рапорт губернатору «Кіевскаго Городового Архитектора».

¹⁾ нерозбірно.

²⁾ Н. Ułaszyn (Kontrakty kijowskie. Petersburg, 1900. st. 65) на підставі невідоміх нам джерел говорить, що будування було закінчено «з казковою швидкістю на протязі двох зимових тижнів, аби встигнути закінчити його до відкриття контрактів» (цитую за Д. Щербаківським, 315). Два тижні, чи більше—невідомо, але беручи на увагу зимні місяці, слід визнати, що справа дійсно таки пішла швидко.

«Вслѣдствіе ¹⁾ поступившаго ко мне сообщенія отъ Господина Здешняго Полицеймейстера, по приказанію Вашего Высокопревосходительства касательно о освидѣтельствovanіи мною обще съ господиномъ мурмейстеромъ вновъ выстроенaго театра, какой оный прочности и не имеетъ ли ²⁾ Сіе строеніе накової либо опасности къ паденію; сего числа вразсужденіи болѣзни сказаннаго Мурмейстера, съ прикомандированнымъ для того кіевскимъ полицеймейстеромъ частнымъ приставомъ Масловскимъ я все то построеніе подробно освидѣтельствовалъ, і притомъ нашолъ, что къ паденію опасности никакой нѣтъ, ибо оной театръ основаніемъ какъ снаружной, такъ и внутрєнности его оказался во всей прочности. Но совершенно еще неоконченъ; о семъ Вашему Высокопревосходительству честь имѣю донести.

Архитекторъ Меленевскій
Частный приставъ Масловскій.

1805 года
Генваря 9 д.»

Що ж нового дають нам наведені документи?

Перш за все зазначити слід, що хоч справа і розпочата з «словеснаго повелѣння» губернатора Тормасова в серпні 1803 року, але все ж таки не можемо ми стверджувати, щоб ініціатива йшла саме від цього свіжо призначеного до Київа губернатора. Місце для театральнаго будинка запропонував іще губернатор Феньш, дев'ятий київський військовий губернатор за коротке царювання Павла І, що пробув 1800—1803 роки ³⁾, передмісник Тормасова. Можна припустити, що ініціатива виходила від нього, а не від самих громадян; інакше були б певні дані на це в адресованому до Тормасова папірці. Що-правда, думка ця зустріла цілком прихильне до себе ставлення: адже ж дали київські «почетнѣйшіє граждане» свої власні гроші на збудування постійнаго театральнаго будинку.

Та воно й не дивно; театральні вистави вже кілька років—можна думати з 1797 року, коли переведено до Києва контракти,—відбувались у Київі, публіка звикла до них і природньо хотіла дати їм змогу набрати постійнішого характеру. Тому й доводиться нам обмежити висновок Д. М. Щербаківського про те, «що вибір місця для театру саме в цьому новому районі, який щойно почав заселяватись, відповідав інтересам тієї чиновної і військової знати, що захопила в свої руки більшу частину нового району» ⁴⁾—тобто Хрещатик. Хоч і розібрала адміністративна й аристократична знать мало не всі місця на порожньому ще тоді Хрещатику, а втім, вибране для театру місце було зручне не тільки для неї, але й для найрізноманітніших верстов київської людности. Стоячи на розі теперішніх вулиць Воровського й Революції (Хреща-

¹⁾ Нерозбірно.

²⁾ Нерозбірно.

³⁾ Н. Закрѣвскій, II, 895.

⁴⁾ цит. праця, 315.

тика й Олександрівської) там, де тепер міститься Соцзабез, театр стояв по середині всіх тих трьох частин, з яких складався тодішній Київ—Печерське, що було тоді осередком військової та цивільної адміністрації, Поділ, населений міщанством і купецтвом, та старий Київ, що в ньому мешкало чимало польського панства. Що й говорити, тим київським громадянам, що знайшли власні гроші на збудування театру, було б зручніше мати театр у себе на Подолі, але й густа заселеність цієї частини міста й воля начальства мусила відвести для театру інше, нейтральне місце.

Будинок для театру будували нашвидку; може цим і з'ясовується, що архітектор оглядав його, щоб дізнатись, чи не має він «какової либо опасности къ падению». Проте, дає на це архітектор негативну відповідь, і театр мабуть збудували міцно, інакше потребував би він дуже швидко ремонту. Будинок простояв до 1851 р., коли його розібрали «за ветхостью» ¹⁾.

¹⁾ Д. Щербаківський, цит. пр., стор. 334.

ДО ІСТОРІЇ ПЕРШОГО ТЕАТРАЛЬНОГО БУДИНКУ В КИЄВІ.

ОЛ. КИСІЛЬ.

Історики старого Києва не раз зупиняли свою увагу на першому театральному будинкові, що був колись не аби-якою прикрасою горішнього міста. Із старіших істориків чи не найдокладніше зупиняється на ньому Закревський ¹⁾, а потім Николаєв ²⁾. Останньою-ж і найкращою роботою була спеціальна розвідка Д.М. Щербаківського ³⁾, що намагався встановити точну архітектурну фізіономію цього будинку й історію його садиби. Але незалежно від того, що будинок притягав до себе увагу не одного з поважних дослідників київського минулого, історія його, як і взагалі історія київського театру, ще не зовсім ясна. Так до останнього часу не був відомий точно навіть рік збудування його, досі ми ще не знаємо ні імени будівничого, ні точних розмірів театру, ні навіть його зовнішнього вигляду, дарма що маємо кілька малюнків його.

Всі ці питання ще потребують спеціальних розшуків, і тільки докладне вивчення архівних матеріалів, що належать до київської старовини, може дати точну відповідь на низку запитань, що одразу ж виникають при бажанні ближче ознайомитись з минулим театрального життя і його осередком—першим театральним будинком у Києві.

Знайомлячись з матеріялами, що зберігаються в Київському Історичному Архіві ім. Антоновича, ми знайшли кілька справ, зв'язаних з історією київського театру. Уривчасті й неповні, ці матеріяли проте характеризують деякі цікаві подробиці з минулого і дають змогу встановити деякі досі невідомі ще факти.

Не зачіпаючи зараз усіх боків життя київського театру, що їх дають змогу висвітлити наші матеріяли, ми зупинимось тут лише на одному моменті з історії його управління, що на нашу думку має деякий інтерес для історика театру й подає разом характерний малюнок з нашого минулого ⁴⁾.

¹⁾ Закревський. Описаніє Києва. Том. II, М. 1868, ст. 832—833.

²⁾ Николаєвъ. Драматическій театръ въ Киевѣ. К., 1898, ст. 15.

³⁾ Д. Щербаківський. Перший театральний будинок у Києві та його садиба. Збірник «Київ та його околиця», К. 1925, і окремо.

⁴⁾ Найголовнішими джерелами для цієї роботи були: справа про театральний будинок з архіву Київського, Волинськ. і Подільського генер.-губернатора 1831 р., часть хозяйственная, № 251, і справа про театр. будинок Київськ. повітового суду та Київського магістрату 1837 р. № 416/166 (за описом 1884 р.). Цю останню справу вказав мені П. І. Рудін, і за це висловлюю йому щиро по-

«Здание это (перший театральний будинок у Києві) выстроено из городских сумм в начале текущего столетия», читаємо ми про театр у Закревського ¹⁾. Д. М. Щербаківський, посилаючись на опублікованого Мердером листа бувшого ген.-губернатора Бібікова до губернатора Фундукля 1840 р. ²⁾, звідкіля видно, що театр у цей час був міським, узагальнює цей факт, поширюючи його на попередні часи, і пише: «Театр був міським і відав ним спочатку магістрат, а потім міська дума»³⁾; він згадує лише, що «десь коло 1835 р., коли київський театр переживав кризу, для керування театральними справами було організовано «театральну дирекцію, що відала не тільки цим головним театром, а й іншими» ⁴⁾. Чому з'явилася дирекція і які були її обов'язки, Д. М. Щербаківський не каже.

Злегка зачіпав питання про театральне управління колись і І. Каманін в статті, присвяченій останнім рокам київського самоврядування на підставі магдебурзького права ⁵⁾, але й у нього київський театр фігурує, як «городской». Хоч він і вказує, що грошей від театру в ті часи не було серед міських прибутків, а «заведывание театром в городскую о приходах и расходах комиссию» передав тільки р. 1833 губернатор Лашкарев, проте Каманін очевидно схилявся до думки, що це було тільки одно із зловживань тодішніх хазяїнів міста.

Таким чином виходило, ніби-то театр із самого початку свого існування належав місту. Але справді виявляється, що театр став міським далеко пізніше, аж у 30-х роках, після довгої й упертої боротьби за нього й не без адміністративного тиску, а саме збудування його на початку ХІХ ст. сталося в наслідок участі в цій справі майже всього тодішнього заможнішого київського громадянства, що мало тоді свою окрему організацію. Перехід-же театру до рук міського самоврядування або, краще сказати, до рук київської адміністрації, був почасти зв'язаний з цілою зміною в управлінні Києва, коли було скасовано магдебурзьке право й заведено тут р. 1835 таке-ж «городовое положение», як і по інших містах у Росії. Обставини, зв'язані з цим переходом театру, надзвичайно характерні для тогочасних порядків, і тому їх варт простежити в усіх їх колоритних подробицях.

На весні 1831 р., десь мабуть під час відвідин якоїсь вистави, помітивши поганий стан театру, київський військовий генерал-губернатор Княжнін словесно наказав тодішньому антрепренерові Штайну подати в поліцію доповідну записку про потрібний в театрі ремонт. Штайн, що, можливо, й сам при якійсь нагоді звернув увагу Княж-

дяку. Користуюся з нагоди також висловити подяку співробітникам Київ. Історичного архіву ім. Антоновича й завідувачеві його В. В. Міяковському за завжди прихильне ставлення під час моєї праці в архіві.

¹⁾ Закревський, цит. праця, ст. 832.

²⁾ Мердер. Къ заботамъ ген.-губернатора Бибикова объ устройствѣ в Києвѣ постоянного театра—«Киѣвск. Стар.», 1901, IX.

³⁾ Д. Щербаківський. Перший театр. буд. в Києві та його садиба, окр. відбитка, ст. 21.

⁴⁾ Там-же.

⁵⁾ И. Каманѣнъ. Последніе годы самоуправления Києва по Магдебургскому праву.—«Киѣв. Стар.», 1888, VIII—IX, стор. 175—176.

нина на цю справу, подав таку записку приставу Шленчукову, що тоді саме виконував обов'язки поліціймейстера, а Шленчуков звернувся до Київської Міської Комісії і до міського архітекта з пропозицією оглянути театральний будинок і скласти кошторис на його ремонт. Архітект Дубровський і безпосередній завідувач театального будинку, а разом і член Міської Комісії Іван Романовський¹⁾, вкупі з антрепренером Штайном оглянули театр і визнали справедливність вимог Штайна щодо ремонту; архітект навіть додав дещо від себе, і склавши потрібного кошторис, надіслав його генерал-губернаторові, а ген.-губ. переслав його войтові з наказом обмірковувати, чи не краще б було перевести ремонт господарчим способом²⁾. Але того-ж самого дня, як ген.-губ. писав війтові (10.IV.1831), Міська Комісія сповіщала ген.-губ., що хоч щодо огляду вона й виконала наказ його, але повинна довести до його відому, що «упомянутый театральный дом в число городских строений не входит, а принадлежат гражданам г. Киева, устроившим оный», і що ці громадяни ще винні місту позичених у нього 8.050 крб., «следовательно и требуемое ныне исправление одного дома не может относиться на счет городской суммы».

Це було несподіванкою для Княжнина й очевидно в зв'язку з низкою обвинувачень, що саме тоді висувалися проти міського самоврядування, викликало в нього занепокоєння й бажання ближче ознайомитися з театальною справою. Він наказав негайно Київській Міській Комісії зробити потрібні довідки й повідомити його, коли саме приватне т-во київських громадян збудувало театр, скільки коштувало будування, скільки з часу збудування зібрано прибутків до 1.I. 1831, і скільки за цей час було видатків.

Не зважаючи на негайний характер запитання, Комісія не поспішала з відповіддю, і ген.-губ. мусив знову нагадувати їй за цю справу. Нарешті через чотири місяці, 10. VIII. 1831 р., Міська Комісія повідомила ген.-губ., що відповіді на його запитання вона дати не може, бо справа про театр у міських установах не провадилася, тому саме, що театр «устроен о-вом киевских граждан и находится в распоряжении бывшей частной общественной комиссии», а всі справи її під час великої пожежі на Подолі 9 липня 1811 р. згоріли, і тому не було жадних певних відомостей, коли саме «о-во» збудувало цей театр, і скільки саме він йому став. З'ясувалося лише, що «о-во» збудувало театр не на власні гроші, а на капітал, визичений у різних осіб на відсотки. Позичило на цю справу 8.050 крб. і місто, взявши ці гроші з прибут-

¹⁾ Іван Романовський з 1820 року обирався на різні посади і з 1830 р. був бургомістром. Одночасно, вже не як бургомістр, а як приватна особа, він з 8.XI.1829 р. завідував і театральним будинком. (Див. Каманін, цит. праця, «Києв. Ст.» 1888, V. 148, примітка, й VIII, ст. 176).

²⁾ Ремонт, за словами Штейна, був потрібний такий: «во всем театре нужно сделать новый потолок, на сцене, в партере и креслах пол переделать, окошки в ложах и двери переделать, больших печей сделать 4, под театром фундамент подделать, вокруг забор пересыпать, сделать сарай для декораций, и для помещения актеров поставить новый флигель, а на корпусе крышу вновь покрыть». До цього архітект додавав, що також 4 ганки на колюмнах, що є в театрі, небезпечні, й пропонував їх зовсім зломити.

нів із громадських будинків, і зобов'язавши «поч. о-во» платити йому до виплати боргу по 6⁰/₀ на рік. В справозданні ж показано, що театр і будинок при ньому стали «поч. о-ву» біля 40.000 крб. «О-во» ж від самого початку існування театру й керувало ним через виборних своїх «комиссионеров», що витрачали гроші, одержані за найми театру, на ремонт і на виплату відсотків своїм кредиторам.

Одержавши ці відомості, ген.-губ. визнав мабуть, що йому в цій справі робити нема чого, або що вона потребує якихось попередніх, можливо, що й словесних розшуків ¹⁾. Листування поки що припинилося, а незабаром сталася зміна в управлінні, і на місце Княжніна з 22/I. 1832 р. був призначений на київського ген.-губ. Левашов. Управління театром залишилося по старому, і два роки питання за нього в урядових колах не здійснювалося. Але через два роки новий генерал-губер. знову порушив цю справу, цього разу вже через цивільного губернатора Лашкарева.

Невідомо, чому саме знову виникла ця справа: причиною могла бути тут і потреба ремонтувати театральний будинок, і бажання адміністрації внести ясність у цю справу в зв'язку з незакінченими ще позовами й розслідами, що провадилися тоді й виявляли чим далі більше недоглядів і зловживань з боку міського самоврядування ²⁾. В наших паперах вказівок на це нема, й листування там починається з весни 1833 р. Цивільний губернатор за вимогою ген.-губерн. пропонував міській комісії подати йому протягом п'яти днів такі відомості: «1) какое состоит различие в принадлежности театрального дому не городу, а городскому обществу, платящему в городскую комиссию проценты из суммы, употребленной на устройство театра; 2) когда, кем и на чьей земле устроен сей дом; 3) по чьему разрешению употреблена на сие городская сумма; 4) по чему она до сего времени не взыскана; 5) кто пользуется доходами с театрального дома; 6) какое именно количество в настоящее время получается дохода с сего дому; 7) не следует-ли оной считать при надлежащим городу».

Як і два роки тому, Миська Комісія надіслала відповідь не відразу та й то тільки на частину цих запитань. У відповіді вона майже повторювала те, що писала раніш, зупиняючися лише трохи докладніш на деяких моментах, що могли більше з'ясувати справу. Так, торкаючись питання за позику 8.050 р. «поч. о-ву», Комісія посилялася на «предложение» бувшого київського цивільного губернатора Панкратьева «1806 г. декабря 6 дня за № 4525 в сию комиссию обще с магистратом последовавшее», де дозволялося «о-ву» свій борг місту або внести відразу, або виплачувати за нього по 6⁰/₀ на рік; в останій спосіб воно це й зробило. Говорячи за прибутки «о-ва», Миська Комісія вказувала, що воно одержує їх тепер по 2.000 крб. на рік, витрачаючи ці гроші

¹⁾ На рапорті Київ. Гор. Комісії від 10.VIII.1831 р. є резолюція: «принять к сведению» і ще якийсь напис олівцем, дуже нерозбірний, може: «Київському войту со мною о жалобах на сей предмет» (?).

²⁾ Див. назв. працю Каманіна.

на ремонт і на виплату відсотків, а вартість «по отчету» біля 40.000 р. була не самого тільки театру й «жилого корпусу» при ньому, а також і їхніх усіх «служб і сараев». За «принадлежащий городу» Міська Комісія театр не визнавала, а на питання, на чийй землі був збудований театр і коли саме, відповіді вона не давала зовсім.

Губернатор негайно-ж поставив вимогу повідомити його, хто саме складає це «общество» і—що головне—«было-ли начальством дозволено составление такого о-ва».

Але зібрати й ці відомості було не так то легко. Міська Комісія мусила звертатися в цій справі до магістрату. В своїх архівах вона знайшла тільки матеріали що до грошового боку справи. Виявилось, що на позичену суму 8050 крб. «почетн. о-во» внесло місту процентні гроші по 6 відсотків з 1807 до 1821 р., по 483 крб. на рік, разом 6761 крб.; в 1830 (за 1829 р.)—483 крб. і в 1833 р. (за 1830—1831 рр.) відсоткових грошей за два роки 966 крб. та на рахунок виплати боргу 34 крб., разом 1000 крб., а всього—8244 крб. Залишається ще боргу: з 1821 до 1829 р.—3864 крб., за 1832 р.—449, та за першу половину 1833 р.—241 крб., всього 4554 крб. Цю суму «поч. о-во» не спромоглося внести тому, що в рр. 1825 і 1826 був по всій імперії траур (через смерть імп. Александра I), а тому «нанимавший в то время театральный дом и содержавший труппу дворянин Ленкавский пришел в такую несостоятельность, что г-н бывший Киевский военный губернатор и кавалер Желтухин, снисходя на бедственное его положение, велел числившуюся на нем доимку за содержание помещений дома, коей тогда почиталось с 1826 по 1829 год 6.000 р., то-есть за каждый по 2.000 р., сложить и впредь на нем, Ленкавском, не почитать». Ніяких докладніших відомостей в цій справі Міська Комісія не мала.

Тим часом магістрат, обмірковуювши юридичні підстави для існування «почетнейшего о-ва» і його складу, а, значить, і для існування приватного власника на театральний будинок, писав у своїй відповіді 13.VII.1833 р. до Міської Комісії, що 29 стаття «городового положения» дозволяє організовувати «общества» тим громадянам, що «по высочайше дарованным грамотам и привилегиям выбираются на уряд и отправляют урядовые службы пожизненно, и по силе городского положения 132 статьи, проходя по порядку городские службы, с похвалою заслужили от всего общества название степенных, напоследок именитых граждан, которые пользуются по высочайше дарованным грамотам правом шляхетства, и оными грамотами узаконенно бывшим на уряде и исшедшим из оного указывать бесчестие шляхетное, почему бывшие на уряде и исшедшие из оных есть граждане, составляющее почетнейшее общество».

Проте, обмежившись цим поясненням значення юридичного терміну «почетнейшие», ні списку цих «почетнейших» громадян, ні повідомлення за дозвіл на заснування т-ва від начальства, магістрат Міській Комісії не подавав. Але губернатор настирливо вимагав цього, і тому почалося дальше листування. Магістрат нарешті повідомив

що «театральний дом вистроєний з дозволень вишнього начальства, бывшим в то время войтом коллежским ассесором Рыбальским, по распоряжению которого были от всего почетнейшего общества, кои к выборам всегда приглашаются, избраны к управлению частно-общественною комиссиею именитые граждане Иван Могилевский ¹⁾, Яким Барский и Андрей Скородуб, которые граждане с общего согласия занимали у разных лиц сумму для оборотов и также отдавали займы и другим гражданам города Киева для приращения процентов, из каковой занятой суммы, также с доходов с домов, встроєнных из прибыли от винного откупа, содержанного городским обществом, коего употреблено 8050 р., с которого по предложению г-на гражданского губернатора Панкратьева следует поступать в городской доход ежегодно от ста по шести по 483 р., то потому не принадлежа никому в частности, составляет собственность о-ва почетнейших граждан, каковыми считаются все бывшие на уряде низш[ед]шие от урядовых предков, и доход, с театрального дома получаемый, не обращаясь в пользу кого-либо из граждан, употребляется как на подчинку самого дому, так и на заплату процентов за занятую сумму. Таковое о-во составлять дозволено 29 статьею городского положения, а приобретение о-вом собственности на добровольно составляемый капитал дозволяется 42-ю статьею того ж городского положения, коим и всякая отчетливость в таковых суммах одному только о-ву представляется». До цього магістрат додав і список членів «Поч. о-ва», що в склад його входили такі особи:

„СПИСОК ЛИЦАМ,

составляющим киевское почетное общество

- | | |
|---|-------------------------|
| 1. Войт колежский ассесор Григорий Рыбальский | 17. Александр Балабуха |
| 2. Войт Михайло Григоренко | 18. Константин Балабуха |
| 3. Иван Котляревский | 19. Василий Пирожков |
| 4. Иван Могилевский | 20. Михайло Ризенко |
| 5. Семен Балабуха | 21. Василий Тохай |
| 6. Аким Барский | 22. Аким Кобец |
| 7. Петр Борщевский | 23. Иван Иванский |
| 8. Филипп Лакерда | 24. Антон Лакерда |
| 9. Климентий Тернавский | 25. Никифор Болотин |
| 10. Иван Кисилевский | 26. Павел Романовский |
| 11. Марко Бессмертный | 27. Семен Балабуха |
| 12. Андрей Скородуб | 28. Яков Гроздовский |
| 13. Войт Григорий Кисилевский | 29. Матвей Филипович |
| 14. Яков Снежко | 30. Алексей Бубнов |
| 15. Павел Ризенко | 31. Иван Смородин |
| 16. Алексей Островский | 32. Иван Григоренко |
| | 33. Андрей Мажный |

¹⁾ В цьому папері він помилково названий «Могильским». Ім'я його дають встановити всі інші папери.

- | | |
|--------------------------|---------------------------------------|
| 34. Роман Барський | 60. Григорій Бобровський |
| 35. Іван Лакерда | 61. Александр Коноплін |
| 36. Іван Романовський | 62. Григорій Котляревський |
| 37. Федор Коробкін | 63. Яков Сиваєв |
| 38. Дем'ян Миславський | 64. Аким Федоровський |
| 39. Гаврило Іванченко | 65. Федор Баранович |
| 40. Тимофій Заремба | 66. Назар Сухота |
| 41. Каленик Ковалевський | 67. Іван Атаназевич |
| 42. Михайло Бубнов | 68. Симеон Стрельбицький |
| 43. Іосиф Дяковський | 69. Іван Бушев |
| 44. Григорій Бугаєвський | 70. Никифор Личков |
| 45. Григорій Белоусов | 71. Федор Митюк |
| 46. Іван Крамалей | 72. Николай Галченко |
| 47. Федосій Полонський | 73. Іван Рыбальський |
| 48. Іван Слюсаревський | 74. Алексей Хотяновський |
| 49. Стефан Новак | 75. Димитрій Логвинов |
| 50. Іван Приз | 76. Федор Рябчиков |
| 51. Димитрій Тернавський | 77. Данило Овсянников |
| 52. Алексей Хотяновський | 78. Семен Нечаєв |
| 53. Іван Доменський | 79. Семен Миславський |
| 54. Семен Барський | 80. Данило Борщевський |
| 55. Іван Яруцький | 81. Василій Крамалей |
| 56. Михайло Приходько | 82. Григорій Горношевський |
| 57. Іван Балабуха | 83. Іван Дубовський |
| 58. Петр Митюк | 84. Іван Подгаєцький ¹⁾ “. |
| 59. Васи́лій Митюк | |

Одержавши всі ці відомості, губернатор визнав права власності «поч. о-ва» на театр за недостатні. Додержуючи почітики зміцнення адміністративного догляду над всіма боками життя київських обивателів, і маючи, що-правда, певні підстави запідозрювати тут можливість якогось крутіїства, губернатор вирішив цю справу довести до певного кінця. Пересилаючи зібрані відомості генерал-губернаторові, цивільний губернатор приклав до них і свої з цього приводу міркування. Він вказував між іншим на те, що писаного дозволу від начальства на збудування театру магістрат не приклав та й не згадав, чи є він у нього на папері, а також і на те, що в спискові «почетнейшого общества» є кілька громадян, вже давно померлих. Далі він доводив, що статті, на які посилався магістрат, були підставою тільки до видання нових правил 7. VIII. 1806 р., і що цими правилами визнавалося за потрібне «соединить все доходы городские в одну массу», бо вони належать «всему городскому о-ву, а не особенному какому-либо классу граждан». Таким чином, на його думку «заведение в Кіеве частно-общественной

¹⁾ Як видно з цього списку, в склад «Почетнейшого о-ва» входило багато урядових осіб з міського самоврядування та їх родичів, що тоді саме були під слідством за зловживання на своїх посадах. За них—див. ст. Каманіна, примітки.

комиссии или о-ва почетных граждан и денежного капитала совершенно противозаконно и существование его далее допущено быть не должно».

Повідомляючи за це все генер.-губернатора, цивільний губернатор додавав, що, спираючись на всі наведені міркування, він вже наказав київському войту негайно запропонувати тим громадянам, що тепер завідують театральним будинком, передати його в управління Міської Комісії. Разом із цим він просив дозволу зняти з «частн. о-ва» його борг місту—8050 р., позичених на будівлення театру, і 4554 карб. не-виплачених відсотків «с освобождением уже навсегда о-ва от взноса оных процентов вперед, т. к. с обращением театрального дома в городские статии доход с оного поступать будет в Городскую Ком. по ува-жению, что постройка сего дома о-ву обошлась гораздо дороже». Надалі він пропонував «оный дом» віддавати «в оброчное содержание на том же самом основании, как предписано в новом височайше ут-вержд. в 1831 году положении о доходах и расходах».

Ген.-губ. погодився з думкою губернатора, ба навіть попередив її, бо ще не одержавши цього повідомлення, посланого 18. IX., він 16. IX, певно згубивши надію діждатися відповіді з магістрату, пи-сав губернатору, щоб той зробив остаточного наказу про передачу театру Міській Комісії на тій підставі, що «граждане, коим он считается принадлежащим, построив оный частью на городскую сумму, до сего времени оной не уплатили, равно и потому, что польза от содержания театра должна быть городская, а не частных граждан, коих коммерческие обороты на сию статью вовсе не распространяются».

Таким чином думки обох адміністраторів тут збіглися, і долю театру цим вирішено. Юридичні підстави для одібрання театрального будинку від його давнього хазяїна—«почетн. о-ва» і передачі його Міській Комісії були дуже непевні, але ген.-губ., очевидно визнаючи тут свою силу, як майже необмеженого господаря країни—з одного боку, і зважаючи на принижений морально стан київського заможні-шого урядового громадянства, обвинуваченого тоді в усяких зловжи-ваннях—з другого, вирішив остаточно вирвати театр із рук приват-ної громадської організації й утягнути його в сферу адміністративних упливів. Ніби вважаючи справу за викінчену, він наказав цивільному губернаторові доручити міському архітекторові скласти кошторис на ремонт театрального будинку й повідомив також про свої заходи мі-ністра внутрішніх справ, надсилаючи йому кошторис прибутків і ви-датків м. Києва на 1834 рік.

Не чекаючи на санкцію своїх заходів що до театру з боку вищої центральної влади, ген.-губ. негайно організував також і передачу театру ніби то місту, але насправжки—своїй канцелярії. Характер передачі й та швидкість, з якою її переведено, вказують на ха-рактерну для тих часів безцеремонність в поводженні адміністрації з міським самоврядуванням. Не дожидаючись навіть хоч би для форми тільки відповіді з боку «поч. о-ва» на пропозицію передати місту театр, а навпаки, щоб не допустити якогось опору з його боку, і ніби побою-

ючись, щоб «о-во», гублячи свої права на театр, не встигло чогось приховати з театрального майна, ген.-губ. перевів справу передачі театру з якоюсь надзвичайною, а на ті часи канцелярської тяганини прямо навіть дивовижною швидкістю. Правда, треба зауважити, що деяким виправданням тут може бути те, що й самі представники київського самоврядування, багато з яких входило в склад «почо-о-ва», не дуже-то чемно поводитися з громадським майном, не прокладаючи виразних меж поміж громадською й приватною власністю.

28.IX.1833 генерал-губ. звернувся до Київ. Міської Комісії з папером, де писав, що він, «желая, чтобы театральный дом приведен был в приличное положение и доставить все удобства для удовольствия жителей... препоручил дом сей со всеми принадлежностями в ближайшее заведывание состоящего при мне по поручениям г. полковника Голубцова, которому предписываю оной комиссии сдать оной немедленно по описи». До цього додавався й проєкт, звідки взяти гроші для потрібного ремонту. В розпорядження Голубцова прикомандировано квартального надзирателя Лисогурського «который, находясь при нем, Голубцове, исполнял бы все его по сему предмету предписания», а також трьох інвалідів з київського «внутреннего гарнизонного батальона».

Полковник Голубцов того ж таки самого дня—28.IX—звернувся до Київськ. Міської Комісії з вимогою «приказать кому следует означенный театальный дом сдать с подробною к нему описью на законном основании 2-й части г. Киева квартальному надзирателю Лисогурському», а також і видати йому на ремонт гроші—2660 крб. 40 к., що потрібні були на цю справу згідно з кошторисом архітекта. При цьому він вимагав, щоб передача будинку розпочата була «непрерменно с завтрашнего числа в 10 ч. утра и покончена без замедления».

Цього наказу, як видно з напису на ньому,—одержано в Міській Комісії «28 сентября по полудни в 8 часов». Але він певно вже тільки оформлював словесні накази начальства, бо вже того ж самого 28.IX. 1833 вїїт Киселевський запропонував магістратському бургомїстру й одночасно завідувачеві театру з доручення «поч. о-ва» Ів. Романовському передати будинок згідно з наказом начальства.

Як видно з інших паперів, Романовський дійсно передав будинок в призначений термін, а Голубцов того ж таки 28.IX. 1833 р. вже одержав із Міської каси 1500 крб. і вже 31.IX склав умову на ремонт театру з підрядчиком Молодовим.

Театр таким чином з 29.IX.1833 р. фактично перейшов у безпосереднє управління адміністрації, що забрала його у попередніх власників майже гвалтовним способом.

Тим часом ще до одержання генерал-губернаторського наказу, Міська Комісія, виконуючи очевидно раніш надісланий наказ цивільного губернатора Лашкарева про передачу театру, звернулася 27.IX до магістрата з проханням «об'явить здешнему поч. о-ву» про волю начальства. Магістрат, що мав у своєму складі багатьох з влас-

ників театру і тому раніш не дуже квапився з цими справами, зважаючи відповіді й даючи їх завжди майже на користь «почетн. о-ва», цього разу виявив теж не аби-яку швидкість, знаючи очевидно про паралельні заходи генер. губернатора. Вже через день після прохання Миської Комісії—29.IX—він повідомляв її, що «поч. о-во» запрошено до магістрата, і йому сказано за наказ губернатора. Але о-во заявило, що будинок став йому при збудуванні 40.000 крб., що збудований він не на власний капітал, а на позичені в різних осіб гроші, також і на позичені в міста 8050 крб., що за них місто що-року одержує відсотки. Отже тому «оное о-во, из'ясняя свое согласие оной дом передать в управление городской комиссии» вимагає, щоб йому, за винятком боргу 8.050 крб., Миська Комісія виплатила з міських коштів решту вартости театрального будинку, себ-то 31.950 крб., щоб цими грішми «поч. о-во» могло виплатити борги кредиторам, які позичали гроші на збудування театру. Пересилаючи цю відповідь «поч. о-ва» до Миської Комісії, Магістрат із свого боку приєднувався до неї, і постановив одночасно довести її до відома цивільного губернатора і войта.

Війт Киселевський теж був тієї думки, щоб задовольнити вимогу «почетн. о-ва». Пересилаючи цивільному губернаторові цього магістратського папера, він прикладав і свої міркування що-до розв'язання цієї справи. Він гадав, що, по-перше, скинувши борг місту 8.050 крб. та відсотки на ці гроші—4554 крб., а разом 12604 крб., слід доплатити «поч. о-ву» на виплату його боргів 11.700 крб. та ще віддати йому недоплачених за поточний рік (до 1.X. 1833) 250 крб.; це разом складало суму 11.950 крб. ¹⁾, «которая сумма и будет тотчас полностью роздана кредиторам комиссии». По-друге, Киселевський подавав ще й інший проєкт. Посилаючись на прецедент, що трапився р. 1808 при передачі місту (на підставі нових положень за прибутки й видатки м. Київа) будинку, що належав кушнірському цеху, коли, з наказу міністра внутрішніх справ, борги в сумі 6.500 крб., що були на цьому будинкові, було наказано виплатити з рештків міських прибутків—Киселевський пропонував і тепер показану суму 31.950 крб. виплатити кредиторам «поч. о-ва» з міських грошей, тоді коли це буде можна зробити. Далі він додавав ще й міркування за можливі наслідки, коли справа буде розв'язана інакше; цю частину, що-правда, в черновику, що є в справі, викреслено й очевидячки губернатору не надіслано, але вона цікава тим, що показує, які були наміри кредиторів «поч. о-ва». Киселевський писав: «Тем более, что упомянутые кредиторы, узнав о обращении театрального дома из частного заведывания в управление сей («городской») комиссии, вероятно обратятся с требованием о уплате им денег, лежащих на градском («почетн.») о-ве в сию комиссию, от чего может произойти огромная переписка, а в случае неудов-

¹⁾ Невідомо, звідкіля Киселевський взяв таку саме суму. В документі спочатку на місці «11.700» стояло число «31.950», потім воно було закреслене й зверху надписано: «Вместо требуемых о-вом 31.950—11.700», але ця дописка закреслена й залишилося голе число «11.700», а з додатком Штайнових грошей—11.950. Чому саме таку суму пропонував Киселевський? Питання не ясне.

летворения быть может и самые к высшему начальству жалобы». — «В прочем все указанные обстоятельства представляю на благоразсмотрение и постановление вашего превосходительства», закінчував війт.

Ми вже бачили, як розв'язав справу ген.-губернатор. Заяви «поч. о-ва», магістрата й войта не змінили постанови його з приводу театра. «Поч. о-ву» лишалося скаржитися на цю постанову вже судовим і орядком, і воно це далі й зробило. Але й ген.-губ. з свого боку вжив заходів, щоб оформити юридично свій учинок постановою верховної влади, а також, із другого боку, і підвести під існування театру твердішу матеріяльну базу. Перебуваючи в Петербурзі в січні нового 1834 р. (через три місяці після одібрання театру від «поч. о-ва»), певно з річним звітом, ген.-губ. зняв перед царем питання про заведення в Києві постійного російського театру, підтриманого субсидією з боку уряду. У своїм «представлении» з цього приводу цареві ген.-губ. мотивував справу міркуваннями політичного порядку. Ось цей документ (він зберігся в справах ген.-губерн. в черновіку):

«Об учреждении в городе Кіеве постоянного театра».

14 генваря 1834.

С.-Петербург.

В политическом отношении и для пользы города Кіева нужно сделать оный сосредоточием с'ездов жителей Киевской, Подольской и Волынской губерний. Сия необходимость заставила меня употреблять различные к тому средства, из коих действительнейшими оказались публичные увеселения, как-то: театры, собрания и т. п. До сего времени в Кіеве не существовало постоянного театра. Приезжавшая труппа актеров оставалась токмо на краткое продолжение контрактов, по окончании коих все привлекающие удовольствия прекращались и вместе с тем жители упомянутых губерний раз'езжались до будущего возобновления контрактов.

Почему я имею счастье всеподаннейше испрашивать В. И. В. высочайшего соизволения на учреждение в Кіеве постоянного театра. Для сего нужно некоторое денежное ежегодное и единовременное пособие. Пособие сие на первый случай можно почерпнуть из городских сумм, употребив те 10.000 рублей, которые город отделял ежегодно в Приказ общественного призрения, и которые в минувшем году на основании представления моего по излишеству опять поступили в пользу города. На устройство театра, декораций, костюмов и прочего всеподаннейше прошу в. и. в-во дозволить употреблять сумму из остатков городских доходов по усмотрению главного местного начальства. Для управления-же театром составить театральную дирекцию из трех членов под председательством генерал-губернатора».

Через два тижні після цього, 15.І.1834 р. статс-секретар Тансєв, а за ним (19.І.1834) і міністр внутр. справ повідомили Левашова про відповідь на його «представление». В папері міністра внутр. справ,

надісланому з цього приводу, писалося: «Государь-император вследствие вспеподданейшего представления ген.-губ. Левашова изъясил высоч. соизволение на учреждение в Киеве постоянного театра и повелеть соизволил: 1. Для сего на первый случай употребить из городских сумм те 10.000 р., которые город отделял ежегодно в Приказ Общественного Призрения, и которые в минувшем году на основании представления гр. Левашова по излишеству опять поступили в пользу города; 2) На устройство театра, декораций, костюмов и пр. дозволить употреблять сумму из остатков городских доходов по усмотрению главного местного начальства и 3) для управления же театром составить Театральную Дирекцию из трех членов под председательством генерал-губернатора».

Цей наказ вносив нові моменти в життя київського театру й перш за все підводив під нього певну матеріальну базу, що давала змогу ширше розгорнути його діяльність. Разом із тим він ставив театр у безпосередню залежність від адміністрації, що тепер могла гостріше впливати на характер його роботи і зробити його в своїх руках знаряддям для зв'язків і впливів на місцеву аристократію. І справді, замість купецтва та міщанства генер.-губ. намагався притягнути до театру місцеве панство, наближаючи характер театру до його смаків такими заходами, як запрошення французької трупи або заведенням системи абонементів, що поширювалися в супроводі його особистих запросин до видатніших польських та українських панів і т. і.

Для безпосереднього керування театром ген.-губ., спираючись на «височайший» наказ, призначив 2.II. 1834 р. спеціальну дирекцію з трьох осіб у складі полковника Голубцова, кол. асс. камергера кн. Кудашева (обидва—урядовці для окремих доручень при ген.-губ.) і камер-юнкера графа Ільїнського (почесного куратора гімназії). Дирекція ця (склад її мінявся) керувала театром до 18.II.1839 р., коли вона була зліквідована. Життя театру під час її управління є темою для спеціальної розвідки. Не зупиняючись зараз на ньому, ми простежимо коротко історію дальшої боротьби за театр поміж адміністрацією й «почетн. о-вом», власне позвів, що тягнулися ще більше, як дванадцять років. Хоч боротьба ця безпосередньо на житті театру відбилася мало; але документи, що до неї належать, яскраво ілюструючи наші старі судові порядки, додають і деякі невеличкі подробиці до його історії.

В наших справах нема слідів того, як реагувало «поч. о-во» на вчинок ген.-губ. безпосередньо після одібрання театру. Можливо, що проводирі його, налякані «височайшим» наказом у руках ген.-губер. не зважилися на якийсь виступ відразу. Але 23.XII.1835 р. скасовано в Києві маґдебурзьке право, і опозиційний настрій серед заможнішого київського купецтва та міщанства, що до цього часу посідало різні посади й хазяїнувало в місті, збільшився. Судові процеси та розсліди зловживань під час попереднього урядування багатьох із членів «поч. о-ва» викликали у них бажання реваншу, а грошові

відшукування на них примусили думати за всі можливі джерела для здобування коштів.

Це все певно й було причиною того, що знов виникла справа про театральний будинок. Перед вели в ній «именитые граждане» брати Лакерди, сини бувшого бургомистра й міського дуки, що тоді саме чи не найбільше фігурували в міських судових процесах, відповідаючи й за батькові й за свої власні недогляди та зловживання.

Сказати точно, коли саме розпочалася справа, не можна. Як видно з наших паперів ¹⁾ 8.V. 1836 р. себ-то через два з половиною роки після одібрання театру, до магістрату звернувся Антін Лакерда з проханням видати йому «выпись из отзыва» київського «почетн. о-ва» в київський магістрат у квітні 1833 р. з вказівкою осіб, що підписали цей «отзыв». Потрібний був йому цей випис, як він каже, у зв'язку з справами «частно-общественной комиссии», що провадилися тоді саме в київській «Гражданской Палате». Це мабуть і був початок, бо скоро після цього брати Антін, Іван та «титulyарный советник» Петро Лакерди звернулися від імені «поч. о-ва» із скаргою до Київської «Палати Гражданск. Суда» (дата скарги невідома), де вимагали виплатити «частному» («почетнейшему») о-ву» 31.950 крб. грошей за одібраний у нього театр. Палата 3.XI.1837 р. звернулася до магістрата з наказом зробити в цій справі відповідне розпорядження, і магістрат, де засідали ще деякі члени «поч. о-ва», як і під час відбирання, вирішив справу на користь «о-ва», постановивши «показываемую гр. Антоном, Иваном и тит. сов. Петром Лакердами за театральный дом 31.950 р. сумму, т. к. сумма сия по обширности строения театального дома не представляется чрезмерною, вычестъ из городских доходов и обратитъ на пополнение долгов бывш. частно-общественной комиссии». Проти цієї постанови об'явив «со стороны городской казны неудовольствие» позовний «стряпчий» Мануйлов, і 9.IV.1838 р. він «по выполнению апелляционного обряда» подав до Київ. Палати Цивільного Суду скаргу. «Стряпчий» вказував на те, що «частн. о-во» не виплатило відсотків за позичені 8.050 крб. (з 1821 по 1829 р.—4869 крб., за 1832 р.—449, і за першу половину 1833 р.—241 крб., разом 5559 крб., і тому, на його думку, Міська Дума, що з її прибутків ці відсотки, також як і 8050 крб., були виключені, мусила виплатити «частному о-ву» тільки 26.391 крб., але з тим, щоб «с исчисленной, следуемой им в возврат 26.391 руб. суммы назначить с 1833-го по день удовлетворения оными указные проценты».

Київська Палата певно не розв'язала цієї справи сама, бо діло дійшло врешті до Сената. Сенат запитав про це думку міністра внутрішніх справ, а той звернувся до київського ген.-губернатора, що ним був тоді відомий Бібіков.

¹⁾ «Дело о театральном доме, принадлежащем Градскому Обществу по общественой собственности, домах и лавке 1833 года 10 июля № 35» (за описом № 349.

Бібіков, всупереч своїм попередникам, висловив думку, що «частное о-во» треба задовольнити, повернувши йому витрачені на збудування театру гроші, але тільки в тому разі, коли воно доведе, скільки саме воно витратило, і тоді «по приведению сей суммы в известность» скинути з неї «сложенную с о-ва недоимку 13.604 р.», а решту грошей, як-що будинок став «о-ву» більше за цю суму, повернути «о-ву» з прибутків від театрального будинку, а як-що ці прибутки будуть замалі, то на підставі 310 ст. Св. Законів повернути цей будинок «о-ву почетн. граждан» з тим, щоб «о-во» тоді заплатило належну з нього місту недоїмку 13.604 крб. асс. Сенат 15.XI.1840 р. погодився з цією думкою і затвердив її.

Сенатське рішення було об'явлено «поч. о-ву», і магістрат вимагав від нього доказів, скільки саме став йому театральний будинок. У відповідь на це «поч. о-во» подало свій «отзыв», де заявляло, що 1) за збудований на позичені гроші театр воно весь час що-року одержувало по дві тисячі карб. асигн. прибутку; 2) що забрали від нього не самий театральний будинок, що був тоді «в лучшем устройстве», а і «при нем еще все принадлежности, как-то: декорации, занавесы, машины, люстра и прочие другие вещи, принадлежащие к театру в довольном количестве, стоящие о-ву не малозначительной суммы, и особый при нем дом, в котором жили актеры, все сие, стоящее о-ву граждан гораздо высшей цены, чем та, которая показана за оный о-вом, что доказывається, во-первых, ведомостью, находящейся при делах частно-общественной комиссии, составленной в 1827 г. в марте месяце, гораздо прежде поступления сего театрального дома в ведомство городское, который театр со всеми принадлежностями к оному поставляет стоящим обществу 43.000 руб. асс., и во-вторых, тем, что при производстве во всех присутственных местах дела о сем театре показанная стойность оного признана существенною оценкою по стойности и удостоверенною личным обозрением как во время представлений театральных, так и во всякое другое время по бытности его открытым на площади», і 3) що всі документи «поч. о-ва», якими можна було б довести справедливості його відомостей, згоріли під час пожежі 1811 р., а всі люди, «ход сего дела удостоверительно знавшие», померли. Отже «о-во» погоджувалося взяти театр назад з тим, щоб йому було виплачено ще й 26.396 крб. (вартість театру за винятком боргу місту й відсотків на нього) і відсотки на цю суму від часу одібрання (1833 р.) до часу повороту театрального будинку. «Отзыв» цей підписало 28 душ. В додаток до цього брати Антін і Петро Лакерди 13.X.1841 р. подали ще два контракти «поч. о-ва» з антрепренерами Ленкавським—1.I.1826р. і Штайном—1830 р. на аренду театру й доводили, що за 8 років «поч. о-во» втратило більше, як 20.000 Ці гроші вони також просили справити з Думи.

Заява ця спричинилася до дальшої канцелярської тяганини. Дума ставила перед магістратом питання, чи визнає він за достатні докази «поч. о-ва», і чи мають Лакерди повноваження від усіх членів «о-ва»

на ведення справи. Магістрат гаявся з відповіддю, а тим часом до Думи набігали поточні справи, як, напр., вимоги від деяких кредиторів, що давали гроші на збудування театру (напр. від Антонини Забудської) або пропозиції взяти театр в оренду ¹⁾. Дума вагалася, чи має вона вже тепер право здавати сама театр, і просила магістрат прискорити розв'язання справи, повідомляючи при цьому, що за час з 1833 р., коли керувала театром Дирекція, а потім і безпосередньо вона сама, жадних прибутків у неї від театру не було, а навпаки, Дума сама витрачала власні гроші на ремонт, утримання доглядача і т. ін. Затягання справи нервувало очевидно Думу, бо вона, вже ніби визнаючи правдивість доказів «поч. о-ва», просила магістрат (11.IV.1842) об'явити «о-ву», що воно може забрати театр, внісши 13.604 крб., і додавала, що вона цілком знімає з себе відповідальність за можливість пожежі, перекладаючи всю відповідальність за це на «поч. о-во».

Не зважаючи на всі прохання Думи, магістрат не брався до цієї справи, аж доки на нього не натисла Палата Цивільного Суду (29.IV.1842), загрожуючи йому скаргою на нього до Губернського Правління. Нарешті 22.V.1842 магістрат розглянув справу й постановив запросити у Думи й у «поч. о-ва» їхню думку з приводу пропозицій їх обох.

Звичайно, що ця постанова тільки роздратувала обох претендентів на театр. Дума відповіла, що вона не може входити в розгляд вже вирішеної в Сенаті справи й вимагала тільки вказати їй точно юридичну особу, що є претендентом на театр, щоб стягнути з неї 13.604 крб., а «поч. о-во» знову подало за підписом 21 особи свій «отзыв», де, не додаючи майже нічого нового, винуватило Думу й погоджувалося, «если Дума признает означенное театральное строение с принадлежащим к оному жилым домом и декорациями отобранное, а не добровольно уступленное о-вом поч. гр. и после десятилетнего провладения для себя ненужным», взяти назад його з тим, щоб йому виплатили 22.500 крб., одвернувши з них борг «поч. о-ва» місту з відсотками на нього по день одібрання будинку.

Таким чином, як і треба було сподіватися, магістратська постанова ні до чого не довела, і тільки почасті ускладнила справу, бо цього разу підписів на «отзыве» поч. о-ва було менше (21 замість 28), і це викликало далі скарги Думи й вимоги пояснень від магістрату з боку Губернського Правління і навіть самого ген.-губернатора. Сталося це тому, що дехто з підписаних раніш злякався очевидно тепер судової тяганини й перспективи, при несприятливому для «поч. о-ва» розв'язанні справи, ще й виплачувати за мало їм вигідний врешті театральний будинок власні гроші. Так, напр., просив у магістрата «считать ничтожным» свій підпис купець 2 гільдії Ф. Курлюков, повідомляючи, що театр був збудований тоді, коли ще він, Курлюков, не «состоял в киевском гражданстве», а свій підпис на заяві він мо-

¹⁾ З такою пропозицією звернувся до Думи антрепренер Каратєєв. Він просив здати йому в оренду театр на три роки й при цьому застрахувати його.

тивував тим, що підписав її не читавши, «в рассуждении, что я в тогдашнее время находился в болезни».

Таку ж заяву подав купець Я. Я. Гроздовський, посилаючись на те, що він підписав заяву «смотря на других граждан, подпись учинивших», переважно під впливом вже тепер покійного бувш. бургомістра Ів. Лакерди, «склонявшего усиленно к такому подпису». Тепер Гроздовський настирливо доводив, що в цій справі він нічого не знає, бо в часи збудування театру він був «от рождения не более четырех лет». Аналогічні заяви подали Кост. та Вас. Кобцови і С. Борщевський ¹⁾.

Одержавши відповіді Думи й «поч. о-ва», а також і надісланий з Губернського Правління наказ розв'язати цю справу по-за чергою, магістрат знову розглянув її і постановив через те, що «в исполнении указа Прав. Сената магистрат встречает затруднения»—передати знов усю справу «на благоразсмотрение Киевской Палате Гражданского Суда».

16.II.1843 р. Київ. Палата Цивільного Суду, «сообразив события дела сего с настоящим оного положением», визнала, що магістрат «не вместе вошел в переписку» з Думою і «не резонно принял в уважение отзывы почетных граждан», і тому знову, «поставив на вид» магістрату його вчинок, вимагала від нього, щоб він виконав наказ Сената «без малейшего от оного отступления», а Думі відповіла, що вимоги її в цій справі «не основательны».

Одержавши постанову Палати, Дума звернулася 8.III. 1843 р. до магістрату з заявою, де між іншим вказувала на те, що вона витратила на ремонт театр. буд. 1839 р.—4.110 крб., і 1834 р.—26.500 крб. Р. 1838 і 1839 витрачено «на улучшение театр. представлений»—3.000 крб.; виплачено платні смотрителю 1840 р.—300 крб., 1841 і 1842 р.—йому-ж 600 крб., та на «исправление зданий театральных» 2.313 крб. 78 к., а разом 37.074 крб. 18 коп. ассигн., а сребром—10.592 крб. 62¹/₂ коп., а «доходов, как во время состояния оного (театра), с истечения 1833 года по 18 февраля 1839 г. б. Театральной Дирекции, так и «содержателя русской труппы дворянина Людвиг Млотковского, смотрителя определенного под надзором присутствующих, с того числа в поступления не было, и не явилось желающих посулить какой-нибудь платеж в городской доход, кроме губ. секр. Каратеева в мае 1841 г., об'явившего желание установить здесь постоянный сценический Русский театр, который также согласился содержать без платежа», даючи тільки одну виставу на рік на користь міста, «издержки же на поддержание наружного вида зданий» і на застрахування віднісши на рахунок міста, але й з Каратеевим не складено було контракта, через те, «що поч. о-во» (Дума без, нього вже сама не зважалася віддавати театр) не з'явилося для цього в Думу

¹⁾ Треба зауважити, що заяви Гроздовського, Кобцова й Борщевського могли з'явитися й з інших причин. В дальших справах є урядовий папір, де київський стряпчий наказував відвести з магістрату під час розгляду справи «поч. о-ва» осіб з такими саме прізвищами, як зацікавлених у розв'язанні справи. Коли це були ті самі особи, то можливо, що вони заздалегідь позимали свої підписи, передбачаючи можливість одводу.

їй не прислало свого уповноваженого. Дума писала, що театральні будівлі, «приїдя в ветхость от времени давней выстройки не подали и не могут подать надежды к извлечению дохода», що раніш вони теж ніякого прибутку Думі не давали—«о чем... не безызвестно» де-яким теперішнім членам магістрата, що раніш самі були гласними Думи, і тому Дума просила магістрат стягнути з членів «поч. о-ва» належних їй 13.604 крб. запитуючи одночасно, чи можна визнавати тепер за членів «поч. о-ва» тих осіб, що просили свої підписи зняти з поданих раніш заяв.

Магістратові треба б було виконати наказу Палати й вирішити справу остаточно, але він, замість того, розпочав сварку й зайве, справді гостре тоном, листування з Думою, аж поки Дума не поскаржилася на нього до Цив. Палати й Губерніального Правління. Звідтіля прийшли накази усунути з магістрата зацікавлених у вирішенні справи членів й замінити новими, а справу покінчити якнайшвидше.

Магістрат, одержавши накази, 11.IX.1843 р. розглянув знову справу, але й цього разу не посунув її далі. Він виніс постанову, що «встречает затруднение» при виконанні сенатського наказу, а тому знову передає всю справу «на благорассмотрение» Київської Палати Цивільного Суду.

Справа знову пішла туди, і хоч підштовхувати її заходився вже сам Бібіков, вона з Палати повернулася назад до магістрату тільки із стереотипним наказом точно виконати постанову сената й у «дальнейшем ходе дела сего поступать по законам».

28.XII.1843 р. магістрат знов узявся за розгляд цієї справи й постановив повернути театральний будинок «поч. о-ву», але не раніш, як воно внесе місту 13.604 крб., і дав термін для цього 6 місяців з тим, що як за цей час «о-во» не внесе грошей, то тоді театральний будинок «продать с публичного торгу» і заплатити з одержаних грошей Думі 13.604 крб., а за лишок зробити окрему постанову, а як-що при продажу за театр даватимуть менше як 13.604 крб., то тоді «дом оный должен оставаться навсегда в ведомстве Городской Думы, в заведывании которой он должен находиться и до того времени, пока о-во не внесет 13.604 р. асс. или пока оный не будет продан с торгов».

Після цієї постанови Дума вимагала від магістрату, щоб він стягнув гроші з о-ва, але він відповідав, що це до нього не належить.

Тим часом «о-во», власне Антін, Петро й Іванова вдова Варвара Лакерди подали до Київ. Палати Цивільного Суду скаргу на постанову магістрата «в обиду и отягощение поч. о-ва». Інші члени «о-ва» на це ніяк не реагували. Палата запитала магістрат і Думу, почалося листування в цій справі, а тим часом, розглянувши майже через рік—5.XII.1844 р. останню постанову магістрата (28.XII.1843), Палата скасувала її, як невідповідну до сенатського рішення, і наказала «не входя ни в какие суждения исполнить буквально и во всей точности» постанову Сенату. Магістрат проте не квапився з цим і взявся за справу тільки одержавши вдруге наказу від Цив. Палати (16.II.1845 р.), де Палата не тільки загрожувала карою магістратові за ухилення

від точного виконання сенатського наказу, але й вимагала від нього протягом п'яти днів подати пояснення, чому саме він справу затягає.

Нарешті 19.II.1845 р. магістрат знову розглянув—цього разу вже остаточно—справу й постановив, зважаючи на те, що «о-во поч. граждан» ніяких нових доказів не дає, 13.604 крб. не вносить, а члени його, крім Лакерд «никакого в сем деле участия не принимают»—«театральный дом оставит по прежнему в ведомстве Городской Думы».

13.III.1846 р. розглянула й Палата останню скаргу Лакерд і «оставила ее без уважения».

Це й був фінал. «Поч. о-во, мусило скоритися цій постанові—вислукати її до магістрату з'явилося тільки 4 душі й серед них Антін Лакерда,—а Дума нарешті перемогла й уже остаточно одержала право на театральний будинок.

Але перемога ця була власне нікчемна й усякому разі не варта завзятої паперової війни протягом десяти років ¹⁾. Театральний будинок був у такому стані, що ремонтувати й підтримувати його не було жадної рації. Р. 1851 Дума мусила його розібрати. Д. М. Щербаківський, спираючись на відомості, подані в «Москвитянині» 1851 р., погоджується з повідомленням у Николаєва, що театральний будинок розібрали в серпні 1851 р. і одкидає твердження інженера Н. І. Полібіна, ніби то він бачив цей театр р. 1853²⁾. Ми з свого боку можемо ствердити правильність звістки Николаєва й документальними даними. В «Книге № 82 Управления Киевского Военного Подольского и Волынского генерал-губернатора для записи прихода и расхода денег на поддержание в Киеве русского театра» остання виплата записана під 31.VIII.1851 р. Це була платня театральному сторожу Меркулову за «майскую треть» (17 крб. ср.). Після цього вже жадних витрат на театр не було. А в зшиткові, виданому з Міської Думи гласному С. Моровському «на записку в приходе и расходе отпущенных ему для зделания забора и окраску оного для горожи оставшагося после разломки старого театрального здания материала шестьсот рублей серебром денег» (одержаних 9.X.1851 р.) перший запис 13.X.1851 р. є виплата подрядчику Карпуніну 58 крб. за роботу 25 робітників над розбиранням цегли з фундаменту театрального будинку, перенесенням «щебня и лесу в другое место», за постановку «вокруг материалов с бывшего театрального здания забора в 70 погонных сажень» та за його пофарбування.

Таким чином театральний будинок дійсно було розібрано протягом серпня й вересня 1851 р. Садибу його пізніше застроєно іншими будинками, а для нового театру, відкритого 2.X.1856 р., м-сце обрали вже в новій частині, куди згодом перенісся осередок київського життя, і де уряд незадовго перед тим збудував уже кілька капітальних будинків.

¹⁾ Як видно з відповіді магістрату до канцелярії ген.-губ. 7.X.1849 р. останнім папером у цій справі був рапорт магістрату 31.VIII.1846 р. до ген.-губ., де магістрат повідомляв його, що постанову «приведено в исполнение». Ніякого дальшого листування в цій справі не було.

²⁾ Див. Д. Щербаківський, Перший театр буд. у Києві, ст. 27.

СОЦІАЛЬНИЙ СКЛАД ДВОХ ПРОВІНЦІЙНИХ ТРУП 1840-х рр.

П. РУЛІН.

Нема чого й говорити, яку вагу має для історії театру соціальна й культурна фізіономія актора; надто в ті часи, коли не було ще ніяких театральних-навчальних закладів, коли актор починав грати на професійній сцені, або тільки придивившись трохи до того, як це роблять інші, або виступивши кілька разів в аматорській виставі. Маючи такий невеличкий запас спеціальної театральної культури, приносив з собою актор на кін усі ті звички, що він набув їх протягом попереднього свого життя—наслідки походження, отсчення, професії.

На жаль, обмаль відомостів маємо ми про склад провінційних труп. Отже й подаю тут список акторів двох дуже відомих на Україні протягом 30—40 рр. труп, що на чолі їх стояли славнозвісні колись антрепенери—Карл Зелинський та Данило Жураховський. Поруч із Штайном, Ленкавським, Рекановським, Млотковським, Лютостанським, обидва вони займали досить помітне становище на обрії тодішньої театральної України.

20.III.1831 р., III отделение «Собственной его императорского величества канцелярии» взяло під свій догляд провінційні театри й наказало губернаторам подати відомості про існуючі театри, а також що-тижня надсилати до III отд. всі театральні афіші. Очевидячки, віддавши це розпорядження, мало звернуло саме «Отделение» на нього уваги, бо тільки з 1841—1842 р. заведено окремі справи для провінційних театрів, де скупчилися відомості за них, а зрідка й афіші. Щоправда, й тоді надходили відповіді дуже нерегулярно. А втім навіть і те, що ми в цих справах маємо, додає таки чимало нового для зрозуміння стану провінційної театральної справи в тодішній Росії, а зокрема на Україні.

Справа «Николаевский и Севастопольский театр» ¹⁾ дає між іншим і відомості, яких III отделение не питало, але які добре прислужаться для характеристики труп Жураховського й Зелинського, що відігравали чималу роль в обслуговуванні театром України. Це список акторів, в якому зазначено й соціальний стан кожного з них.

¹⁾ Ленинградское отделение Центрархива. Культурно-историческая секция. Фонд III отделения. 1843, дело № 15.

«№ 5 СПИСОКЪ 1)

актерамъ и актрисамъ, находящимся при севастопольскомъ театрѣ, у содержателя оного севастопольскаго I гильдіи купца Данила Жураховскаго.

А к т е р ы.

Данила Жураховскій, севастопольскій 1-й гильдіи купецъ.
Иванъ Пилони, севастопольскій 3-й гильдіи купеческій сынъ.
Иосифъ Преженковскій. }
Михайлъ Преженковскій, } московскіе мѣщане.
Павель Преженковскій }
Яковъ Барсовъ, харьковскій купеческій сынъ.
Андрей Иконовъ, нѣжинскій мещанинъ.
Козьма Андрусенко, роменскій казакъ.
Николай Преображенскій, канцеляристъ.
Филиппъ Шведовъ, ахтырскій цеховой.
Михайло Жбановъ, графа Каменскаго вольноотпущенный.
Иванъ Левонченко, графа Каменскаго вольноотпущенный.
Иванъ Бѣлозеровъ, генеральши Бороздиной вольноотпущенный.
Николай Чернухинъ, крестьянинъ книгини Баратынской.
Илья Кузнецовъ, бѣлгородскій мѣщанинъ.

А к т р и с ы.

Анисья Пилони, купеческаго сына жена.
Наталья Иванова, жена уволеннаго изъ мѣщанскаго общества.
Татьяна Преженковская }
Авдотья Преженковская } московскія мѣщанки.
Матрена Бородина }
Марфа Хлупова } графа Каменскаго вольноотпущенные.
Анисья Жбанова }
Василиса Федорова } крестьянки помѣщика Кеппена.
Марфа Куриллова }
Софья Андрусенкова, жена роменскаго казака.
Правитель канцеляріи Голубовъ.

„СПИСОКЪ

актерамъ и актрисамъ находящимся въ городѣ Николаевѣ.
Содержатель русской труппы Карлъ Михайловичъ Зелинскій, дворянинъ кievской губерніи и уѣзда.
Жена его Марфа.
Николай Рыбаковъ, губернскій регистраторъ.
Жена его Павлина.
Иванъ Щегринъ, коллежскій регистраторъ.
Жена его Елисавета.
Александръ Цытовичъ, дворянинъ могилевской губерніи.
Жена его Любовь.
Сынъ ихъ Михайлъ.
Аркадій Филимоновъ, коллежскій регистраторъ.
Жена его Меланія.
Александръ Буцкій, коллежскій регистраторъ.
Адамъ Тарновскій, то же.
Федоръ Вильковскій, „
Емельянъ Загоревскій, губернскій регистраторъ.
Апполонъ Шокотко, губернскій регистраторъ.
Кассіанъ Генделевичъ, севастопольскій мѣщанинъ.
Петръ Протасовъ, харьковскій мѣщанинъ.
Иванъ Бутельковъ, то же.
Яковъ Левицкій, канцеляристъ.
Александръ Воробьевъ, кievскій мѣщанинъ.
Кузьма Глушковъ, казанскій мѣщанинъ.
Федосія Карнацкая, екатеринославск. мѣщанка.
Герасимъ Топрягинъ, губернскій регистраторъ.
Катерина Петрова, кременчугская мѣщанка.
Станиславъ Михайловскій, отставной поручикъ.
Александръ Павловъ, николаевскій мѣщанинъ.
Иванъ Турковъ, вольноотпущенный.
Жена его Екатерина.
Василій Кахуновъ, вольноотпущенный.
Жена его Татьяна.
Дѣти ихъ Петръ, Семень.

Правитель канцеляріи Голубовъ.

1) Надіслано при супровідному папірці 4. III. 1843.

Склад труп надзвичайно характерний своєю пестривістю, хоч і можна запомітити поміж обома певну одміну. Антрепенер Карл Зелінський «дворянинъ кіевской губерніи и уѣзда», має серед своїх акторів аж 9 урядовців, та ще й одного поручника в відставці. Решта — міщани, канцеляристи і тільки 2 «вольноотпущеных». Отже, належить до першої групи 18 дворян та урядовців, до другої — 15. Інший склад має трупа «севастопольского 1-й гильдии купца» Жураховського: одного лише дворянина й чиновника; більшість же належить до міщан (8), чимало «вольноотпущеных» (16), двоє — козаки і навіть 3 кріпаки.

Маємо ми ще характерну різницю. У першій трупі 15 членів її — належать до 6 родин; актор грає з жінкою, а іноді й з дітьми; отже має трупа характер щільно збитого товариства, що окремі члени його пов'язані родинними відносинами. У другій же трупі тільки актор Пілоні грав із своєю жінкою, та окрім того брало в цій трупі участь аж п'ятеро Пряженковських.

Такий склад і характер обох труп збігався і з тими даними, що ми про Жураховського, принаймні, маємо: Він «...купец, душою і телом принадлежал когда то славным Ромнам, как артист — Севастополю»¹⁾; цим може й пояснюється наявність у його трупі акторів, територіально пов'язаних з його батьківщиною. 1841 року читаємо ми в допису до одеської газети досить неприхильну характеристику трупи Жураховського: «это обломки, осколки и обрывки труп Штейна, Млотковского, Вячеславцева, Ерохина, Петровского, Зелинского, Рыкановского и др., отрывки не блестящие, а так себе, ничего и по которым вы не никак не составите правильное понятие о целом, от которого они отторгнуты»²⁾. А 1846 року, тоб то за три роки по складанні цього списку, пише херсонський кореспондент одеської газети про свої враження від трупи Жураховського, що заступила Зелінського. «Собранная г-ном Жураховским толпа людей, без призвания, без дарований, не имеющая ни малейшего понятия об искусстве, трудящаяся только для удовлетворения райка, не только не заменила нам труппу г-на Зелинского, но заставила еще пожалеть об ней»³⁾. «Актеры ничем не лучше твоих чухонских кухарок, бестолковейшие и пошлейшие в мире» — писав про цю ж таки трупу 1846 року В. Белинський⁴⁾.

На жаль, не можемо сказати, чи мав 1846 року Жураховський відмінний проти 1843 року склад акторів, але, певно, чималий відсоток з попереднього гуртку в ньому залишився.

Певніші судження про ці трупи можна буде дати лише згодом.

¹⁾ Е. Гринбергъ. Провинціальныя театры. Пантеонъ. 1853, № 3, стр. 2.

²⁾ Серг. Саб-нинъ. Севастопольскій театръ и репертуаръ труппы г. Жураховскаго. Одесскій Вѣстникъ, 1841, № 65.

³⁾ К. Б-вич. Театр в Херсоне. Одесскій Вѣстникъ. 1846, № 74.

⁴⁾ Бѣлинскій. Письма. Спб. 1914. III, 143, 152.

ДО ІСТОРІЇ ТЕКСТУ КОМЕДІЇ Я. КУХАРЕНКА «ЧОРНОМОРСЬКИЙ ПОБИТ».

Є. ХОМЕНКО.

Я. Г. Кухаренко, приятель Т. Г. Шевченка, загинув наглою смертю, як «наказний отаман землі війська Чорноморського», 1862 року. Ім'я Кухаренка найбільш відоме, як ім'я автора «Чорноморського Побиту», хоча йому належать і такі речі, як «Пластуни», «Вівці і Чабани в Чорноморії», «Вороний кінь». Всі ці речі друковано 1861 — 62 р.р. в журналі «Основа».

П'єса «Чорноморський Побит» з-поміж зазначених речей найяскравіша. Вона подає низку цікаво написаних нарисів з життя Чорноморського козацтва за того часу (1794—96 рр.), коли серед нього жили ще січові звички й традиції. Багатий побутовий матеріал, знавцем якого виявляє себе Кухаренко, виображення в його п'єсі тих своєрідних історичних умов, що ще недавно були на Кубані, та залишки яких, без сумніву, міг спостерігати і він сам—усе це ще й на сьогодні цікавий матеріал, що з ним знайомиться читач комедії.

Мотиви побутові та історичні, справді, найцікавіші моменти в п'єсі, бо ж з боку художнього оформлення вона являє замало цінного і оригінального. Наслідувач «Наталки Полтавки» не зміг, звичайно, піднятися, так високо, як її творець.

Свого часу — року 1842 — Шевченко цікавився п'єсою «Чорноморці», і сам здав її до цензури, бажаючи бачити її якнайскоріш друкованою; з групою аматорів він, навіть, думав виставити її.

Але, як зазначено вже вище, друком п'єса вийшла аж 1861 року в листопаді, майже через 20 літ після того, як пішла до цензури. Українські трупи ще в рукописах брали її до своїх репертуарів. Ставила її таганрозька трупа; про пізніші вистави пам'ятає М. К. Садовський. Приписка ж на другий сторінці рукописного тексту, що його, порівнюючи до друкованого, нижче подаю, каже: «Играна въ Екатеринодарѣ, въ 1839 г.»

Вийшовши вперше друком 1861 року, комедія мала таку назву: «Чорноморський побит, — оперетта, часть первая» (Основа. Листопад-Грудень 1861 року).

З дальших етапів розвитку тексту слід відзначити переробку, що її зробив М. П. Старицький, пристосовуючи п'єсу до сцени, бо в тому вигляді, як її залишив Кухаренко, вона була важкою для виставлення через свою несценічність. Перероблення значною мірою спричинилося до популярності п'єси.

Року 1927 видавництво «Книгоспілка» видало збірку під назвою: «Рання українська драма» за редакцією П. Руліна; сюди входить і згадувана комедія Я. Кухаренка. Текст комедії упорядчик збірки взяв із часопису «Основа».

Перебуваючи в м. Прилуці, ще до видрукування цього видання, П. Рулін цікавився рукописом п'єси «Чорноморці». На той час були ще неперевірені відомості, що в Галаганівському архіві рукопис Кухаренкової п'єси «Чорноморський Побит», але архів був ще не впорядкований і рукопису знайти не пощастило. Тільки згодом цей рукопис знайдено, і саме ця робота подає особливості цього тексту порівняно до тексту друкованого.

Зовнішній вигляд цей рукопис має такий: це грубенький на двісті сторінок, зошит; розмір — чверть аркуша, без оправ: перший та останній аркуші чисті й нумеровані; текст міститься на 195 сторінках (нумерація моя).

Перша сторінка має повну назву п'єси:

Чорноморскій

побитъ

Въ Видный при Кубань.

Малороссійская комическая опера.

Водѣвилъ въ трехъ дѣйствіяхъ,

съ принадлежащими къ оной хоромъ и танцарями.

сочиненіе Якова Кухаренка.

Часть I^я

На другій сторінці—перелік дієвих осіб з припискою в кінці: «Играна въ Екатеринодарѣ, в 1839 году.

На третій сторінці — скорочена назва: «Чорноморскій побитъ».

Четверта сторінка — чиста; з п'ятої починається текст п'єси.

Текст переписано досить чітко. Правопис російський. Авторіві слова всюди подано російською мовою. Жодних поправок, або нота-

ток, що вказували б на те, що рукопис використовувано для гри — нема ¹⁾.

Папір рукопису досить міцний, типу пергаментного; зберігся дуже хороше. Водяні знаки має такі: «1851. А. Г.» Ця дата дає змогу приблизно визначити час появи рукопису, а також зрозуміти його походження. Отже, написав цей рукопис між 1851 та 1861 р. р., коли цю п'єсу видруковано вже в «Основі».

Походженням своїм рукопис, безумовно, зв'язаний з ім'ям Г. П. Галагана.

Ці міркування знаходять ствердження в таких фактах: Г. П. Галаган — дідич с. Сокиренець на Прилуччині, відомий був своїми українськими симпатіями та своїм меценатством; в зазначений період він особливо розвивав свою діяльність у цьому напрямкові.

1857 р. накладом його та В. Тарновського виходить Кулішева «Чорна Рада».

На цей же саме рік припадає і цікавий задум «Опредѣленія границъ нашего племени и составленія этнографическаго описанія и подробѣйшей карты». Детальніше про цей широкий задум ми дізнаємося з неопублікованого ще листа Н. Білозерського, 27/IV/1857 ²⁾.

Уже наведені факти дають нам право з певністю сказати, що рукопис був виготовлений для Г. Галагана, час же його виготовлення, як гадаємо, припадає на роки 1851 — 1861. Текст рукопису багато повніший за текст друкований.

Перша дія має писаних сторінок 66 (5 — 70); яв — 7; співочих №№ — 9. В друкованому в «Основі» тексті 7 яв та стільки-ж співочих №№ — 7.³⁾

Друга дія — писаних сторінок 56 (71 — 126); яв — 5; співочих №№ — 9. В друкованому — 5 яв; співочих №№ — 7.

Третя дія — писаних сторінок 70 (127 — 196); яв — 10; співочих №№ 19. В друкованому — 10 яв; співочих №№ — 17.

¹⁾ Опрацьовуючи текст до друку, пропущено деякі відмітки червоним атраментом, зроблені іншою рукою.

²⁾ «...Рѣшеніе столь труднаго и важнаго дѣла требуетъ еще дальнѣйшаго и окончательнаго обсужденія, ...поэтому теперь я не могу сказать Вамъ о немъ ничего положительнаго, а я маѣ постараюсь видѣться съ Вами мѣстѣ съ Василіемъ Весилевичемъ [Тарновскимъ (сыномъ)], и тогда рѣшимъ, что и какъ... До того же скажу Вамъ, что предпріятіе это, есди оно будетъ выполнено съ знаніемъ дѣла и любовію, вполнѣ добросовѣстно и со всѣми подробностями, — будетъ равняться подвигу; — что на исполненіе его нужно употребить около двухъ лѣтъ времени, потому что (по при мѣрному исчисленію) придется сдѣлать по однимъ пограничьямъ края болѣе шести тысячъ верстъ, а вдоль и поперекъ и того болѣе. Мнѣ нужно будетъ объѣхать 10 губерній цѣликомъ и до 15 частями! Относительно же издержекъ я ничего не могу сказать. Сообразите сами, во что можетъ обойтись путь болѣе чѣмъ въ двѣнадцать тысячъ верстъ и пребываніе въ дорогѣ около двухъ лѣтъ? Труда я даже не беру въ расчетъ. Исполненіе столь громаднаго и многосторонняго дѣла, т. е. поѣздка, собираніе сѣдѣній и составленіе на мѣстѣ подробной карты, необходимо должно потребовать и значительныхъ издержекъ». 1857, апрѣля 27. Мотроновка.» (Прилучьскій Окр. Архив).

Вже ці числа свідчать, що матеріялу в рукописному тексті більше, ніж у друкованому. Кількість яв незмінна, але, як показує наведений нижче рукописний текст, вони місцями багато повніші, ніж у тексті друкованому.

До самої техніки порівняння текстів маю подати такі уваги:

В лівій колонці подано відповідні місця з тексту друкованого; зазначено чії слова, помічено сторінку друкованого тексту, а також чергу особливости. В правій колонці,—як це місце передає рукопис, також і сторінку рукопису.

Великі уривки, що ними різняться рукописний текст від друкованого, подано в одну колонку з зазначенням, що цей уривок іде після таких то слів тексту друкованого.

ЧОРНОМОРСЬКИЙ ПОВИТ.

Комедія на 3 дії.

1. МАРУСЯ.
А ти, милий, чорнобривий,
Прилини швиденько,...
2. А ти, милий, чорнобривий,
Прилини ще швидче.
3. ...Моя мати часто до сусідів
ходить... (122 ст.).
4. Серденько Іване! (122 ст).
5. ІВАН.
Оце недавно приїхав...
6. МАРУСЯ.
Куди-ж то? (123 ст.).
7. ІВАН.
...і чоловік у всьому тямущий: чи ружжя...
8. ...від любощів, нелюбощів,
казано—характерник, тай
й годі. (123 ст).
9. МАРУСЯ.
...якби ти остався дома...
10. ІВАН.
...у її матери коїться таке...
11. ТУПІЦЯ.
...його така статъ... От як
ми... (124 ст.).

12. ТУПІЦЯ.
...то було не попадайся нашому братові. Витрусимо кишені...!
Замісьць цього—в рукопису:
...то було не попадайся нашому братові. Ото як згрибъ його гаспидового
жидюгу в лапы, то заразъ йому на голову червоний яломокъ... на ноги сапанци

¹⁾ Для звука «ї» вживано в рукопису особливої літери—й.

ЧЕРНОМОРСКИЙ ПОБИТЬ

Въ Выдній при Кубанѣ.
Малороссійская комическая опера-во-
девиль въ трехъ дѣйствіяхъ, съ при-
надлежащими къ оной хорами и тан-
цами, сочиненіе Якова Кухаренка¹⁾.

- МАРУСЯ.
Ты жъ мій мылый, чорнобривый!
Прылыны скоренько!.. (7).
- Ты жъ мій мылый, чорнобривый,
Прылыны шей швидче!
...Моя маты часто до людей хо-
дить... (7).
- Здоровъ будь, Іване! (9).
- ІВАНЪ
Выненъ, выненъ, моя го-
лубочко! Я дома не бувъ
Оце недавно приїхав... (9)

- МАРУСЯ.
Куда жъ ты?
- ІВАНЪ
...и чоловікъ знаючий на-
пропале видъ усячынн:
чы рука... (12).
- ...видъ любощивъ, сказано видъ
усячынн...
- МАРУСЯ.
...якъ бы остався дома... (13).
- ІВАНЪ.
...шось у її матери коиця таке.
(14).
- ТУПІЦЯ.
...іого така статъ, що депойхавъ
на добычъ, то добре—ку-
дажъ билше?.. Отъ якъ мы... (16).

ажъ ось покы (показываетъ рукою на колѣни); та тогда вже и шукаешъ по кэшняхъ тамъ грошей то що... Иногда будо й такъ — трапляетця, що въ иншого проклятого жыда ничого й не знайдущъ в кэшени, тилько цыбулю... Ха, ха, ха, ха!.. (Смѣются оба)... то було зарегочылся, тай пидешъ соби дали... (16—17)

13. ТУПИЦЯ.

Трохи воно на те й по-ходило... (124 ст.).

14. ... за Кубанню, та воюй до-бре, щобъ вражих черкес оджахнути... (125 ст.).

ТУПЫЦЯ.

Отъ се такъ трохи! Похо-дыло! (18).

...За Кубанню, то не спускай и малій дытныи оцим еретычнымъ Черкесамъ, воно невира, рижъ навмиръ, не мылуй никого, бо якого помылуешъ, то той первый убье тебе самого. (20).

15.

ТУПИЦЯ.

Отож то й воно, синку! ворочать по своему?

Замість цього—в рукопису:

Такъ, сыну, не мылуй ни старого, ни малого, бо то наши вороги, Гмъ! (улыбається). Кыльсь мы въ Турецкій розмыръ за Свитлишого якъ ишли пидъ Шмайлив на лоткахъ, та саме на входи въ Сулѣнское гырло Головатый и пислав мене зъ товариствомъ, щобъ узяти Турецкій радуть, такъ мы передъ свитомъ саме якъ гаспидовы Турки перестали гукаты и пидійшли тыхенько, кынулись раптомъ тай вскочылы в радуть, та заразы де якихъ Туркивъ поризали, де якихъ покололы, а то вже й не стало ни одного, тилько Баша и выскочывъ зъ просонья зъ будынокъ та прямо до мене, тай сова мыни въ руки скрынку зъ гишмы... я тилькы що простяг руку до теи скрынки, якъ затопыть винъ на мене зъ пидстоля, то такъ на мени оце саме гайтанъ зъ кулемницею и перепик кульною!.. такъ я вдарив його видъ себе ногою въ груды, шо винъ ажъ геть полетивъ до долу, тай кажу козакамъ: заколить хлопци сіюго вражого Турчына, бо щобъ винъ ще гиришь чого не нашкодывъ, бачъ який прыитлыый! Хлопци такъ и пиднялы його на ратыща, та геть и покинулы. Теперъ палить, кажу, хлопци, хаты! Хлопци запалылы. Мыжъ и не тютъки, де гаспыдогы Туркы... ажъ воны поховалысь по горыщахъ, а якъ прыпекло имъ добре, такъ воны продрагы въ стриси дирку, тай давай плыгаты зъ горыщивъ мовъ жабы. А я й кажу: а ну-те, хлопци! Кто молодець на ружа, хто влучытъ на лету Турка, якъ скана-тыме зъ горища до долу? Такъ товариство якъ почало ихъ стрыгты зъ ружа, ха, ха, ха!

ИВАНЪ.

Эхъ шкода, шо мене там не було! А тобъ я олынъ перелушнытъ смыхъ цилу сотню! Чы добре жъ хлопци попадали въ еретычыхъ Туркивъ!

ТУПИЦЯ.

А якже! Изъ тріохъ сотъ тилько деляты и невцилылы. ха, ха, ха. Смыхъ тай годи. Колы дывлюсь ажъ той поколотый Баша видійшов трохи тай лазытъ по земли, та такъ жалобно просытъ воды, я його могу розибрагъ, тай сказагъ козакамъ, щобъ його напоилы, а самъ, нагнувшысь, взягъ його пидъ плече, щобъ пидвесты та поставытъ на ноги, а винъ проклятый бузуевиръ якъ шпор-гоне мене кинжаломъ, та якось Богъ мылувагъ не гараздъ рлучывъ, тилько розризавъ отутъ у мене каптанъ на грудяхъ, такъ я видскочывъ видъ його тай кажу хлопцямъ: вкыньте жъ його иродового сына в багаття, щобъ не мучыгъсь довго, тай подыплюсь якъ винъ еретычый сынъ горитыме... Хлопци такъ його розмахавшы и шыгнулы въ поломъ... Такъ нехай, сыну, якъ хоче хто розказуе, шо якъ чоловікъ у багати горытъ, а вже я добре надыгывся. Ото якъ укинулы його в багаття, саме въ жаръ, то такъ його в дванадцатеро иссу-домыло, той занявся увесь ажъ шкура на йому трыщытъ, а голова найшвыдче горытъ, шкваркнуло заразом, мовъ порохомъ умазано тай зробылась заразы гола сама кистка; такъ мы попореготалысь... забралы шо знаишы тай пишы на лодкы. О такъ и ты, сыну, роботымы бесуровымъ черкесамъ. и не виръ ни одному, бо самъ пропадешъ ни за цыбулю...

ИВАНЪ.

Ни, тату; не буду довирять врагамъ своимъ, и до вѣку не забуду вашего совиту; тилько похлопочить за насъ зъ Марусею!...

ТУПЫЦЯ.

Та объ симъ, сыну, не думай; се вже мое дило; хиба жъ мыни первына во-
рочать по своему? (21—26).

16. ТУПИЦЯ.
Не г а й с я-ж, сину...

17. ...а вам треба хутко повернутись з-за Кубани.

18. ИВАН.
...Н е з а б а р ю с ь!

МАРУСЯ.
19. ...о т ж е мені щось не ві-
риться.

20. ИВАН.
Ну, прощай же, м о я! Мару-
сенько!

21. Після... та не скучай без мене!
(Маруся плаче) (126 ст.).

ТУПЫЦЯ.

Не мешкай же, сину. (27).

... до завтраго вамъ треба повернутись зъ за Кубани.

ИВАНЪ.
Я не буду барыця.

МАРУСЯ.
...а в(ж)е мѣни щось не вирыця (28).

ИВАНЪ.
Ну прощай же, милая Мару-
сенько!

«noemō».

№ 2

За Кубань йду. Гей Коню мій,
Коню!
Заграй пи́до-мною;
Дивчына, прощай. 2.

МАРУСЯ.

За Кубань йдеш! мене покидаєш!
Чогож ты, мій мыйль, чого та
 шукаєш?
Хиба тобі, мыйль, чужа сторона
Ридниша, мылиша своєї вона. 2.

ИВАНЪ.
Иду я туда, де роблять на дыво
Червоне пыво
Зъ крови супостать. 2.

МАРУСЯ.
Хиба жь іого хочешъ, мій мытый,
напыця,
Хиба жь ты зо мною схотивъ розлучыця?
Изпый мои сліозы, изпый мою кровь!
Та тилько не кидай завирну
любовь! 2.

ИВАНЪ.
Дивчыно! не плачь, не рвы мого сердца!
Якъ пыр сей менеца,
Прыйду я опять. 2.

МАРУСЯ.
И вжежъ тоби мылый назадъ не
вертаця
Тамъ тоби мылый, тамъ заставаця;
Онъ бачъ тамъ на двори твій кинь цюсь
поныкъ
И въ поли червонымъ заснешь ты
на вий! 2.

ИВАНЪ.
Якъ воронъ въ виконце до тебе закръче,
Изъ за гиръ прыскаче,
Козаченько твій. 2.

МАРУСЯ.

Якъ явиръ зеленый
Головоньку склоне,
Зозуля кукукне,
Диброва застогне,
Твій кинь пидъ тобою
Спидкнеця, вздохне;
Тогди жъ, мій мыймий,
Небуде тебе.

плачетъ

ИВАНЪ.

Якъ явиръ зеленый
Головоньку склоне,
Зозуля кукукне,
Диброва застогне,
Мій кинь пидомною
Спидкнеця, вздохне!
Тогдижъ, моя мыла,
Не буде мене. (28—31).

22.

МАРУСЯ.

...що тебещ прим сердцем любить...
(127 ст.).

МАРУСЯ.

...що тебе о ц и м ь щырымъ серд-
цемъ любить... (32).

ИВАН.

23. ...Березань взяли, Шмайлів,—
тим собі і землю Черно-
морську здобули. А то
що ж би було, якби на
войну не ходили? Розбі-
глись би з Старої Січи,
як руді миші, та й годі.
Он бач співають (співає):
Ой, летіла бомба з Мос-
ковського поля
Та посеред Січи впала:
Ой, хоч пропало славне
Запорожжя.
Так не пропала слава.
Оцю то славу і нам тре-
ба підпирати. Дай мені,
Марусенько, тільки слово, та
ручку...

24. ...то мені і воюватись
буде весело, а побивши
черкес, зараз і прилечу до
тебе!..

ИЛЬКО.

25. А н е, брате Иване! (127 ст.).

26. Після... Хоть руди козак:

ИЛЬКО

А н у, брате Иване,... (34)

Ружо добре, справа ловка,
И сабелька была бока;
Ратюга
Гострая;
Воинъ неборака! 2.
Ставъ ногою у стремено,
Ратюгою вперсь у землю;
На коня
Якъ стрила
Прутко полетивъ! 2.
указываетъ за дверь.

МАРУСЯ, кланяясь въ двери.
Дай же счастья тоби Боже,
Пошлы зъ неба усе гоже,
Щобъ у дорози
И тривози
Тебе сохранивъ. 2.

ИВАНЪ, (за кулисами).

Зоставайся ты здорова!
Бережися яко мога
Ворогивъ
Якъ чортивъ,
Яки будуть тутъ!.. 2.

Не давайся на обманъ,
Якъ хто скажетъ: згинувъ Иванъ;
Винъ не згыне,
А прелыне
Къ тобі не взначай. 2.
Прощай, мыла! *ударяетъ коня*

ИЛЬКО.

Въ по тебеньку
Вдарыв плитью помаленьку.
И въ дорогу
Соби зъ Богомъ
Поихавъ козакъ. 2.
Отъ, Марусю! Славне жытьє
козацьке! (37—39).

27. «Отже слухай: либонь їдуть...»
(стор. 128).

...якъ буду ходити отакъ
зъ козаками оцихъ про-
клятущихъ Черкесивъ
бытъ? Одже слухай либонь їдуть!..

*За кулисами слышенъ то-
потъ лошадей и хоръ коза-
ковъ їдущихъ за Кубань.*

28. (Козаки співають):
Засвистали козаченьки

Чи ляжу на поли!
Судьба правда,—Богъ хра-
нитель.

Чи ляжу на полі... (стор. 128—129).

Тут і в другим мірі;
Хоть не разом, но всі будем
У чорній могили.

29. Козацька пісня тихшає,
тихшає... Тимчасом Маруся
на кону ламає руки, плаче
і мов молиться, піднімає
вгору руки; то прийде до две-
рей, то вернеться до кону і
гірко заридає, то мов схамен-
еться.

(Ілько потішає її). (ст. 129).

*Въ продолженіи пѣсни
голоса исподволь утиха-
ютъ будто отдаляются
наконецъ совсѣмъ изче-
заютъ. Во время пѣнія
Маруся въ сильномъ без-
покойствѣ ходитъ посще-
нитъ, ломаетъ руки, пла-
четъ, подымаетъ руки,
будто молится, прихо-
дитъ къ дверямъ, но Илько
не пускаетъ, будто уго-
варивая её и она вновь
придается отчаянью.*

ИЛЬКО.

Поихали. Нехай, Марусю, коза-
камъ Богъ помага, вони не довго
проїздять; вони десь у Черкесъ
назналы добру добычъ то швидко
й вернуця.

МАРУСЯ *вздыхаетъ.*

Ужежъ мыни серце вищує, що
щось та буде! Абожъ тільки я Івана
бачыла, абожъ на мене буде якийсь
напустъ!.. (41—43).

30. ЯВДОХА.

...чого сюди в брався?

ЯВДОХА.

...чого сюда прыйшовъ? (43).

31. ИЛЬКО.

То так, паніматусю! Козаки зби-
рались...

ИЛЬКО.

Та такъ, пани матусю! Отутъ
на улыци козаки зберались...

Дійствуючія лица: /

Про́хля Турчина, Кітви́нний Сотник.
Иванъ Студко́й, молодий коза́къ.
Мло́ко, братъ Студкого
Харько́ Кабача, Неза́найвскій Куренний.
Авдо́ха Драбони́ха, вдова
Мару́ся, дочка Драбони́ха
Ку́льма Ку́чуривна, пречесна́я молодя́ница Кабачи
Борисъ Цви́ркунъ.
Авга́ Цви́ркунка.
Прия́тка При́туливна.
Анато́ Оху́рня, работникъ Сотни́ха Турчи́на.

Мра́на въ Екатеринода́рѣ, 1839 году.

Сторінка з рукопису п'єси «Чорноморський Побит»

НАЦІОНАЛЬНА
ПАРЛАМЕНТСЬКА
БІБЛІОТЕКА

32. ЯВДОХА.

Гляди лиш, Ільку (129 ст.).

33. ...та й варнякаеш, що тобі,
на язык неверзеться. (130 ст.).

МАРУСЯ.

34. Клятий Кабиця і дивиться на
неї, бідну, не хоче. (131 ст.).

ЯВДОХА.

35. ...та й ти не гайся;
(131 ст.).

МАРУСЯ.

36. ...коли мої очі з його очі-
ма не зглянуться, і сер-
це до його не обернеться?
Що мені тепер у світі божому
робити? Де мені дітись? (Вхи-
ж і чути голос Кабиці).

37. КАБИЦЯ.

Не лиш мені паляницю...

38. От^ж тобі й змовини (132
ст.).

39. Уже-ж не про якого... (133
ст.).

40. ...а я попереду танцював, спі-
ваючи:

По дорозі жук, жук,

По дорозі чорний,—

Подивися, дівчинонько,

Який я моторний!

А вона, як побачила мене, та
тільки ких! ких! ких! А я зараз на
ус...

ЯВДОХА.

Гляды лишь ты, окаянный,
Ильку, щобъ я тоби иног-
ди чупрыны не вырвала!
(44).

...тай варнякаешъ, що тоби на
ротъ наверзеца. (47).

МАРУСЯ.

Клятый Кабыця и дывыця на ней
бідну не хоче (въ сторону). И
уже колы винъ одурывъ
дивку, то й жинку по-
кыне якъ обрыдне йому!..
(48).

ЯВДОХА.

...тай сама не мешкай!...
(50).

МАРУСЯ.

...колы мои очи на його не
можуть дывыця! Що мыни
тепер у свити Божому робыты и де
диця?.. поетъ.

№ 5.

Ой ты мылый, чернобровый,

Гарцуешь на поля

А я въ сліозахъ утопаю

Видь гиркой долг!

Долежъ моя несчастлива!

Що ты зо мной робышь?

Лита мои и здоровья

Тилько переводышь.

Долежъ злая, не правдыа!

Такъ хіба годница?

Що надъ мною, лютымъ горемъ,

Мусышь ты глумыця?

Нехай Богъ тоби заплатыть

Мое безталанье,

Злая доле! Винъ уважыть

На мое впованье...

За кулисами слышен го-
лосъ Кабыцы: (51-52).

КАБИЦЯ.

Дай лишь мыни паляницю...

Отъ тоби и перебалакавъ зъ
дивкою!... (53).

Ужежъ не про кого... (55).

...а я по переду танцювавъ спи-
ваючы оцю пісню:

№ 7.

Вьогороди у пасици

Дви дивчыны якъ ласыци

Свеклу зъ кропомъ на борщъ рвалы,

На козаченька моргалы:

Гей козаче, небораче,

Иды сюды до насъ, бурлаче!

Поможы намъ свеклы рваты,

Тебе будемъ цилуваты!

Ха, ха, ха! А вона, стоя-
чи на двори якъ побачила мене.
та тилько кыхъ, кыхъ, кыхъ! Такъ
и залывається зо смиху,
ажъ за боки берещя, а
заразъ на усъ... (55-56).

41. ОЧКУРНЯ.

...що я й сам залицявся
за неї і вона...

42. КАБИЦЯ.

Та що це ти, гаспидів
Очкурня?

43. Чи такому-ж брид-
кому як ти, женитися з Мару-
сею... Адже-ж ти поганіший від...

44. ОЧКУРНЯ.

...А ти хиба кращий від мене?
Га, маро! (134 ст.).

45. КАБИЦЯ.

...і плюнуть не захоче...

46. Щоб такий ледачий, як
ти, одбив у мене дівку?

47. ...индик кишкатий, що отак
ходить (*тай дметься, як ин-
дик*). (134).

48. ОЧКУРНЯ.

Сам утікай, поки чуприна ціла!
(135).

ОЧКУРНЯ.

...що я й сам сватався за
неї і вона... (58).

КАБЫЦЯ

Та що це ты гаспыдський
Очкуръ, бисивъ?

Чи твый же брыдкый
парси¹⁾ женытыся на Маруси.....
Адже ж ты поганишый видъ чор-
та (59).

ОЧКУРНЯ

А ты хиба кращый видъ мене?
Чортъ не чортъ, а мара ото-
ка якъ ты стеменисенко!...
ха, ха, ха!

КАБИЦЯ

... и плюнуть не захоче, шулу-
ды вый!...

Щебъ такий паршывый
тхиръ отбывъ у мене дивку?

...индыкъ кышкатый, що отакъ
ходить *представляет* индю-
ка п у ф ъ!... (60).

ОЧКУРНЯ.

Самъ улепетуй за добра
ума, помы чупрыны цила

КАБЫЦЯ.

Та пыть! Бодай тоби запылыо,
та свухай оціе: *поетъ*.

Дуэт № 8.

Пиды стыдкый, пиды брыдкый
До чорта на рогы.
Тоби въ мене не отняты
Дивчыны небогы!

ОЧКУРНЯ.

А побачишь чїя, визьме?
Якъ скаже Маруся:
Що на Харька плювать буду,
А люблю Гнатуся!..

КАБЫЦЯ.

Що ты брешешъ, вражый сыну,
Про мою дивчыну.
Та я тебе изувичу,
Гаспыдску лычыну!

ОЧКУРНЯ.

Та ба, Харьку, моя визьме,
Якъ ты соби хочешъ.
Я на Марьи оженюся,
А ты такъ и здохнеш...

КАБЫЦЯ.

Не женывшись? Брешешъ брыдкый!
Отъ тоби й наклыкавъ
Чорта въ старосты до себе,
Тай лиха не здыхавъ.

¹⁾ Може, парсони?

49. КАБИЦЯ.

(Засукує рукава, налазить на Очкурню; той од його тікає і, обернувшись, хапає його за руки).

ОЧКУРНЯ.

Та що це ти...

50. КАБИЦЯ.

...і не любитимеш Марусі.

51. ОЧКУРНЯ.

Бй-же то Богу...

52. Та далебі...

53. ОЧКУРНЯ.

...не думав і думати не буду!
Нехай вона тобі на льоду підсковзнеться.

54. Щоб же мені чарки гонгорілки ввічі не бачити!

55. КАБИЦЯ (одступивши од його).

Гляди-ж не збреші! Бо як удруге попадешся, пропаде чуприна. Зроблю з тебе тиркатого півня.

56. ОЧКУРНЯ.

...Ото нагадай козі смерть...
Нехай їм цур цим дівчатам!
Я з ними й говорити не вмію!

ОЧКУРНЯ.

Ты не виріш? Ось побачишъ,
Що изъ сього буде,
Якъ полюбить мене Марья
А тебе забуде.

ОБА.

И не думай, вражий сину,
На Марьи жениця;
Вона тобі не пидъ пару,
А мыни годьця... (61-63).

КАБЫЦЯ.

Засучиваетъ рукава, нападаетъ на Очкурню, тотъ отъ него бѣгаетъ Кабыця гоняясь за нимъ, спотыкается и падаетъ, потомъ вскакиваетъ, поймавши Очкурню за чуприну и тянетъ его на аванъ-сцену говоря: Ось потривай, бисивъ сыну. Я тебе такъ зтрепену, що ажъ моклыци посыплюця, ты ще не бувавъ у моихъ лапахъ! Скубетъ.

ОЧКУРНЯ.

Ой лышечко! Та що се ти!..

КАБЫЦЯ.

...и не любытимешъ Маруси, а о... (скубетъ).

ОЧКУРНЯ.

Ой лышечко! Ей же то Богу...

КАБЫЦЯ

Що зъ роду..... свататись а то...
скубетъ

Ой лышечко! Та далеби,
(64—65).

ОЧКУРНЯ.

...не думав і думати не буду;
тільки пусты чупрыну.
(65).

Щобъ же мыни очи зъ лоба
повылазды!

КАБЫЦЯ (выпустивъ чуприну)

Теперь глядыжъ не збрешы!
Бо якъ у друге попадешся, то не помылю, зомну на табакъ.

ОЧКУРНЯ.

...Отъ чортъ надавъ пошутковаты: хибажъ ты жартивъ не знаешь? Бисноголовый! Ну зашто ты мыни намявъ чупрыну, гараздъ що здоровый чортивъ ведмиды!..

КАБИЦЯ.

От за це козак! І не говори
з моєю Марусею. Ходім же те-
пер до шинкарки Горпини та по-
миримось!..

ОЧКУРНЯ.

Та як помиримось, то й помирі-
мось!

КАБИЦЯ.

Козак, їй-богу, козак.
Поцілуймось брате Гнате!

ОЧКУРНЯ.

Чи поцілуймось, то й поцілуй-
мось! (*Поцілувались*).

КАБИЦЯ.

Ходімож тепер, брате Гнате! Уже
ня ніч не куди ходила. А шкода
що не бачився з Мару-
сею. (*Ідуть обидва, обнявшись і
приспівуючи*).

Козаченьку гарний!... (*ст. 135—
136*).

КАБЫЦЯ.

А на що жъ ты мене
роздратувавъ? На що ка-
зар, що Маруся мене не
любитьъ?.. Ну та годи сер-
диця, ходимъ лишь до шин-
карки Горпыны: я куплю квар-
ту горилкы, та випьемъ
на мирову пополамъ. Го-
ди жъ, годи, не сердця, помирй-
мось!

ОЧКУРНЯ.

Та чы помырймось, той помырй-
мось, я чоловікъ незло-
памъ ятушы!

КАБЫЦЯ.

Отъ спасибі! Поцилуймось же,
брате Гнате!

ОЧКУРНЯ.

Чи поцилуймось, той поцилуй-
мось! *Хочетъ цѣловать*.

КАБЫЦЯ.

Утрыся жъ, бо бачъ
заслынывся. *утираются оба
и цѣлуются*. Ходимо жъ теперъ,
брате Гнате! Та зъгоря гуль-
немо напропалє! Уже ся
ничъ некуды ходыла, бо мене,
якъ поправди сказати, той
сонъ не бере, що и доси не-
добывсь толку видъ Маруси.

ОЧКУРНЯ.

Та годи лишь тоби нижыця; ходимъ лишь куды казали; бо
скільки не перельвай зъ пустого въпорожнѣ, то вже сїюгодня ни-
чого не буде; ходимо лишь мерщій до Горпыны.

КАБЫЦЯ.

Та ходимъ же, ходимъ, бо въ мене й самого горло пересохло
то треба розмочыты. А! Жалко, що не побачився зъ Марусею
уходятъ оба обнявшись и припѣвая:

№ 9.

Козаченьку гарний!...

.....
.....
.....

Скрываются и Занавѣсъ спускается.

Конецъ І-го дѣйствія (66—70).

ДІЯ ДРУГА.

КАБИЦЯ.

57. Не ходив на вечірниці....

58.не волочуся.
Як до шинку доберуся,
Горілки нап'юся. (137)

ДѢЙСТВІЕ 2.

КАБЫЦЯ.

На досвѣткы не ходывъ...

..... не волочуся;
Не спавъ оцю ничку
Всю, тай не журюся;
Дивчатъ, якъ почую,
То тамъ заночую;
А де молодычкы,
То тамъ и двиничкы... (71).

59. ...з Кирилом Очкурнею прогуляли?... Думає, чи не буде на досвітках Марусі, аж шкода!?. мабуть заспала...

60. Заспівую лиш тії, що мене колись навчив... (138).

61. ...вона розбуркається, та й почує...

62. А за ним його сотничка Харьчиха...

63. Ой не їдь, Харьку, ой не їдь, друже...

64. Лучче-б ти в замку зоставсь з козаками...

65. Ой не послухав Харько господині...

66. А за ним його жваві козаченьки... (138 ст.).

67. На серденьку] туга... (139 ст.)

68. Ой став же його сотник Паволоцький
Медом-вином частувати.

Ой не встерігся Харько,
не встерігся
Меду-вина всмак напився...

69. Спати зараз положився
Ой як заржав...

70. У залізні кайдани...

71. Та й у стані на помості—

Ой стратили Харька та й
заховали
У зеленій нехворощі. (139 ст.).

72. Нехай тобі хрін, коли така бриклива... (Маруся втікає з хати).
Отак, а не чорт зна як!.. Та й не гаспидська-ж дівка! Так і шморгнула! Еге!.. От тобі й допитавсь! (141 ст.).

...зъ Кирылымъ Очкурнею прогуляли... А дали я пишовъ надосвіткы, думає чы не побачу тамъ Маруси, ажъ шкода! Не було, мабуть заспала... (72).

Заспівую лишъ теи писни,
що мене колысь навчывъ... (73).

...вона розбуркається тай вуха порозвишує, тай почує.

А за нымъ його сотничка стара...

Ой не їдь Харьку! Ой не їдь Харьку!

Лучшебъ ты въ замку бувъ зъ козаками... (74).

Ой тымъ же винъ соби та пойхавъ. (75).

А за нымъ його та козаченьки:

И на серденьку стуга,
А Паволоцький Сотникъ ставъ
Медомъ його частувати
Въ славному городку Паволочи
Меду вина вынь напився.
Тайна панське билее лижко

Спати заразъ положився.
Ой якъ прийхалы та два
ляхы
До Харька та съ порадою,
Ой взяли, взяли Сотника
Харька
У Шимраивку зъ собою.
Ой якъ заржавъ...
Въ Шамраивци у кайданы...

Стоячы тамъ на помості;

Вже Харька стратили й заховали
Десь въ зеленому хворості.
А въ того пана та Лементаря
Заплечыма шей рушныця,
А за нымъ ходить стара
Харьчиха
Бидна нещастна вдовыця,
Бодай тобі, пане Лементарю,
Въ свити тры лити болиты;
Що посыротывъ бидну Харьчиху
И маленькы зъ нею диты. (77).

Нехай тобі хринъ, колы така крыкыва. (поетъ оборотяє къ публикѣ).

№ 12.

Гей ты дивко молодая!
На що уповаєшь.
Чы на бровы соболювы,
Чы на станъ статешній?

Не вповай на бровы,
 Бо не соболіювы;
 И на станъ статешній
 А я козакъ кгречный¹⁾
 И козацький звичай.
Маруся тихо уходит.
 Уповаєшь на худобу
 Якъ баран на рогы;
 Таки козакъ кращый тебе
 Та ще винъ не вбогий!
 Та ще винъ не вбогий
 Тай той не гордыця,
 Зна козацький звичай
 Кому поклониця:
 Потимъ козакъ славный.
 Гей ты дивко по чимъ славна?
 По тимъ що багата?
 Що не хочешъ и балакать
 До нашего брата;
 Ты думаєшь тее,
 Що люди про тебе
 Всякий часъ говорятъ
 Чрезъ тебе спорять?
 Та потимъ що ты горда?
 Гордость твоя превылыка,
 Угору несешся;
 Ой сама жъ тый тай не знаєшь,
 Кому достанешся.
 Може достанешся
 Пяницы такому,
 Що за твою гордость
 Побье тоби морду.
 Тай пропаща на зики.
 Чы чуєшь Марусю? Отъ же гляды...
*обращается къ Маруси, но не увидя ее,
 изумляется и говоритъ:*

Отъ-такъ, а не чорт зна якъ! Тай
 не гаспыдська дивка, такъ шморгнула,
 що не зуздривь и колы.
 Эге! Отъ тоби и допытавсь, отъ
 тоби и заспивавъ писни,
 тай проспивавъ дивчину.
 (82—85).

И на мову не даєця, такъ юркнула зъ хаты шо не зуздривь и колы,
 та ще така розсердыла мене, що я... (86).

73. І на мову не дається.

74. ЯВДОХА.

...щоб вона так губу закопилила.
 Недаромъ же я її з Илькомъ на розмові зуспіла. (141 ст.).

75. Прощайте-ж до якого часу

КАБИЦЯ (один).
 Ай, Драбиниха! (142 ст.).

76. «Здоров, здоров, пане Саво
 Іздалека гостей маєш,
 А як собі маєш,
 Чим їх привітаєш?» (144 ст.).

77: А я тії пригодоньки не боюся,
 А від тебе, божевільна, одступлюся.

ЯВДОХА.

...щоб вона так губу надула.
 Недаромъ же я отъ-туть її зъ Илькомъ на розмові зуспіла. (86).

Прощайте жъ до якого часу.

КАБИЦЯ, въ слѣдъ.
 Э, э, э! Тай на рушныкъ.
 одинъ Ай, Драбыныха! (88).

Здоровъ, 'здоровъ, пане Савво!
 Якъ собі маєшь?
 Изъ далека гостей маєшь,
 Чымъ ихъ привытатаєшь? (93).
 А я тії пригодоньки не боюся.

А видъ тебе божевильна отступлюся
 Гей любивъ та покнуувъ
 Сю дивчину чорнобрыву,
 Щобъ знала нашихъ 2. поєтъ.

¹⁾ Очевидно пропущено рядок.

КУЛИНА.

Охъ Боже мій, Боже!
Що це я учынила,
Що сіюго козака
Я щиро полюбыла!

КАБЬЦЯ.

А я тебе любывъ якъ нарокомъ
Поки обернесся ко мнѣ бокомъ:
Хоть я тебе займавъ
А самъ все свое гадавъ,
Що дурна еси. 2.

КУЛИНА.

Охъ Боже мій, Боже!
Що це я учынила,
Що я изъ малыхъ литъ
Та мижъ челядь не ходыла.

КАБЬЦЯ.

Булобъ тоби, дивчыно, и ходыты
Булобъ тоби, иншого и любыты;
Позволяю тоби,
Маю кращу соби,
Тебе не люблю. 2. (97—98).

78. ...бісова марюко! (143 ст.):

79. От, навіжена неприторена!..

80. Де вона взялася? А нехай же
йй хрін!

81.

Що й ногами вже не двину.
Ой тут мені погуляти... (146 ст.).

82. ...та дурна,—горілки не вміла
пити.

83. ЯВДОХА.

Як-таки горілочці так долі
стояти? Чуеш лиш ти, придзекльована
Годі тобі отам слинити?

84. ЦВІРКУНКА.

... я тобі оцими ваганками голо-
ви не розіб'ю! (149 ст.).

85. (Випиває і підносить Явдосі)
Пожалуйте!

86. (...наливає чарку і підносить до
Цвіркуна). Чи не розвеселю
свого старого хоч чаркою.
(Співає):

Поздоров, боже, мого ста-
рого

І мене коло його,
Ой що він мене не б'є не лає
Він мене в гості пускає
(Усі сміються) (150 ст.).

...бісова марюко, а то бытыму..

Та геть, кажу, навіжена не-
приторенна.

...де вона взялась? А й казала
мыни Маруся, що Кучугури-
вна тутъ; отъ тоби й на! (плю-
етъ.) А нехай йй хрінъ... (100).

Що й ногами вже не двину. 2
Горилку я любила
А нагайка на похмилъя
Добре було щита ребра,
Що вже б'ь такъ и не треба! 2.
Отутъ мыни погуляты. (102).
...та дурна горилки не пыла (103).

ЯВДОХА.

...якъ такъ йй такъ доли стояты.
Чуешъ лишь ты прыдзекльована!
Годи тобі слыныты... (100).

ЦВІРКУНКА.

...я тобі оцими ваганами головы
не розибыю. (112).

выпиваетъ и подноситъ (113).

наливая рюмку, поднося мужу,
поетъ:

№ 16.

Ну лишъ мужу, не сердься!
Глянь на чарку, звеселься!
Тебе жинка частує,
Що зъ тобою все жартує. 2.
(115).

87. ЦВІРКУН (усміхнувшись нехотя)
Враже начиння! (151 ст.).

88. ЯВДОХА.
...люди добрі, прошю покорно!
89. ІЛЬКО.
А, щоб ти вдавивсь, огородня сатана!

ЯВДОХА.
Оце-ж, Харьку, після хліба-соли та й за діло пора взятися.

90. МАРУСЯ.
...Розступися. Нехай і мої кісточки...

91. ІЛЬКО.
Сердечна Маруся!

92. КАБИЦЯ.
Чого бо ти, Марусю, все рюмаєш?..

ЯВДОХА.
Дурна, то того! (151 ст.).

93. ЯВДОХА.
Та нічогісінько! Ідїть собі...

ЦВІРКУНЬ

Ха, ха, ха! Ну такъ вража молсдиця, й розвеселить¹⁾ хоть не живого Звольтєсь!.

ЦВІРКУНКА, приговариваетъ и припѣваетъ:

№ 17.

Будьмо живы я та ты!
Нумъ горилочку пыты,
Добрыхъ людей поважаты,
И здоровья имъ желаты! выпиваетъ,
наливаетъ и подноситъ Цвиркуну
Пожалуйте!

ЦВІРКУНЬ, повторятъ тожє.
Будьмо живы я та ты!
Нумъ горилочку пыты!
Добрыхъ людей поважаты,
И здоровья имъ желаты! пьетъ (116).

ЯВДОХА.
...люды добри, прошу покорне!
ІЛЬКО.
А щобъ ты вдавивсь, огородня сатано!

ЯВДОХА къ Марусѣ.
Кє лышь, Марусю, цыбу-ли, та соли!

КАБИЦЯ.
Э, э, э, ото добре. къ Марусѣ. Кє лышь сюды! Оце хрупты такъ? ъстѣ.

ІЛЬКО въ полголоса.
А щобъ тоби зубы повыпадады.

ЯВДОХА.
Оце жъ, Харьку! Після хлиба, соли тай заѣдило пора взяця (117).

МАРУСЯ.
...розтупися! Прыймы мене въ свою холодну пазуху! Нехай и мои кисточки... (118).

ІЛЬКО.
Бидна Маруся!.. (119).

КАБИЦЯ.
Чого бо ты Марусю все рюмсаєш?

ІЛЬКО въ полголоса.
Того що ты дуже хороший, якъ свыня въ дощѣ!

ЯВДОХА.
Дурна, то того! (120).

ЯВДОХА.
Та нічогісінько! Идїть зъ Богомъ, я зъ нею справляюся, идїть собі... (121).

¹⁾ Слово: «й розвеселить» — вписано іншою рукою і іншим чернилом.

94. Ну, що там? Кажи.

95. МАРУСЯ.

Що-ж! мамко моя ріднєсенька. (152 ст.).

96. МАРУСЯ.

...Хоч-би людей зібрали та порадились....

97. Бідній сироти!»

(За плачем перестає співати). (153 ст.).

ДІЯ ТРЕТЯ.

98. КУЛИНА.

О б о р о н и
Од напасти
Не дай мені
В р а з пропасти. (154 ст.).

99. ЯВДОХА.

...так я не поняла віри.

100. ЦВІРКУН.

...бо битиму!

ЦВІРКУНКА.

Сідайте, добродію! (156 ст.).

101. ЯВДОХА, ЦВІРКУН і ЦВІРКУНКА

То й добре, добродію! Оце-то так!..

ЯВДОХА.

102. ...як відказати прямо Кабиці то тоді й не відчепишся... (157 ст.).

КАБИЦЯ.

103. ...аж його, знаєте, що багато дечого напикодив, військовий суддя Головатий приструнчив трохи, та й послав на попа до владики в Крим, так той його й поставив...

104. ...й на бороді тільки пеньки стирчать... Так ми...

105. ІЛЬКО зазирає в вікно.

ЦВІРКУНКА (до Явдохи тихенько).
Отже й добре! Не багато тепер і треба. ... (158 ст.).

Ну що там? Кажы! Я выслу-
хаю. (122).

МАРУСЯ.

Що жь, мамко моя рідная!

МАРУСЯ.

Хоть бы людей зибрали та посо-
витуваця... (124).

Бідній сироти!

Ой кланяйся, дятя мое,
Усій родини!

Не дамъ тобі порадоньки
Въ твоій кручынi!

Ой кланяюсь, мій батеньку,

Я вже всій ридни,

Та не дає порадоньки

Мыни сироти. плачетъ. (126).

ДІЙСТВІЕ 3.

КУЛИНА.

Спасы мене
Одъ напасть,
Не дай мыни
Тутъ пропасть! (128).

ЯВДОХА.

...такъ я неймучы виры й ка-
жу прямо: брешешъ дочко!...
(132).

ЦВІРКУНЪ.

...бо бытиму!..

ЦВІРКУНКА.

Мовчу, ей Богу, мовчу!..
(133).

ЯВДОХА.

Сідайте, добродію! (134).

ЯВДОХА, ЦВІРКУНЪ и ЦВІР-
КУНКА.

Тай добре, добродію! Оце хытро!
(135).

ЯВДОХА.

...якъ видказаты прямо, то тогди
и не выдчепишя... (135).

КАБИЦЯ.

...ажъ його зате що багато де чого
нашккодывъ Війсковый Судья Голо-
ватый попобивъ добре кыямы
обрывъ голову и бороду тай
пославъ на попы до владыкы въ
Крымъ такъ той його и пострыгъ...

...та на бороди чортъ май во-
лосья, тилькы пенькы стырчатъ!
Ха, ха, ха! Такъ мы...

ІЛЬКО показывается у окна.
(138—139).

106.

КАБИЦЯ.

...каже, зараз і звінчаю!»

ІЛЬКО (потиху).

Я-б тебе звінчав!

107.

ТУПИЦЯ.

...Передерій, що в розмир на на Кисляківському баїйдаку був писарем?

108. ...чоловік письменний : розумний... (159 ст.).

КАБЬЦЯ.

...каже, хоть и въ хати звинчаю! Ха! ха, ха, ха!

ІЛЬКО (у окна).

Та ще й пидь припичкомъ!.. (139).

ТУПЫЦЯ.

...Передырій, що въ Турецький розмыръ на Кисляківській лотци бувъ писаремъ?

...чоловікъ граматышный и розумный... (140).

109.

ЦВИРКУНЬ.

Це біс! і не заціпить їй, гаспидський торохтійці!.. (160).
Замість наведеного друкованого рядка—в рукописному:

ЦВИРКУНЬ.

Се бисъ! И не заципытъ їй гаспыдський торохтійцы!..

КАБЬЦЯ.

Чого жъ тому панови треба було, що винъ такъ дуже розсердивсь?

ЦВИТКУНКА.

Отъ бачъ, спытаты насъ, що мы за люды, тай дило все!

ТУПЫЦЯ.

Москаливъ, Ивго, не намъ учыты й женыты; нехай сами женяця и жыють як знають. А що мыжъ нмы е такы опрышкыли и, то се не дыво. У насъ все зъзапроста, а въ їхъ е люды вчени, мудри, то й треба на його заразъ дывыця: якъ вчений, та ще къ тому и розумный, то ото й чоловікъ; а якъ тилько вчений, та безъ розуму, той бида!..

КАБЬЦЯ къ Тупыць.

Отаки тилько крычать мицно, а зъ глузду давно посунулысь. къ Цвиркуню. Та то, Ивго, мабуть не справжній панъ, а такъ собі, полупанокъ. та ще на лыхо и не довчений гараздъ?..

ТУПЫЦЯ.

Якъ вчений, та розумный, зна що мы люды одніи виры, одному великому Государеву служымо; ото прямо люды добри, вони и намъ въ нужди помагають; якъ нашъ братъ, чого не тяметь, то научать и роскажуть все, объ чимъ хочъ пытай смило. А въ того що девятой клепкы въ голови нема, то його наука розумнымъ не зробить. Ну та воно такъ и не можна щобъ уси однакови булы, воно такъ и мыжъ нашымы ведеця. Та що про се балакати! та джежъ диты будуть одного батька и матыри, та не всяжъ однакови; той буде добрый. той лыхий, лыхого кажуть люды справытъ заступъ, та лопатка!..

КАБЬЦЯ.

Ха, ха, ха! Та джежъ се и въ нашихъ городахъ було, що батькы своихъ сынивъ давали в школы вчыця, то у всехъ батькинь погыходылы сыны такъ якъ люды, тилько въ одного сынъ Грыцько ще дурнишый зъ школы взятий, нижъ у школу виддали! Ха, ха, ха! Бо въ ціого одной клепкы не було, так ото жъ йому и пісени сіи спивають:

№ 22.

Бувъ Грыцько мудрый, родомъ зъ Коломін;
Учывся добре на филосопи;
Пятнадцять литъ пйсьма мымывъ
Та все по латыни лырывъ,
А на шестнадцатымъ
Всю оперечотомъ

Псалтырку вмивъ. 2.

Тай Грыцько зъ школы до дому прыходывъ
Батько на радистъ всехъ пастухивъ зводывъ:

Щобъ вси-Грыцька запытали;
 Що винъ знае, щобъ сказали.
 Зійшлись, не пытають;
 Бо вси Грыцька знають,
 Що филозофъ. 2.
 Тай Грыцько мудрий, тай пишовъ для дыва,
 Взявъ книжку въ руки, на свын्याчи лыгва;
 Влизъ мыхъ свини—спрызынцію
 Задавъ таку орацію:
 А лянтысь, свыннантись,
 Зъ грызантись, справлянтись,
 Доктусь филозофъ.
 Мудрость Грыцькова свинею излякала
 Хрюкнулы, кйкнулы, дали зъхлива драла:
 Тии въ гречку, тии въ просо,
 Тии въ жыто, ти въ болото;
 Въ слидъ побигъ Юрко,
 А за нымъ Стыцько
 Свинею завертаты. 2.
 Ой бачыть батько Грыцькову прычину,
 Черкъ Грыцька заразъ за чесну чупрыну:
 Опежъ тоби по латыни
 Якъ розгонить чужи свини
 Въ морду, въ потылицю;
 Крычы в а ц ю Грыцю;
 Такъ воно въ насъ. 2
 Бачыть филозофъ злу свою годину,
 Вывавшы въ батька чесную чупрыну,
 Ой чукъ драла урни ноги
 Манивцямы безъ дороги,
 Куды ноги несуть,
 Хоть за Кубань запруть,
 Поны буде мочъ. 2
 Въ свити багацко есть мудраківъ,
 Не тилько зъ нашихъ, е й зъ Москаливъ:
 Баляндрасы розпускае,
 Бушимъ бы то винъ усе знае;
 Ажъ у його на биду
 Ни толку, ни ладу:
 Настоящий Грыць. 2
 А шо може не правда?

ЦВИРКУНКА.

Э, э; правда, такы правда, уже писня не змелить. (145—151).

110. ЯВДОХА.

Частуй лиш.

ЯВДОХА.

Частуй лышь, Ивго!

111. ИЛЬКО.

Бач як баньки вивалив, мов баран!

ИЛЬКО.

Бачъ якъ банькы вывалывъ, мовъ
 баранъ ратыци... (152).

112. ЯВДОХА.

Побожись же, що будеш звати...

ЯВДОХА.

Побожысь же, що будешъ такъ
 зваты...

113. КАБЫЦЯ.

Тай далебі, шо буду!..

КАБЫЦЯ.

Тай далеби, шо буду! Бодай
 мыни банькы повилазылы,
 колы небуду зваты Кулы-
 ною.

ИЛЬКО.

Не божысь, бокровъ зъ но-
 са пиде. (155).

114. КАБИЦЯ.

...х о ч мені повеселіша (161 ст.).

КАБЫЦЯ.

...то мени повеселиша.

ТУПЫЦЯ.

115. ...та лю би свою Кулину

ТУПЫЦЯ.

...та шануй свою Кулыну.

КАБИЦЯ.

Е, е, е, буду любити. (162 ст.).

116. КАБИЦЯ.

Ой ти, дівчино
Горда та пишна;
Ой спасибі тобі, серце
Що за мене вийшла.

КУЛИНА.

Як же мені, козаченьку,
За тебе не вийти,
Що без тебе не матиму
Я життя у світі!

КАБИЦЯ.

Отепер ти, моє серце,
Будеш панувати:
Єсть у мене вівці, коні
І воли рогаті! (163 ст.).

117. ІЛЬКО (підспівує тихенько).

Будеш мене, моє серце,
У плуг запрягати,
Та по спині ломакою
Добре потягати.

118. ЯВДОХА.

Іди сюди, вражий парубче!
А то ще хто дивився з-за плеча?
(162 ст.).

119. КАБИЦЯ (співа куняючи).

Гарна була Марусенька,
Ще краща Кулина!..
Чи є в тебе, моє серце,
М'якенька перина?

120. Музики грають відхожого.

121. ТУПИЦЯ.

До-зlidня таких сіром, поже-
лось з молодими дівчатами, та
такі хазяїни поробились, що й геть-
то. А цього нечистий не візьме. Та
ти знаєш що, Явдохо? (164 ст.).

122. ...а моторний, провор-
ний...

123. Чи ще-ж тобі одинокє
життя не обридло? (165 ст.).

КАБЫЦЯ.

Э, э, э, буду-пануваты (157).

КАБЫЦЯ.

Ой ты Кулыно, ты дивчыно моя!
Та колысь же ты правдыва була.
Щобъ ты мене пожылого
Та жалила якъ малого.
Кулыно моя!

КУЛЫНА.

Ой ты козаче, ой ты пане мій!
Та чы е лышь у тебе та двирь свій?

КАБЫЦЯ.

Мій двирь кругомъ витромъ вшытый,
Зверху небомъ ввесь укритый,
Кулыно моя!

КУЛЫНА.

Ой ты козаче, дружино моя!
Та чы е въ тебе худоба своя?

КАБЫЦЯ.

Въ мене грошей е тай буде
Ще й худобы роздобудемъ.
Кулыно моя! 2.
окончивши пьсню, пьеть водку (159—
160).

ИЛЬКО.

Бачъ якъ гарно спива, неначе
вовкъ вьє.

ЯВДОХА.

Иды сюды, сучый парубче! А то
ще хто зъ тобою?

КАБЫЦЯ.

Хорошая дивчина!
Хороша Кулына
Въ тебе, серденько
М'якенька перыца? (162).

Музыка играетъ марш, № 24.

ТУПИЦЯ.

...до зlidня такихъ сіромъ поже-
нылось на молодыхъ дівчатахъ, ще
й гирши ніжъ оце, та такы ха-
зяїны поробились що й геть то, а
сіого нечистый не візьме; а Ку-
лына така жинка буде, що
отака, а не така! Та ты знаєшь
що, Явдохо? (164).

...а покирний, проворный...

Чы щежъ тоби отаке жытя не
обридло?

124. МАРУСЯ..
Ой, пий, мати, тую воду...
(166 ст.).

125. ЯВДОХО..
...Буду розлучати.

МАРУСЯ..
Не розливай води, мамо,
Бо тяжко носити,
Не розлучай мене з милим:
Тобі з ними не жити.

ЯВДОХА..
Еге! бач! Цеб-то матері на догад...

МАРУСЯ..
Ой не буду жалкувати,
Моя ридна мати;
Яку мыни давъ Богъ долю,
Буду горюваты.
Ой чы буду горюваты
Або веселытся,
Абы прыйшлося Иванови
На мыни женытся.

126. ТУПИЦЯ..
Та він тепер у козацькому ділі...
(166 ст.).

127. ...й звив Харько гіллячко!
що й ноги відкинув... (167 ст.)

128. ЦВІРКУНКА..
Бач, як його розварило! Вже
йому невість що і ввижається... На-
силу перевінчали, трохи й попа не
звалив. Повінчавши, ще й піп дав
по чарці, так уже, боже мій, і рук не
чуємо: насилу довели. (167 ст.).

МАРУСЯ..
...Дуєть № 25.
Ой дивчына сини мела,
Тай засміялася;
Війшла мати воды браты,
Тай догадалася.
Ой пий мати тую воду... (168 ст.).

ЯВДОХА..
...Буду розлучати.
Буде тобі, моя доню,
Лыхая година,
Що ты того козаченька
Щыро полюбила.

МАРУСЯ..
Хоть пый, маты, хоть лый маты!
Воды не розлиты;
Не любого зятя маешъ,
Тоби зъ нымъ не житы
Хоть бый, маты, хоть лай, маты!
То вже не научишь.
Не любого зятя маешъ:
По викъ не розлучышь.

ЯВДОХА..
Донько-жъ моя, коханочко!
Така твоя доля:
Полюбыты козаченька
Була твоя воля.
Жывы жъ доню въ свою волю
Такъ якъ полюбила:
Не жалкуй на свою матиръ
Що тебе побыла.

ЯВДОХА..
Отже буде жалкувати
Твоя ридна маты,
Якъ пошле Богъ таку долю,
Щобъ все горюваты,
Може будешъ горюваты
Може веселытся,
Якъ прыйдеця Иванови
На тоби женытся.

ЯВДОХА..
Эге бачъ! Себъ то матери на до-
гадъ... (168—170).

ТУПИЦЯ..
Та винъ теперь не дома, а въ
козацькому дили... (172).

...звивъ Харько гилечко! Теперь
лежить ноги видкинувъ... (173).

ЦВІРКУНКА..
Отъ бачыте, якъ його обма-
рыло (качаєть головою), що вже
йому невість що й ввижається!..

ЯВДОХА..
Чого се винъ?..

КАБЫЦЯ..
Нехай й добри люды
пьють, а я вже не тее..

ЦВИРКУНКА.

Та покы дійшли до попа,
то лыха набрались, крый Бо
же якъ іого розварыло, на
сылу перевинчали, трохи й попа
не зваливъ; повинчавшы ще й пипъ
давъ по чарци такъ вже Боже мій!
И рукъ не чуемо, насылу довели!..
(174—175).

КАБИЦЯ.

129. ...хоч трішечки, Кулинко!..

ТУПИЦЯ.

130. Тым тебе и Кабиця обманив,
що ти дурна така (168 ст.).

131. КАБИЦЯ (сонний співає).

Наварила гарбуза...

Тільки видно... (169 ст.).

КАБЫЦЯ.

...хоть трюшечки, Кулышко!.. Та
ты не тамъ лапаешь... та не
хай я засну трохи... (176).

ТУПЫЦЯ.

Тымъ тебе и Кабыця обманывъ,
(177).

КАБЫЦЯ.

(въ то время, какъ его берутъ и несутъ)

поетъ: № 28.

Наварила гарбуза...

Тилько шапку видно...

ЦВИРКУНКА на аванс-сценѣ.

поетъ водевиль: № 29.

Такъ бы, чесна компанія.

Треба всихъ понты

Панычивъ, що добре вмють

Дивочокъ дуриты;

Та впоившы и звинчаты,

Якъ Харька Кабыцю,

Щобъ булы воны жонати,

Бо грихъ волочыця... (180—181).

132. ЦВИРКУНКА.

...всю дорогу регочеться та
жартує, а я й собі...

ЦВИРКУНКА.

...всю дорогу рыгочыця, та жар-
тує, а я й собі, тай заробыла,
що черезъ іого гаспыдскый
Цвиркунъ такихъ мыни тов-
ченыкивъ въ потылицю на-
дававъ, що насылу в'язы по-
верну.

ЦВИРКУН.

Та мовчи-ж, ледащо! А то я й тут
іще дам товченика тобі! (169 ст.).

ЦВИРКУНЪ.

Отъ такъ быта и ходыть, а не
вмовчить тай годи!

ЦВИРКУНКА.

Хибажъ у мене языка нема, чы що!
Чого я мовчатыму? такъ яжъ лучше
заспываю. поетъ:

№ 30.

Я биду собі купыла

Та за свои грошы;

Полюбыла чоловіка,

А винъ не хороший.

Не великый, круглопыкий,

Усы якъ щетына;

Подывыця, такъ похожий

На ррзжого сына;

Ходыть дило хорпакомъ

И табаку нюха,

Голиця на тыждень разъ
 Та людей злыхъ слуха.
 А вже тїи наговоры
 Мыни надойлы,
 Та все за тыхъ парубкивъ,
 Котри мыни мылы.
 Кажуть люды: нехай буде
 Чоловикъ твій старшій;
 А я соби на отгадку:
 Колюбъ другый кращый.
 Якъ прысця у борщеві
 Рыба осятрына;
 То борщъ саломъ пидтовчешъ,
 Абы перемина.
 Кажуть люды; любы мужа!
 Чоловикъ робочый!
 И меншыся и корыся,
 Крацого не схочешъ!
 Дежъ мыни його любити,
 Якъ мыни корыця?
 На такого чоловіка
 Брыдко й подывиця:
 Досвиткомъ раненько встане,
 Прясты заставляє;
 День настане—буркотить,
 В роботу ганає.
 Добре зробишь, такъ якъ слидъ.—
 Ще й лаяты буде;
 Худо зробишь,—бѣе навмиръ,
 Довго не забуде.

ЦВИРКУНЪ.

Не дывуйтесь, чесни люды!
 Така правда въ свити:
 Мужъ на тее жинку бѣе,
 Щобъ вмила робыты.
 Та ще на те добре вчыть
 Якъ изъ мужемъ жыты,
 Щобъ не квапылась усякихъ
 Парубкивъ любыты.

ЦВИРКУНКА.

За щожъ мене мій мужъ бѣе.
 За якыи вчынки?
 Чы жъ я йому не напярала
 За рикъ тры почынки!
 Чы я жъ хаты не мела,
 Або не топыла?
 Тилько тому тры неділи,
 Якъ смитя носыла!

ЦВИРКУНЪ.

бросается къ ней съ жаром, его удерживаютъ.

Якъ почну тебе учыты
 Якъ смитя носыты,
 То видъ рукъ моихъ не будешъ
 Довго въ свити жыты!..
 Але, гаспыдська лычына!
 Такъ и вытыває,
 Щобъ розсердыть чоловіка
 Тай гадкы немає!

ЦВИРКУНКА.

Мыни лыхо, чоловіче!
 За що хочешъ быты?
 Не сердыся та не быйся,
 Нумо гарно жыты!
 Буду слухать и робыты,
 И смитя носыты,
 И меншыця, и корыця,
 И тебе любыты. (182—187)

133. МАРУСЯ.

Коли матуся скаже, то адже жь! (170 ст.).

134. МАРУСЯ

З щирого серця.

135. ІЛЬКО (вбігає, танцює і співає).

Ей гоп! гоп! гоп! та чуки!
Повернулись козаки!

УСІ.

Чи вже? Чи справді?

ІЛЬКО.

Слухайте. (Ржуть коні. Іванів голос співає):

Ой, заржи, заржи, вороний коню,
Та під круту гору йдучи,
Нехай зачує серце дівчина,
Снідання готуючи.
Ой, на волики та налігачі,
А на коники пута!—
Ой, коли-б не ти, серце дівчино,
То не був-би я тут!

ЯВДОХА (не дослухавши співу).
Слава-ж тобі, господи!

МАРУСЯ.

Ой, матінко! Це-ж Іван, це-ж моє кохання!

ЦВІРКУНКА.

Ось цитьте лиш! Годиться й нам зустріти його піснею.

(Заводить. Другі підтягають. З ними й Маруся).

Перечула я через люди,
Що мій милий в гостеньки буде.
Ждала я, ждала, ждала-дождала,
Ворігечка та й одчиняла.
Аж мій милий із походу їхав,
Та до мене в гості заїхав.
Ніч моя темна, а зіронька ясна.
Доле моя красна та часна!

Х.

Як іще пісню співають, увиходить Іван в усій зброї. Маруся кидается йому на шию. Як доспівали останній стих, завіса опускається. (160-161 ст.).

МАРУСЯ.

Коли матуся согласна, то я душею рада! (189).

МАРУСЯ.

З щирого серця. (подносить водку; в это время слышен крик ворона, которого представляет Илько)

ТУПЫЦЯ.

Слухай, Марье, воронь кряче!
Вже Прудкий до тебе скаче!
Ось не видко якъ прелыне
И тебе якъ разъ обниме! пьетъ.

ЦВІРКУНКА.

сь изумленіємъ. У васъ, добродію, безъ прымхы не буде.

ІЛЬКО.

(вбѣгаетъ, приплясываетъ и поетъ:)
Ей гопъ, горъ, гопъ та чуки.
Повернулись козаки,
Зъ за Кубани, де на диво
Червонеє роблять пиво
Зъ крови ворогъ супостать,
Що Черкесомъ його звать!

ЯВЛЕНІЕ 10.

ИВАНЪ. № 32.

Ось и я не забарывся
Въ добрый часъ до васъ явився!
Мы были въ лисахъ и горахъ,
И по всихъ Черкескихъ норахъ;
Добре дуже поробылы,
Вси аулы попалилы,
Въ горы геть Черкесь загналы,
Коней и скота прыгналы.
Не далеко видъ Кубани
Нась Черкесы наздогналы:
Товариство бойке дуже
Разомъ кинулося дружно
На тыхъ вражыхъ сапсуганцивъ.
Перебылы ихъ поганицивъ.
Нехай знають, що яки
Чорноморськи козаки!
Отъ теперъ я звеселюся,
До мылой прыгорнуся!
Гей здорова, моя мыла!
Чы ты рада шо уздрила
Ивана, шо къ тоби вернувся
Ще й до серця прыгорнувся...

обнимаетъ Марусю.

МАРУСЯ.

№ 33.

Рада, рада, мій Иване!
Що вернувся ты зъ за Кубани:
Теперь Богови молимось:
Добре буде все надіймось!

ТУПЫЦЯ.

къ Явдохъ какъ № 31.

Эй гопъ, гопъ, гопъ! Отаки
Чорноморськи козаки!
Оце жъ тоби мій сынашъ:
Отдай дочку тай шабашъ!..

ЯВДОХА, как № 33.

Бачу гарный се Иванъ!
Бачу бравый се Иванъ!
Очи кари, волосъ чорный;
Стать козацька и проворный!
Тай не даромъ же дочка
Полюбила козачка;
Иванъ гарный! Отъ того
Отдамъ дочку за його!...

МАРУСЯ.

Ой спасыбы, моя маты!
Виддай мене, прыймы зятя!
Тебе буду почитаты
И Ивана поважаты.

ИВАНЪ.

Ой спасыби, моя маты!
Виддай дочку, прыймы зятя!
Тебе буду почитаты
И Марусю поважаты.

ЯВДОХА беретъ Марусю за руку и отдаетъ Ивану.

№ 35.

Оцежъ тоби дочка, Иване!
Любижъ йй, жывить гарно.
А ты Ивана поважай,
Свою матиръ почитай;
Мене стару не забудьте,
Пана Сотника шануйте;
Винъ вашъ батько, а я мати:
Богъ дастъ щастья, винъ багатый.

№ 36.

ЦВИРКУНЪ

Пани матко! Якъ дывлюся,
Що Иванъ Прудный й Маруся
Така пара, що другои
Не побачишь никóлы.

ЦВИРКУНКА.

Моя ненько! Якъ дывлюся,
Що Иванъ Прудный й Маруся
Така пара, що другои
И не зтулышь никóлы:

№ 37 ВСЪ.

Тепера, чесна компанія!
Будемъ росуждаты,
Щобъ намъ Иванове висилья
Добре отгуляты:
Станемо зберать сусидивъ,
Страву готуваты;
Якъ поспие на висилья
Будемъ всихъ васъ зваты.

КОНЕЦЪ.

СТОСУНКИ М. КРОПИВНИЦЬКОГО З ГАЛИЦЬКИМИ УКРАЇНЦЯМИ.

Акад. М. ВОЗНЯК.

Перебування М. Кропивницького в Галичині, ті зв'язки, що там тоді, а також і пізніше встановились—це майже зовсім не освітлена сторінка з життя великого актора. Отже й подаємо тут листи його до двох кореспондентів: один до Гриневецького, директора театру «Руської Бесіди» (з архіву І. Белея) та до редактора «Зорі»—В. Лукича. Чи листувався Кропивницький з першим із зазначених кореспондентів і далі—невідомо; що ж до В. Лукича, то власноручні помітки його на листах Кропивницького свідчать, що доховались лише 1—3, 6—8, 11—14 листи, тобто пропали у воєнні часи 4 листи; решта зацілила в архіві В. Лукича, в Бібліотеці Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові. Слушним додатком буде й лист К. Підвисоцького до того-ж таки В. Лукича в справі проєкту подорожи трупи Кропивницького до Галичини.

Листи подаємо, не міняючи правопису оригіналів.

I.

Лист до Гриневецького.

Друже мій, Гриню! Ізъ 108 № «Дѣла» довідався я, що ви вже грали, у Станиславові, мого «Глитая». Не вважаючи на ту увагу, яку звернувъ п. рецензентъ, у своїй купенькій дописі, на мою твору, (чи місяця бракувало у «Дѣлі» за для більшої рецензії, чи бракувало вартости й здібности самої твори—не знаю?), я всімъ почуттямъ моєї душі і всімъ серцемъ дякую всімъ вамъ, одъ малого до великого, мої друзі і честні викональці, що ви не погребували моєю творою и попрацювали; а ще більшъ я вдячний пані Бибировичовій за те, що вона зводила оказати таку любу честь моїй творі, що занотувала перше представлене Глитая, у Галичині, своїмъ бенефисомъ.

Просю тебе, друже мій, заховати за для мене, на пам'ятку, афишу, першого представлення Глитая, котру ти мині і вишлешъ тоді, якъ дамъ тобі объ собі звістку зъ другого місяця, бо теперъ ми на роздоріжжі і, куди відцїля поїдемо, ще не рішивъ.

Щастъ Боже вамъ, мої любі єдинодумники і щирі сини хворобеньки.

Завше прихильний до васъ М. Кропивницк[ій].

Ростовъ—на Дону.

9-го жовтня 1885 р.

II.

Листи до В. Лукича-Левицького.

1.

Вельмышановный пане Редакторе!

Щобъ кривда не посила правды, мусьте дати захысточокъ, у Вашій честній часопыси, мой коротенькій промови до д. Я. Клена.

«Верны мое, візьмы своей!». (Прыказка).

Въ 5 ч. «Зори», д. Я. Кленъ, въ корреспонденціи «про украинскій театръ М. Старицкаго въ Москвѣ»,—рече: «Карпенка-Караго и Кропивницкаго творивъ трупа Старицкаго не може граты, бо з боронылы авторы; для чого? — и легко догадатысь и не хочеться догадуватись». (?)! «Сіе реченіе», якъ що воно не наумысне—прыгадуйе «празныкове попеченіе» того паламаря, що не дывлячысь у святци все буха въ дзвоны!

Колы д. Карпенко-Карый зборонивъ д. Старицкому граты свої творы, то (до речи) и я, купно зъ д. Я. Кленомъ, згоденъ обернутися до К. Караго зъ надто цікавымъ пытаннемъ: за для чого й справди винъ це вчынивъ? За себе жъ, понеже я не здібный на лыхи догадки, мушу спытаты д. Я. Клена: зъ якоі хоробы винъ плете на мене уразлыву никчемныцю? Свидчуся: афышамы, анонсамы, рекламамы и російскымы столычнымы и провинціальнымы часопысямы, що видколы трупа д. Старицкого «жыве та хлибъ жуе», то завжди вона незаборонно грае мої творы; и въ мынулый зимовый сезонъ, въ Курску, Орли и Москви, грала: «Дай серцю волю», «Глытая», «Невольныка», «По ревизіи». Колыжъ це я поспивъ вчыныты ту заборону, що и самъ не оглянувся? Запевняю Васъ, д. Я. Клене, що я николи и въ думкахъ не выховувавъ такоі нисенитныци, яку Вы—чы зъ пидвію, чы зъ подіи, чы зъ просонья, чы зъ прыгласу—складайте на мене!

Того рады, волію, щобъ д. Я. Кленъ ганебну скаргу на мене зъ своейі корреспонденціи вышкрыб и ладанцемъ затеръ.

М. Л. Кропивницькій.

2 Квитня 1889 .Б. р.

Харьківъ, Конторская ул. д. № 17.

2.

Высокоповажный пане добродію!

Зъ велькою втихою вволнывъ бы Ваше прыхыльне бажанне, колыбъ мавъ до того спромогу та вильный часть, такъ горенько жъ мое, що выступаючы що-денно яко актеръ, побываючысь биля молодой труппы яко режиссеръ—затуркався я вже надто, затуркався до втомы; а тутъ ще у цій «Сѣверній Пальмири» зхопивъ я бронхыта и дуже звутливъ и осунувся... Бо й лита вже мої таки, що годылося бъ трошкы

и пошануваты себе,—такъ же ни!.. Ось бачыте, пры якихъ сутугахъ заставъ мене Вашъ лысть.

Свою жытєпысь я вже давно наважывся спысаты, але на це треба маты и геть-то доволи вильного часу; шо жъ тычетця до моихъ литер. творивъ, то я наважывся запобигты, щєго жъ такы року, вильного часу,—мисяцивъ хочъ на два,—передывыты ихъ и выправыты, тоди вже й дрюковаты. Фотографію, якъ тилькы здіймусь, заразъ и вышлю Вамъ.

Дуже радый буду инколы перекрынутыся зъ Вами, добродію, щырымъ словцемъ, якъ шо прыпаде Вамъ охота до того.

Хворый я, надто хворый.

З высокымъ поважаннемъ

М. Кропивницк[ій].

СПБ.

Вознесенскій проспектъ
и Офицерская ул. д. № 1-й
квартира 11-я
Мая 22 д. 1890 г.

3.

Высокоповажній добродію!

Наважывся я, на гулянкахъ, це бѣ-то великимъ постомъ,—де шо зъ моихъ творивъ переписаты и видослаты Вамъ, и про те сповистывъ вже и п. Михайла Хведоровыча Комарова; але не такъ вчынылося, якъ бажалося. Прыхавшы до себе у хутирь, я занедужавъ и тыжнивъ зо тры не бравъ и перыинывъ руки; теперъ же хочъ и очунивъ, такъ мушу жъ черезъ скількы день выіздыты до Вильно, де маю початы сезонъ (8-го апрѣля); звидты вже и прышлю Вамъ драму: «Тытаривну», переробъ (або краще сказаты: поэка сюжету) изъ Т. Шевченка. Россійска цензура не дала дозволу їи выставляты на кону, того рады я їи переробывъ и одынъ екземпляръ пошлю Вамъ, а зъ другимъ зновъ постукаюсь у двери отечественной цензуры.

У В и л ь н о мій адресъ буде такый: Зимній театръ, режиссеру русско-малорусскаго товарищества артистовъ, Марку Лукичу Кропивницкому.

Щыро поважаючий Васъ

М. Кропивницк[ій].

29 марта 1892 р.
г. Купянскъ
(Харьковской губ.)

4.

Високоповажний пане Добродію!

Учора одібрав 12-е ч. «Зорі», з котрого бачу, шо «Титарівна» скоро має побачити світ, колиб же той світ та не осліпів їи! Будемо чекати та прислухатись до людського погляду про неї, шо ж вже:

«взявся за гуж, не кажи: недуж!» Передивляючи число, прочитав я звістку про трупу п. Райського і, не вам кажучи, дуже здивувався вид тих широких думок, котрі провадить корреспондент про заміри тіи трупи: чи то ёму (корреспондентові) не було більш про що писати, чи надто палка хвантазія его прослала широку стежку трупі Райського аж за кордон? Меж тим п. Райській, після 4-го чи 5-го спектакля покинув ту вхвалену трупу и вона зразу розповзлась. У нас на Русі таких труп чимало засновуетця и вони также скоро розпадаютьця, якъ и засновуютця. Райській хоч і молодий ще чоловік, але, якъ кажуть, «з ранніх». Не так давно він виступав у Харькові, у трупі Деркача, де виставив у перше свою драму: «Добились до краю»; не знаю я, що то за піеса, знаю тільки, що у Райського повернувся язик сказати у афіші, що та драма у 1890 році получила на конкурсі в Галичині, першу премію!!! Дякуючи такому анонсу, піеса мала посіх і «Харьк. Губ. Вѣд.» дали місьце рецензії, котра не полінувалась піднести піесу до хмар... Ото ж на тім тижневі приїхав він сюди і почав прохати мене, щоб я знов приняв его до свого гурту, я ему одповів, що трупа у мене повна (це таки правдиво); а потім спитав: яку це ви рекламу пустили про свою драму? «А щож, одповідає, адже ж другі українські драматурги-борзописьці рекламують—і в часописях і в афішах, про де-які свої твори, котрих столиця овеім і не бачила, що ті твори видержували у Петербурсі п и в т о р а с т а представлений, а в Москві д в и с т и?»... Це правдиво, що нахальна реклама у нас цілком опанувала коном і, нічого гріха тайти, не одному літераторові вона замаятрила голову. Зарождєніє української драми, це по правді кажучи, мутная водиця, у котрій де-хто таки гарненької рибини упіймав, а де-хто і штани полатав... Музики до «Титарівни» я не маю, прийдетця обернутись з благанням до кого-небудь з композиторів. Де-котрі пісьні цілком народні,—наприклад: «Саврадим», «Вербунка», «Розлилися круті бережечки», «Ой була я, ненечко, на торгу», «Од Києва до Лубен» і голоси заведені у збірники укр. пісень.

Рецензії у російських часописях про наші виступи пишутьця не нашіми людьми и з де-більшого аматорами (найпаче в провінції), у котрих провадитця здавна одна річ надто обридлива: що як би то мило було, колиб ті сили, що грають на українській сцені, та перейшли на російську, що скільки б-то було тім силам простору, чести, слави и користи... Одначе я ці рецензії прочитавши не ховаю в кешєню. Торішню зіму Заньковецька і Садовський гостюючи у Петербурзі, ніби б-то піддалися на ту вудочку и виступили двічі чи тричі у російським репертуарі (певно Вы про це чували?), але ж на решті виявилося, що ніби б-то вони дбали тільки про власну кешєню і під проводом російського патріота-рецензента Суворина скористалися і геть-то тіми виступами.—Иноді мимоходом який небудь рецензент обмовитця словом про українську драму, але в решті зверне на стару пісьню: «сфера узка, интересы мизерны, однообразіє содержанія, сюжетъ не оригинален и не замысловат... Все это вмѣстѣ говорит, что будущего

у Малорусской драмы нѣтъ и быть не можетъ». Звичайно, що тамъ, де літературний розвій не пануючої мови цензурі як більмо в оці, інші відносини поденної пресси навдаху чи й можливі і ми вже при звичаїлись, слухаючи ті рації, носити на устах щасливий посміх, а в серцеві виховувати інші думки и надію; а ото горе, що закордонні писателі перепечатають цілком ті рецензії у своїх часописах и не тільки роблять обобщенія, а втискають ті погляди у наукові твори. Але годі про це!

Почали ми гастролі у Полтаві з 14-го іюня ст. ст. і після 14-ти спектаклів переїдемо на два місяці у Харьків, в літній театр «Тиволи», зробивши передих день на 10—11, бо театр въ «Тиволи» ще достроюється, бачте, він торішньої зими згорів і оце строїтьця наново. В Полтаві скінчимо 29-го. Виставили ми ось які твори: Наталка Полтавка, Запорожець за Дунаєм, За двома зайцями, а потім мої твори: Зайдиголова, Пошились у дурні, По ревизії, Дай серцю волю, Гли тай, Письні в лицах (двічі), Дві сьмь (двічі), Вуси и Чмырь. П. Садовський грає тепер у Катеринославі, а п. Саксаганський у Маріуполі, трупа п. Грицай, що була колись під проводом п. Старицького—у Одесі, п. Деркач у Славянську... Ще є з десяток труп, але, де вони пробувають—не відаю.

Іхати до Галичини одному на мою думку не варта, а в п'ятёх або в шістёх, щоб головні сили кожної твори держались на гастролерах, тоді може ми й дамо Галичанам той смак у нашім виконанні, яким чаруємо москалів. З великого посту я наважився зійтись до спілки з Садовським, ото ж чи не приїдемо до Вас ось якими силами: я, Садовський, Левицький і котрий небудь співак—теноръ, Заньковецька і Затиркевичка. Але це ще вилами писано, ще може і єднання того біс ёго матиме!.. А воно на мою думку годилося бъ нам такою юрбою загостувати?.. Не знаю, як у Вас тепер репертуар, чи й досі «Корневильські дзвони» та «Пташки півчі» мають перевагу над народними утворами? А знаєте, добродію, що скільки я не задумувався над Галицьким репертуаром, а в кінці приходив до тіи думки, що у Вас брак на кону талантів, що їх переманює від вас, коли не німецький кон, то польський. А скільки Расея-матушка забрала у нас талантів? Така їи доля, тіи України, що скільки їи не шарпають, скільки не тнуть, а вона зкривитця, заплаче, а иноді й зубами заскрипить та й знов:

«Гей-гей-гей мій чорний воле,
Нива довга в стерні коле»...

Чи ще я Вам не обридъ?

Хочу Вас прохати дозволу помістити у Вашій шановній «Зори» свою автобіографію. Колись я почав писати їи въ «Елисавет. Вѣстн.» на російській мові, а потім, не знаю гаразд, через що,—зупинився тепер вже и «Ел. В.» звівся ні на що і автобіографія моя лежить десь під сподом.

Як що цей лист скоро одержите, то б-то раніш, ніж вийде 13-е число, то вишліть мені те ч. у г. Купянськ (Харьковской губ.), там я проживу (не подалеку від Купянська) аж до 10-го іюля. Майте на увазі, що Купянськ це мій адрес певний и де б я не був, а з Купянська лист мене розшука. Биля Купянська, у 18-ти верстах, або въ 3 милях, мій хутір «Сашино».

Съ 12-го іюля адрес мій: Харьковъ, театръ «Тиволи».

Зъ високим поважанєм і пошаною остаюсь

М. Кропивниц[кій].

Г. Полтава.

27 Іюня 1892 р.

5.

Високоповажний Пане Добродію!

13 ч. «Зорі» я вже одержав, тепер чекаю на 14-е.

Мушу Вас зарані сповістити, що біографія моя займе дуже багато місяця, бо я маю почати її з дитинячих літ; того ради незабаром дошлю я Вам перші глави, а Ви роздивитесь, розміркуєте гарненько и широко мені відповісте, чи варта все те дрюкувати, чи може занехаяти її—як не зовсім, то хоч до инчого часу?

Дуже я тепер заклопотаний, то й не можу взятись за твір, котрий годилося б послати на конкурс, нехай краще думка та полежить за пазухою до тамтого року, і як будемо живі та здорові, то може що небудь і втнемо.

Радий би я Вам нараяти путящого чоловічка за режисера, котрий би чесно підпер діло і вів его непохибним шляхом, але горенько, що зараз я й сам не вбачаю такого. У нас чутка йде, що ніби-то Підвисоцький, котрий никає тут по трупах, мовляв, пересовуєця з однієї трупи у другу мов та п е р [е] і ж ж а с в а х а,—моститця на міське Бибіровича, але ж на мою думку з него буде користи не більш, як з бика молока. Якийсь він мертвий чоловік, а орган голоса, як у с к о п ц а, — не хибкий і прикро-солодкий. А може що й вийде. Вже ж не даром Московська поговорка каже: «чѣмъ чортъ не шутить!» Може й справді і з Підвисоцького що-небудь виклепаєця. Щоб Ви змогли відолонити, на які реклями наш брачик актер иноді пускаєця, то посилаю Вам афишу, з котрої Ви цілком довідаєтесь и пересвідчитесь, хто є такий п. Райский. Ту трупу, котрій кореспондент «Зорі» прописав маршрут через Константинополь у Францію, Райский через два тижня покинув у Александрії,—де-котрі з актериків засіли там по вуха, а инчі ледве доплентались до других труп; сам ж главарь (п. Райский) пішов у трупу до Деркача, тільки ж і там він не довго наслужив, почав прохатись знов до мене і я ледве-ледве відхрестився від нього. Правда, що він має гарного баритона і ноту добре тямє, тільки що актер з него не геть-то вдалий. Не дивуйтесь реклями Райського, він ще чоловік без імени; у нас ті, котрі мають вже імя, часто реклямують про твору, котра у столиці була поставлена п'ять

чи шість разів: «поставлена была на столичныхъ сценахъ, въ Петербургѣ 40 разъ, въ Москвѣ 50». Не даромъ ще небіжчик Н. В. Гоголь сказавъ: «русскому человѣку прибавить нуль ¹⁾ ничего не стоитъ».

Я починаю в Харькові 2-го августа, в театрі, котрий заново вистроений і вміщає слухачів на 1500 рублів. У Садовського и Саксаганського каникули: 1-й почина 6-го сентябрю у Севастополі, 2-й 16 августа у Єлисаветі. Трупа Грицай, бувша М. П. Старицького, тепер у Бендерахъ, Деркача— у Вильно. Опріч цих труп ще є трупи українські: Пономаренка, Скорбинського, Василенка, Василенка 2-го, Мирова-Бедюга, Лавровской, Соколова і Ленской. Але де ці трупи пробувають—не знаю.

Вітаю Вас сердечно! Щиро почитуючий Вас

М. Кропивницк[ій].

Харків («Тиволи»)

30 Іюня 1892 р.

6.

Високоповажний Добродію!

Дивуюся и не надивуюся, що воно за знак, що після 13-го ч. Зори и примірника у дві діи «Тытаривны» я білшъ ничого не одібравъ—чи воно конфісковано, чи не діслано? Одначе жъ чую видъ тутешнихъ студентивъ, що вони читали вже усю Титарівну, стало битъ, не конфіскація, а щось инче трапилось.

Вже восьмий день, як я не встаю зъ лижка, схопила мене інфлуэнца и такъ притисла, що жинка й дити зовсімъ перелякалися,—отаке бува зпобижить чоловіка! Лікари знайшли окрімъ інфлуэнцы нервне переутомленіе и заборонили на який часъ умственне напруженіе. Сміховисько! Заборонити умственне напруженіе—чи можлива жъ ричъ? Звичайно, що я хожу якъ автоматъ по хати, потимъ ляжу въ лижко, зновъ встану, а мозокъ не дрима.

Бувайте здорови.

Тутечки я пробуду зъ товариствомъ до 28 ст. Сентября, а съ 1-го Октябрю у Єлисаветгради по 1-е Ноября, а потимъ посунусь на Кавказъ. Садовський почавъ 6-го Сентября у Севастополі, потимъ буде у Симферополи, а дали до Одессы, Саксаганській почавъ 6-го Августа у Єлисаветгради, але давши 6-ть чи 7 спектакливъ и потерпивши матер. крахъ, удравъ до Миколаева, чи до Херсона.

Щиро поважающий Васъ

М. Кропивницк[ій].

14 Сентября 1892 г.

Адресъ: Харьковъ «Тиволи».

¹⁾ В рукоп. нуль.

Високоповажний Добродію!

«Дві семі» скоро перепишуть і я її Вам пришлю, партитуру «Письні в лицях» тутки не маю кому дати переписати, хіба діслати Вам, щоб тамечки собі переписали,—та у Вас воно,либонь, дешевше і коштуватиме? «Зайдиголову» дам переписати за для Вас. Читали Ви статю, в Кієвській Старині, про мою «Олесю»? На той рік, мабуть, дам Вам і сю.

Що тичетця до статей про театр, то я за це діло навдаху чи візьмусь, бо я не теоретик і виконаю так, як Бог на душу покладе, так і ученів моїх повчав. Колиб хто поставив ряд питань про театр, то я б може на де-які і зміг би одповісти і може та відповідь була б і корисна; а щоб писати самому, то це дуже важка праця і суха... Хто ж тепер буде режиссером у Вашій новій трупі, від режиссера все залежить, треба, щоб він був самостайнім диктатором, щоб людей слухав, а свій розум мав; бо як буде слухати совітників, котрі радитимуть від щирого серця, і робитиме цілком так, як то їм вбачається, то діло не посує. Радив би держатись, доки осиліє наш театр, народнього репертуару, бо перероби все таки зостанутця переробами, а свого театру на решті Біг дасть. Я завжди держався тієї думки: хоч і не показна свитина, та властна.

Титарівну одібрав, спасибі.

Щиро поважаючий Вас

М. Кропивницький.

Купянск (Харьк. Губ.).

2 Іюня 1893 г.

Високоповажний Добродію!

Задержав я обіцянку, а то через те, що живучи в хуторі ледве зміг знайти хоч ледаченького шкребуна, котрий так переписав, що я мусив троє день виправляти. Як бачите, у нас що раз то все менш зістає ся людей поміж писарями здібних писати по нашому; а що вже з простого народу, то б-то із сільських шкіл, то не жоден школяр не втне; та й читають по своєму навпомацки, з гріхом пополам, та ще й з великою неохотою. У мене служать двоє парубчаків-селян, грамотіїв, один ще ніби береться читати по своєму, а другий дак прямо каже: «то пустяковина, на віщо вона мені». До поезії ні в жодному не постеріг я почуття: чи воно незугарне розжувати, чи той режим так заболванив його, чи я так відщепився від селян, що не вмію з ними розмовляти?.. А колись-то, років з тридцятьок назад, було читаю парубкам та дівчатам: «Катерину», «Черницю Марьяну»—дівчата ревма ревуть; а як прочитав: «Чорноморський побит»—Кухаренка, так всі так реготали, що я й сам за живіт хапався. Дав оце тепер я одному грамотію про-

читати «Наймичку»—Шевченкову. Ото ж він приносить мені її після того третєго дня, я їй питаю: прочитав?—«Ги-ги-ги!»—Чого ж ти рего-чеш?—«Штучна сторія!»—Чим же штучна?—«Ги-ги-ги! Дід танцював з молодицями, Марко усяких гостинців привіз... А як онук з цуциком? Ги-ги-ги! Це все колись було. Батько мої те ж розказували про чумаків, як було чумакують та понавозять риби усякої... Ну й дідок отой Трохим, старий, а танцює».. І скільки я не наводив ёго на драматичний зміст поеми, на идею—не вчолопа. «Ага-га, ота, що на прощу ходила?.. Принесла хреста, свічку, бубличок... Помера та їй каже: «я твоя мати»... Сторія, я вам скажу!..» Так тобі, питаю, ця книжечка уподобалась?—«Та воно нічого... ви дайте мені яку другу. От, наприклад, щоб про войну, або про розбійників, про чужі землі?.. Ондечки у Володьки була книга про змія».. Як бачите, наш народ ще не переріс сказочного періоду. Дівчата дуже люблять гадать і у кожної грамотної дівчини є: «Оракул», або: «Соломон».

Оце у нас зараз косовиця і до мене на хутір збірає ся иноді чоловіка на 50 парубків та дівчат. І що ж? Дівчата співають на всю горлянку салдацьких та фабричних пісень.

Зелёная баня,
Галубчик мій Ваня,
Зелёная криша,
Красявчик мій Гриша...

Або-ж:

Крутітьця, вертітьця
Шар голубой,
Крутітьця, вертітьця
Надо галовой,
Крутітьця, вертітьця,
Хочеть упасть,
Кавалёр баришню
Хочеть украсть...

Запитав: чому не співаєте своїх?—«Та це ж ми своїх!»—одказала одна. Обіззався парубок, котрий вже відбув салдатчину: «дуря, вони питають про хахлацькі пісьні, стало бить, про прості... Теперича, барин, скрозь уже пішла образована пісьня. От як я служив у Аршаві, дак і там усё модних пісень поють». Отаке-то у нас пішло образованіє по селах!

Якь я був у Галичині, то там тоді для артисток-жінок переписували ролі латинськими літерами, не знаю, як у Вас тепер, а у нас, як бачите.

Оце приїхав у Слав'янськ покупатись у солянім озері та невдаха, почуваю себе не гаразд—поїду через скільки день додому.

Щиро поважаючий Вас і почитуючий

Марко Кр[опивницькій].

14 іюля 1893 р.

Слав'янс[кь], минеральныя воды.

Досилаю Вам ¹⁾ під бандеролею: Дві семі.

¹⁾ В рукоп. Вас.

Забув додати. Чи Ви б не вислали мені, у Купянск, Чайченкову повість: «На розпутті»? Невже у Вашим театрі не користають ся Шекспиром, у переробі Куліша? А як би я хотів поставити: «Отелло» або «Комедію помилок». У нас, тутечки, того не дозволяють, а Вам зручно. Чи не приїхати мені ¹⁾ до Вас та чи не потрудитися над Шекспировськими творами? Чи вже й досі у Вас грають: «Дзвони Корневіля», «Чайна квітка», «Півчі птахи?».. Невже оте все потрібне тому народові, для котрого існує Ваш театр? І те сказати: я не знаю Вашого народу, не знаю його розвою і ступеня його цивілізації... Але мені здається, що такі глибокі твори, як Шекспира, ні на яким кону не будуть зайві.

9.

Високоповажний Добродію!

Ваш лист здивав мене у Ромні, де я відбував гастролі—у труппі п. Пономаренка (власної трупи у мене вже нема); з Ромна придибав на свій хуторець: сеє, тоє та онеє, та так і зволікся з відповіддю.

Через тиждень знов поїду до п. Пономаренка—на 10—15 виступів, в Мінск, де і дам переписати для Вас «Зайдиголову». Олесю я мушу ще виправити, бо вона, як і всі мої твори, писана прихапком і через те в ній стрічаються де які помилки і недописи, котрі шкодять їй. «Пісньні» пришлю партитуру тільки й не знаю коли, бо завжди вона занята. Чи не краще булоб, коли б я віддав тут списати для Вас партитуру? Почім у Вас беруть за аркуш партитурних нот перепищики? Чому Вам у Дві семі не вставити, у четвертий акт, Ваші народно-весільні пісньні?

Вразила і мене стаття М. Ярченка і я таки вповав, що хтось з Галицьких літераторів скаже Ярченкові: зась! але певно вони думають що всему тому правда, і через те мовчать. Воно й правда, та, як каже Шельменко: «тільки трішечки щербатенька»,—і коли обмовчують її і наші літераторі, котрим це діло ближче знаєме, то певно користніше так... П. Ярченко, як видно, не дочухався до де-чого, то нехай ему Бог прощає, ти[м] більш ще, коли він є ще юнець. В вісімнадцяти українських трупах може й набереться чоловіка з десятка, котрі, опріч думки про кешеню та хліб насущний, дбають і про розвій і добробит укр. театру, то за це треба казати: слава Господеві, а не бештати всіх за одним махом. П. Ярченко мусить знати, що кожен укр. актер повинен знати великоруську мову, щоб на аслучай чого можна було знову пристати до великор. трупи; потребувати чи силувати кожного, щоб він віддав житте своє на підвищення і підпору свого театру, це вже за надто... Стаття п. Ярченка пригадує ту муху, котра сидячі на розі у вола, запряженого у плуг, відмовляла на вітання подруг: «ми орали!».. Нехай би п. Ярченко сам попотягав плуга та тоді вже й вихвалявся, що ось-то ми які!.. Одначе годі з Ярченком.

¹⁾ В рукоп. мене.

Кажете, що до творів Шекспира нема актерів. Правда, що це захід не малий, не легкий і не простий; тад же ж не святі горшки ліплять! У нас, в Росії, Шекспировскій репертуар відбуваєця у багатех великоруських труппах і не погано. Отелло, Макбет, Гамлет Король Лир, Шейлок, Виндзорскія кумушки, Укращеніе строптивой, це такі пьеси, котрі стільки ж популярні, як і класичні твори російських авторів. Коли Англія дала: Гарика, Олбриджію, Італія: Роси, Сальвини, Магди, Германія: Поссарта, Барная, Росія: Мочалова, Рибаківа і инчих Гамлетів, то чомуж Україна не мусить дати ёго?

Гостювавши колись-то в Галичині, я надто дивувався, що Ваші театральні автори перероблювали за для народнёго театру: «Корневільські дзвони», «Блену прекрасну», «Зелений острів», «Пташки півчі» і инчі, а не брали драм і комедій того народу, котрий і по крові, по обичаям і исторії більш рідний і цікавий ніж инчі. Чому у Вас нема переводів: «Ревизор» Гоголя, «Горе от ума» Грибоєдова, «Власть тьмы» Л. Толстого; а у німця і француза усе те є?.. Наші актери, котрі служили у великоруських труппах, знаёми і з западними драматургами: Шекспіром, Шиллером, Гете, Дюма, Доде і з усіма сучасними авторами тії сторони і мусили не тільки бачити репертуар, але й виступати в нему; Ваші ж актери (у той час, як я пробував в Галичині) виховувалися на таких творах, як: Галька, Карпатські горці, Румпельмайер, Фальшіери банкнотів ¹⁾ і т. и. Тут нема простору актеріві, нема де розвернути ему свої сили, виховати свій талант. З покійними Гродськими та Гриневецькими ми часто і багато про се гомоніли, а ще частіщ мов той дурень думкою багатіли.

Я приїхав би в Галичину місяців на три, взявши з собою трехчотирех мушин і трёх женцин, за для виконання въ купі з вашими артистами нашого репертуару і спробував би поставити хоч дві Шекспіровські трагедії: Отелло, Гамлета і хоч Шейлока. Звичайно, що перевод Гамлета М. П. Старицького надто грубий. Ви думаєте, що я тут не поставив би Шекспіра на нашій мові, давно поставив, колиб цензурний дозвіл. Так-то! На півтори тисячі карбованців в місяць я приїхав би сам сёмий. Думаю, що зо мною поїхали б: дві співучі дівчини, один співучий мущина—хоч баритон, хоч тенор, потім ще один комик, один резонер і комична старуха. Чи є тепер у Вас театрі в таких містах, як Снятин, Кіцмань, Тарнопіль?.. Звичайно, що грати в казино, чи в стані, після театрів Петербурських, Московських, Одесських і инчих якось не... Скільки осіб у Вашій труппі, чи великий оркестр, чи є декорачії, хор?.. У нас, наприклад, у повітовім місьці Єлисаветграді театр с трема ярусами лож і поміща публіки від 650 карб. до 720. А в таких городах, як: Херсон, Минск, Полтава, Курск, Орел і инчі,—не кажу вже про Одесу, Київ, Казань, Харків і другі—театрі містять від 550—до 1000 карб.

¹⁾ В рукоп. банкноты.

Ото ж і відповідайте мені будь ласка: вь г. Минскъ, городской театр—артисту М. Л. К.

Я, сидючи дома, та охаючи та стогнучи—написав нову комедію в 3 діях, із сучасного істнування нашого села і оце завтра-після-завтра посилаю в цензуру. Як адресувати пєсу, як час(ом) я надумаюсь написати на конкурс? Я зовсім не знаюсь з тим: як, що писать і куди?..

18 Октября 1893.

Х. Сашино.

Щиро поважающий Вас М. К р о п и в [н и ц к і й].

10.

Високоповажаний Добродію!

Вештаючись по всіх усядах, я ледве спромігся переписати за для Вас «Зайдиголову», та й то чорт батька-зна як переписано. А що вдіємо? «Скачи, враже, як пан каже!».. «Як уміємо, так і піємо!..» Куди не киньсь—нема переписчиків, щоб хоч як небудь утнули по нашому; тільки в університетських городах і можна їх здібати, та й то не густо.

Нарочито посилку завернув Вам у афишу, щоб Ви своїми очима бачили, які у нас є приспішники-обрусителі, як бачите: примушують нас на рівні з українськими творами ставити и великоруські, ч т о б ы количество актовъ соотвѣтствовало. І це не скрізь так чинитця, а так, де забagnetця: «що город, то й норов». Як хто змізкує циркуляр 1881 р.¹⁾, так його і виповня. Навіть і у полтавській губернії отаке чинитця: в Ромні можна вистановляти нашу твору—на 4 чи 5 дій—з одноактним російським водевілем, а в Лохвиці мусить бути вже соотвѣтствіе актовъ. И хоч ти сядь та й плач!..

Після Ніжина їду до себе на хутір.

Написав я недавно комедію у 3-х діях «Джиґун» і послав до цензури; читав її у Харькові де-кому—уподобалась.

Не знаючи, чи Ви дали відповідь на мого останньєго листа, про бажанье моє виставити Шекспіровські твори, бо я переїзду з города в город через шість—пять день, а листи мусять те ж за мною слідкувати і иноді ганяються з пів року. Відповідайте мені у Купянск.

Щиро поважающий Вас

Ніжин.

М. К р о п и в н и ц к і й).

Ноября 27 д. 1893 р.

III

Лист Костя Підвисоцкого до В. Лукича-Левицького.

Високоповажний Пане Редактор!

Даруйте, що осмілюсь потрудити Вас, Вис. П. Пане, ось яким ділом: М. Л. Кропивницький (у котрого труні тепер служу) рад би

¹⁾ В рукоп. 1884.

заїхати на кільканайцять спектаклів в Галиччину і поручив мені спросити листовно впливових людей, як би вони прийняли сей єго проєкт?.. (Очевидна річ, з цілою теперішньою трупю в 90 чоловік було б неможливо а в 50 достаточо. Мужескій хор та оркестр можна дібрати на місци).

З погляду розвитку нашої народної справи діло се було б немалої стійности.—Одне те, що почули б наші Галиччане слово Українске з уст самих же українців і могли б пересвідчитись на скілько ми Галиччане придавлені поляками, німцями та жидами, а они пригноблені руссіцизмом відбігли від себе в проізношеню русько-україн. річи.—Могли б они виставити такі твори, яких тут цензура забороняє лишь за для того, що они українські.—І наша преса мала б спосібність загомоніти і пожалуватись перед Європою на свою гірку недолю. Відтак даже ціла трупа, котра про Галиччину менче знає, як про Китай, могла б наглядно дізнатись й по всій Україні рознести, що у нас дієсь, і які у нас підвалини заставлено задля вспільної справи. Вжеж тре взяти на взгляд і сю обставину, що Кривницькій, спасибі єму,—поставив своїм великим артистичним, режисерским і писательским таланом на теперішнім становищу україн. сцену, що він єдино ініціатором і першим діялом у відродженю і теперішнім розвою. Сомніватись даже не можна, що Русь Галицька радо повитає звистку про гостину єго у себе.—Но все ж такої—як то кажуть: на літо не можна заїжджати. Про те удаємось до Вас, В. П. Пане Редакторе, щоби були ласкаві посередничити в цім ділі,—а перед всім спросити Галицьких передових мужів за їх гадку і донести Кривницькому, чи може на великий піст заїхати зі своєю трупю до Львова. Річ ясна, що про матер. зиски тут нема й мови. Всеж найпізнійше за місяць просимо відписати нам, щоби в данім разі міг Кр. вислати свого управляючого в.... при...¹⁾ начальства на приїзд і представлєнє певного числа штук.

Въ Полтаві ознакомився я з Панасом Мирным, в Харькові з універ. професором Багалієм та іншими, всі они радо допитуються про Галиччину. А тутъ въ Бердянску (Таврической губернії) живе тепер проф. гімназії Ніщинській, композитор Вечорниць і пр., котрого власть іменно за єго україн. працю (а по їхньому сепаратизм) перенесла²⁾ за кару з Одеси—в глухой кут над Азовське море. Но, слава Богу, за кілька місяців пійде вже на пенсію і вернєсь в Одесу. У нєго є більше музичних творів, но треба би, щоби Виділ Бєсїди попросив єго о ті.

Трупі нашій ведєсь дуже добре, не то що Публика, но й начальство тепер вже ласкавійше приймає. Одно лишь лихо з цензурою, що нехоче путнійших творів перепускати, а лишь слабші, щоби відтак

¹⁾ нерозбірно

²⁾ в рукоп. перенесли

московські газети критикували україн. твори. На доказ чого долучаю одну із послідних рецензій про Вуси.

Ще раз поручаємо діло приїзду Вашій ласкавій памяті й просимо як найскорше відписати нам до Симферополя Таврической губернії, де 27 ст. ст. жовтня відбудесь 1 представленьє, а де трупа не забавить довше ніж місяць.

Зостаю все з найглибшим поважаннем для В. П. Редактора і покірним слугою Кость Подвисоцкій, арт. драмт. трупи М. Л. Кропивницького

Бердянск 10 ст. ст. жовтня 1889.

М. Л. Кропивницький і Ніщинський засилають і свій низький поклін!

Звеніт ласкаво, що на адресі не титулую Вас, а то задля того, щоби не зацікавляти тутешных—затім щоби певнійше дійшло письмо. ..

ЛИСТ О. О. РУСОВА ДО М. К. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ.

З. ЛЯШЕВИЧ.

Революція 1905 р. викликала загальне пожвавлення в українському суспільному та культурному житті; визвольний рух відбився у всіх ділянках національного життя.

Як відгук такого піднесення й запалу, що шукав собі вияву при всякій нагоді, треба вважати й нижче наведений лист ¹⁾ з нагоди 25-літнього ювілею М. К. Заньковецької (15 січня 1908 р.), що теж перейшов був у національну демонстрацію.

«День 15-го січня цього року—був великим святом України. Серед тих темних хмар, що оповивають нашу країну, це був ясний промінь, величя година, що дала пільгу пригніченому духові. Мов якесь проміння сповняло театр Київського «Товариства грамотности», мов один чулий урочистий настрій проймав усю ту велику юрбу, що натовпом зібралася в театрі, сповнила всю просторінь його» ²⁾. Досить свідчить цей витяг з «Рідного Краю» про те, який близький був український театр громадянству, як тісно була зв'язана справа театру з питанням культурно-громадського руху й якою популярністю серед громадянства тішились корифеї українського театру, зокрема М. К. Заньковецька.

О. О. Русов завжди цікавився мистецьким (особливо театральним) життям. Він приймав живу участь в організації театального гуртка в Києві; разом з Старицьким він влаштував першу виставу української опери «Різдвяна Ніч» в міському театрі 1872 р., у самій виставі виконував роль Вакули та й взагалі був першим музикальним помічником Лисенка ³⁾.

Отже не дивно, що з таким захопленням і запалом реагував Русов на ювілей Заньковецької. Згадки про те, що Заньковецьку викликали до «участку», не стверджено; викликано, як повідомляла про те «Рада», тільки М. К. Садовського, щоб допитати його про зміст промов та адресів на ювілей ⁴⁾.

¹⁾ Лист переходується в Українському Театальному Музеї в Києві.

²⁾ «Рідний Край» ч. 2. 19 січня 1908.

³⁾ Софія Русова Спогади. «За сто літ». кн. 2. К. 1927. «Русов завше на все згожувався, що б не вимагав від нього Лисенко, і хоча Драгоманов намалював сатиричний малюнок, як Русов підстрибує, щоб спіймати високі «до»—співав Русов свою партію з експресією і дуже гарно».

⁴⁾ «Святкування ювілею М. К. Заньковецької відбулося так широко й бурно, що адміністрація вбачила в йому цілу маніфестацію; де-які адреси по змістові признано трохи гострими. Є чутка, що адміністрація навіть хоче витребувати

Цей факт свідчить про те, що реакція, ослабнувши після 1905 року не на довго й незначно, зменшила дуже непомітно перепони й на шляху розвитку українського суспільного та культурного життя.

Друкуємо згаданий лист, додержуючи правопису й пунктуації оригіналу:

«Спб.
Офицерская, 36.
19-І/1908.

Високошановна
Марія Костянтинівна!

Телеграма зповідає, що юбілей М. К. Заньковецької перейшов у національне свято, а закінчився у поліцейському «участку», де цариця української Мельпомени повинна була давати відповідь на те, як вона сміла одбірати телеграми та привітання земляків!

Дивно читати, що взято одну Заньковецьку у участок, а не всіх тих людей, що були у театрі! Мабуть вже й поліція признала, що Україна=Заньковецька, як у алгебрі буває, що $a=b$. Поліція ж повинна була б думати, що України немає, а є тільки істинно-руській православний народ, а коли які-небудь Заньковецькі думають, почувують і поводять себе й дома й на сцені у своїх інтонаціях, жестах, ходах інакше, як слід общеправославному народу, то це—тільки мрії, бо Заньковецька—помиляється, бо який-же напр. Русов—українець, коли він — о в ъ? Але ж не так і поліція думає, як слід би б було їй думати, «коли є Заньковецька, то є й Україна і український народ» усе одно як: «коли є Верді, то є й італіянці, коли є Глінка, то є й великоросси!» 'Нзъ 'устья младаецъ ѡ 'уцнхъ совершыхъ 'нѣ хвалѣ! сказав би се тому квартальному, що питав Вас. Бо та й тут, як у писанії, младенцькї нерозумна поліція,—і та похвалила Вас, що Ви=Україна! То й не в суд і осужденіє, а на нову славу Вам і ця подія бридкої та брудної поліції! Слава Вам!

О. Русов.

P. S. Ceterum censeo, що слід Вам заграти «Антигону» у перекладі Ніщинського. Про це вже я літ 10 казав Вам, і тепер кажу й буду всечасно казати! Як казав колись у Полтаві, що Ви і Україна нероздільні.

М А Т Е Р І Я Л И

СПОГАДИ ПРО УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР.

ВЯЧ. ПОТАПЕНКО.

Перш, ніж я почну свої спогади про український театр, батьком якого є преславний артист Марко Лукич Кропивницький, в трупі якого я й почав грати—спочатку її існування,—я мушу сказати, що ще до нього були вже невеличкі трупи—на пів українські, на пів російські. Ці трупи їздили по маненьких містах, містечках та грали такі п'єси, як Наталка-Полтавка, Сватання на Гончарівці, Шельменко-денщик, Шельменко-волосний писар, Кум-Мирошник, або Сатана у бочці, Простак, Москаль-Чарівник і де-кілька водевілів. Мені відомі із таких труп: Ашкаренка в Кременчузі, Деркача, який їздив навіть по селах і давав свої вистави, Василенка з родиною. Був ще артист Зубович; він грав де-які українські п'єси в Ростові на Дону. Тоді були такі часи, коли почувалось якесь відродження українства, вже не так душила російська цензура і станові пристави легше дозволяли українські вистави, на які, що-правда, ішла публіка, щоб «посміятися». Тоді ще не було драм, що з'явились вже при Кропивницькому.

Відбувались «домашні» вистави і коли їх іще тільки готували, то вже було свято. А коли спектакль, то всі знайомі обов'язково сходились, а як це робилось в маєткові, то приїздили сусіди за 25 верст. Навдивовижу—станові пристави, справники і взагалі адміністрація—поза офіційними справами розмовляла частенько більше рідною мовою чим російською. Пам'ятаю, як я ще був аматором, в однім повітовім місті улаштував концерт полковий капельмейстер і прохав мене прийняти в ньому участь—проспівати яку-небудь «малоруську» пісню. Не маючи голосу, щоб проспівати більш-менш народню пісню, я вибрав комичеську:

Та пропив чоловік вола,
Жінка корову, теля,
Гей, мужу, не пий дуже і т. і.

І коли випустили афішу, де було величезними літерами надруковано, що цю пісню виконавець проспівас «в національном малорусском костюме»—за дві-три години всі квитки були вже продані. Таке бажання було побачити своє рідне на кону. І коли я вийшов на кін, то я почув бурю оплесків,—звичайно, це не мені, а українському вбранню. Як я приїхав в Бендери відбувати військову службу—а це було після Турецької війни в 1878 році, і я вже поступив в Житомирський 56-й піхотний полк «вольноопределяюшимся»,—як раз повернувся із війни в той же полк—прапорщик Тобілевич, а потім і до нині пре-

славний наш артист Микола Карпович Садовський. Молодий, красивий, до кісток українець і з чудовим голосом—підбаском. Коли він співав, то в багатьох блищали сльози на очах. У нього був такий приємний голос і так він характерно співав, такі робив красиві народні чисто музичні форшлагги, що й справді зачаровував усіх. На той час була в Бендерах Марія Константиновна Хлистова, жінка гарматного полковника при фортеці, згодом наша гордість—Заньковецька. Там же при тій фортеці був і офіцер Юрій Іванович Косиненко, потім відомий український артист і режисер в трупі Михайла Петровича Старицького. І ось, з дозволу командира полка, Микола Карпович улаштував декілька аматорських вистав, в яких приймали участь сам Микола Карпович, Марія Константиновна, її чоловік, мій брат-офіцер і я. Грали якусь російську п'єсу, а потім «Наталку-Полтавку». Микола Карпович співав Петра, Марія Константиновна—Наталку, її чоловік—виборного. Потім—«Москаля-Чарівника», але далі командир полка заборонив.

Зацікавлення всім українським на ті часи було величезне. Скоро дозволили українські вистави. Зорганізувалась труппа на чолі з М. Л. Кропивницьким. Згодом товариство виросло, і як труппа М. П. Старицького під орудою того ж таки Марка Лукича, приїхало до Одеси. Тоді навіть із провінції почали приїздити люди, щоб побачити рідний театр. Сиділи тижнями в Одесі, платили перекупцям великі гроші, щоб купити квитка на спектаклі.

Тоді я мав посаду в Ананьєві, Херсонської губернії—учителював. Там же був і рідний менший брат Кропивницького—Володимир Лукич, учитель повітової школи; він помер від сухот ще до приїзду М. Л. в Одесу. Пам'ятаю, як зараз, я одержав листа від однієї пані з маєтка за сорок верст. Вона писала мені, щоб я приїхав до неї, і вона розкаже про труп Кропивницького, яку навмисне їздила до Одеси дивитись. Приїхавши до неї, я застав чоловіка двадцять сусідів-дідичів, які також з'їхались послухати про Кропивницького—ось як цікавилися своїм театром! Я почував, що за для всіх труппа Кропивницького—це якась святиня. І коли б я сказав, що я грав з Садовським та Заньковецькою, як вони ще були аматорами в Бендерах, мене узвали б божевільним. Я промовчав. А через тиждень я зрікся учителювання і рушив до Одеси, щоб стати артистом.

Приїхавши до Одеси, удався до Садовського та Заньковецької. Вони привітали мене й познайомили з Кропивницьким. Це був кременезний чоловік, літ під 45—на виду суворий, але в розмові дуже лаговий, привітливий. Я пояснив, зачим я приїхав до нього. «Я пам'ятаю вашого брата»—він був гарний комік, а по вас я бачу, що ви «простак», якого я і шукаю. Ви як хочете, з дебюта—сказав він мені.

— Тільки з дебюта, одповів я.

«Ну і добре. Чи не візьмете ви ролю Гордія—шевця у моїй п'єсі: «Доки сонце зійде—роса очі виїсть»?»

— Я її не знаю.

«Вона свіжо повернулась з цензури. Нате вам примірника, гарненько прочитайте, і коли вам уподобається роля, перепишіть, вивчіть, як отченаша, а після Великодня—приїздіть до Єлисаветграду».

Я взяв п'єсу і пішов до Садовського та Заньковецької, яким все пояснив. Вони засміялись та обіцяли дечим порадити мені.

З ролею повернувся до Анан'єва. Тут вже приходили до мене, щоб почути про Кропивницького, якого я бачив «власними очима». Після Великодніх свят я приїхав до Єлисаветграду, де побачив скрізь афіші Кропивницького. На афіші була й моя фамілія. Приїхали ще артисти: Циганко, Садовська, Максимович, Карпенко Петро, Ратмирова, дерижор Василів та інші. Здається це було в 1884 році. Я дебютував, і Кропивницькому уподобався. Він мені призначив платню 75 карбованців на місяць.

— Тепер от що, казав мені Кропивницький, ви забудьте, що ви будете і надалі грати тільки великі ролі. Треба учитись і починати з вихідних ролів в два—три слова. Треба школи, і коли ви будете мене слухати, то будете артистом, а як ні, то пошкодуйте собі.

Трупа зо всім оркестром і хором була, чоловік 60, не менш. Грали ми у театрі Кузмицького. Збори були майже повні. Репертуар був такий: «Наталка-Полтавка», «Кум Мирошник», «Сватання на Гончарівці», «Гаркуша», «Доки сонце зійде—роса очі виїсть», «Дай серцеві волю—заведе в неволю», «Глитай», «Шельменко-денщик», «Бувальщина», «Пошились у дурні», «Невольник», «Чорноморці», «Запорожець за Дунаєм», «Як ковбаса та чарка, то минеться і сварка». При кожнім українськім спектаклі трупа мусила грати і російського водевіля—такий був міністерський циркуляр.—«Для з'їзда карет», як казала публіка. Трохи не щодня йшов водевіль—або «Жилец с трамбоном», або «Не зная броду—не суйся в воду». Грали як хотіли, з п'ятого на десяте. Артисти не грали, а гралися. За десять—п'ятнадцять хвилин водевіля «оттарабанювали».

Всіх нас, молодих артистів забрав до себе батько Садовського, Саксаганського та Садовської—Карпо Адамович Тобілевич у свою власну господу на Биковій. Ми там жили, як у бога за пазухою. Годував він нас курчатами, поросятами і всячиною. Це була проста, розумна, щира людина. Він же був і суворий критик: частенько пробирив нас за нашу ігру. Було, що й Садовському від нього доставалось.

— Кого ти сьогодні, Микола, грав? питався він в Садовського «Як кого?.. Парубка...»

— А хіба парубок так цигарку держе?.. І почне старий свою критику, а Микола Карпович тільки всміхається.

При цім батько, згадає Івана Карповича що був тоді на засланні в Новочеркаському і тяжко зідхне.

Не можу не сказати, як ми, молоді, артисти любили свій театр. Ми всі виходили в «народі», провадили «народні сцени». А Марко Лукич стоїть за лаштунками і стежить за кожним із нас: чи видержав павзу, ти чи дав того тона, як повернувся, як став, як сів,—все

за примітити. На виставі він нікому нічого не скаже, а вже на другий день, на репетиції «пробере»... Це був дійсний учитель—режисер, який давав високу театральну школу. Було дасть невеличку роллю, вивчиш її на пам'ять, як молитву і оброблюєш її зо всіх боків, думаєш над кожним словом, над кожним рухом. Марко Лукич дуже любив, коли артист вносе в роллю щось своє. Він викликав цим у артиста його творчість.

— Що ти граєш, казав він мені? Дай своє, а не грай по шаблону. Працюй і над собою і над ролею. Ось незабаром піде знову «Доки у сонце»—попрацюй над «Гордієм». Піди по городу, обійди з десяток шевців, простеж за їх мовою й рухами.

Я так і зробив. Гордій вийшов у п'єсі шаржованим, отже й треба грати його дуже поважно, обережно, щоб не зробити з нього блазня. Я пішов до Садовського просити допомоги.

— Ось що ви зробіть, казав він; прочитайте Гордієвого монолога драматично, та так драматично, щоб у вас сльози потекли. Оце буде нове, і побачите, що Кропивницький сам буде сміятися. Тільки про те нікому не кажіть і не робіть цього на репетиції, а вже на самій виставі.

«Микола Карпович, голубе, хіба ж це можлива річ? Ви ж драматичний артист, то й покажіть, як читати «з сльозами на очах?» Читаючи цього монолога, на кону, губи собі кусаєш, щоб самому не розсміятися, а тут ще «драматично».

— Розумію, але ви дійдіть уже до цього самі.

Хто повіре, що нас, де-кілька молодих артистів, коли приходилось грати відповідальну роллю, після репетиції в той день йшли до парні, потім забігали хоч на хвилину до церкви, а тоді вже приходили гримуватись і грати. Початок вистави, скажемо у 8 год. вечора, а ти приходиш у 6. Прийдеш, одягнешся, не поспішаючись, загримуєшся та й прочитаєш на кону два три рази роллю. Не було такого випадку, щоб і старші артисти спізнились на виставу або репетицію. А виходячи на кін, обов'язково перехреститься. Так робив і сам Кропивницький та й усі. А Заньковецька перед виходом не трусилась, як в пропасниці?—А як вийшла, враз заспокоювалась і ходе по кону і розмовляє, наче у себе дома. Застудиться артист, бігає по вбиральні, держучись за щоку та стогне, бо болять зуби, а вийшов на кін—враз заніміло, і який би не був кашіль—наче його ніколи й не було. А вийшов з кону—знову тієї. Іде вистава—скрізь за лаштунками по вбиральнях тихо.

— Помічник!—Дайте першого дзвоника—гукає Марко Лукич. Помічник дає, і оглядає, як одяглись хористки, хористи. Поправляє. Артисти та артистки самохіть ідуть до Кропивницького.

«Марко Лукич, гляньте, чи так?»

— Оце так! Грає просту дівчину, а буклі збила з під вінка. Де ти бачила таке на селі?—Зачешись гладенько.

«А я?—питається друга».

— Руки заgrimуй, а то білі, як у панянки.

«А—я»? підходе третя.

— А ти скинь мені панського корсета, а надінь ліфчика. Стривай! Марко Лукич бере фарби і підgrimовує.—Давайте другого дзвоника.

Чути другий дзвоник. Помічник режисера звертається до всіх: «По місцях! Суфльор—сідай! На завісі хто є»?

— Є, озивається робітник.

Вийшов на кін Марко Лукич, оглянув—«Третій!»

Помічник.—«Тихо! Даю... (По павзі)—з богом!

Завіса підвелась, вистава почалась.

Аж ось іде «Доки сонце зійде». Садовський гримує мене на Гордія і вже сміється.

«Ну йдіть до Марка Лукича. Хай він гляне».

Я пішов. Марко Лукич як глянув, так і пирснув від сміху.

— Типично, дуже типично, казав він. Та й детально: срібна сережка в усі.

Почалась дія, де мій вихід та монолог «з слезами». Стиха, мов в далечині в минорнім тоні починаю грати на гармонії: «Під вечер осенню ненасной». Починаю свого монолога чисто драматично, в голосі чути слези. Коли чую, вони у мене й на очах. А я все дужче та дужче. В публіці щось неможливе робиться—страшений сміх, а я все вхожу в роль. Скінчив, витер хусткою очі—оплески. Глянув на Кропивницького, а він аж за черево береться з Садовським—так сміються, а за ними й всі артисти.

Спустилась завіса. Кропивницький почина мене цілувати та дякувати.

— Це не я, а Садовський грав за мене, кажу я сміючись.

В 4-й дії, коли я веду сцену з Кропивницьким, він так розсміявся, що мусив вискочити з кону (він на кону страшенно був смішливий). Я зостався один. Суфльор не зна, що подавати. Щож мені робити?.. Я доторкнувся рукою до кресла; пружини—підіймаються; як придушиш—зникають кудись униз. Я здивувався, а потім, бачучи, що нікого нема—поважно сів. Кропивницький, як глянув—зайшовся від сміху. Аж ось він вийшов, кусаючи собі губи, щоб не засміятись. Публіка побачивши це—гогоче. Ледве скінчили дію. Як упала завіса,—я драла з кону. Боявся, щоб Кропивницький мене не лаяв—за «фортель».

Згодом пішли в трупі сварки, непорозуміння. Це почалось тоді, як і Карпенко-Карий почав писати драми. Треба було Кропивницькому їх вистановляти. Тут він побачив, що з'явилася нова сила, яка його, як драматурга, побиває. Він коли й ставив п'єси преславного Івана Карповича, то нехотячи, байдужно, а іноді, не видержуючи себе, казав, що це не п'єси, а—так собі. Це обурювало Садовського та й всіх. От і пішло лихо. Як нова п'єса Карпенка-Карого, так вся трупа радіє, ожива.—Це «батько українського театру» бачив і в його душі просипався «маненький гетьман з булавою», що й не давав йому спокою.

Після Єлисавету, ми об'їздили Новочеркаск, Ростов, Херсон, Миколаєв, Одесу, Кишинев, Катеринодар, Харків та інші міста.

Пам'ятаю, як ми приїхали до Херсону. Там тоді ще не було нового театру, і ми грали в «Конюшнях Потьомкіна». Вони був у землі; щоб потрапити до партеру, треба було пройти кілька кроків кам'яними сходами вниз, як у льох. Заля, була низенька, довга і вузька. Кін такий, що як вийде хор, то ніде повернутись. Починали ми «Наталкою-Полтавкою». Збору було—що яблуку ніде впасти. Приймали трупу, як і скрізь,—дуже гарно. Як почули спів Кривиницького за лаштунками: «Дід рудий, баба руда»—вибух оплесків. На спектаклі був і сам губернатор Ерделі. Я тоді вже був помічником режисера. Через кілька спектаклів я звернувся до Кривиницького.

— Марко Лукич, яку афішу випускати?

Марко Лукич подумав, посвистів (це чимсь вже не задоволений)—«Невольника»—сказав він, і чмихнув (його звичка).

— Без коня?

«Як то без коня? Деж ти бачив «Невольника»—без коня?»

— Кін же малий, а коневі на ньому ніде буде й поворохнутись. «Щоб був кінь, от і все!»

— Добре.

Цей «Невольник» завжди давався мені у знаки. Шукай коня тихого, щоб він був не баский. З півдня його не годуй і не напувай. Перед «завісою», виводь його на кін, щоб він чув оркестр і бачив світ від лямп. На цей раз я взяв коня з пожежної команди, а з ним і пожежника.

Ось іде друга дія «Невольника». Коли старий Коваль-Кривиницький виряжає сина Степана на Січ, Садовський-Степан виводє на кін коня; все як слід. Батько прощається з ним, Ярина Заньковецька—теж. Садовський вскочив на коня, як той орел, ударив його нагаєм, кінь весело рушив за лаштунки, але не може весь захватись, бо там зараз же кам'яна стінка і далі ходу нема. Треба коня втягнути і повернути боком. Отут-то і почалось лихо. Ніяк коня не втягнути. Садовський скочив з нього; публіка його не бачила, бо він, заховався за лаштунками, а зад коня—на кону; кінь круте хвостом. Публіка сміється. А в Заньковецької драматичний монолог: «Дивіться, таточку... Полетів Степан, як стріла. Оглянувся? не чує... Зник.» І при цім вона зомліває, падаючи на руки і до грудей батька...

Заньковецька почала читати, а кінь, як на те більш круте хвостом, а далі й потягнув до себе свого пожежника, який його тягнув за вуздечку за лаштунки. Кінь задом, задом і до самісінької суфльорської будки. Я крикнув: «Спускай завісу!» Завіса упала. Всі реготались.

— Хай ти скажишся, з твоїм театром, лаявся Кривиницький, хапаючись від сміху, за боки.

В Херсоні нам пощастило на веселі бешкети. Приїхав до Марка Лукича поліцеймейстер й каже, що губернатор приказав не дозволяти

на далі вистав без російських водевілів і вимагає, щоб українські артисти їх грали.

Покликав мене до себе Марко Лукич і звелів на завтра випустити афіші з російським водевілем «Ямщики» Я так і зробив. Прийшли на другий день артисти. Марко Лукич провів пробу української п'єси, і всі почали розходитись.

— Марко Лукич, а водевіля?

Марко Лукич чмихнув, махнув рукою, і нічого не сказавши, пішов. Увечері одбули ми п'єсу, Марко Лукич покликав мене до себе в убіральню.

«Перестановляй на водевіля».

— А хто же гратиме?

«Я старосту, Ратмирова—Стьопку, ти—Василя».

— Марко Лукич, я ж ніколи його не грав, а там же треба співати.

«Іди, одягайся і грай без розмов. Чим гірше, тим краще. Сам губернатор в ложі. Хай слухає та дивиться—наше діло виповнити його наказ».

Почали грати водевіля. Я вийшов. Як забалакав, як заспівав. Та ще й не в тон. Публіка сміється, підо мною наче б земля провалюється. Губернатор слухав, слухав, а далі плюнув і вийшов із ложі.

На другий день приїхав поліцеймейстер з милостю губернатора: «Можна грати без водевілей».

По других містах нас примушувала адміністрація грати—«с уравнием актов». Скільки дій в українській п'єсі—стільки дій мусить бути і в російській—в один вечір. Тоді ми обходили такого «мудрого циркуляра» так. Ми починали замість 8 год. вечера—в 6-ть, і російську п'єсу так скорочували, що до 8 год. ми її кінчали, граючи курам на сміх. Ролів ми не вчили, а більш під суфльора; де ж чого не дочуєш—своїми словами. І як візьмемо яку російську п'єсу—що дня її й граємо. Публіка звичайно знає, що це робиться за-для виконання циркуляра, а через те і не йде слухати якого небудь «Фофана», або «Майоршу». Граємо, а театр порожній. Сидить тільки в партері дежурний пристав, позіхає, та штук з десятків хлопчаків на гальорці пустують. Так нас вітала російська адміністрація.

А цензура теж робила своє діло. Марко Лукич частенько кликав нас до себе. Як скінчить п'єсу—кличе до себе, щоб ми прослухали її. Читав він сам і читав гарно. Власне не читав, а грав всі ролі. І як дійде до комічних моментів, сам задоволено сміється. Далі починається критика. Щоб хто не говорив—ніколи не згодиться, доводячи, що всі помиляються.

— Марко Лукич, п'єса гарна, тільки ж вона довга, її слід скоротити. Багато зайвої розмови та й акції нема. Гляньте, у вас майже цілу дію сидять три чоловіки на призьбі і розмовляють про торішню зіму, як хто поневірявся. В оповіданні, це було б гарно, а в п'єсі—шкодить.

«Нічого ви не тямите. Ця розмова дає малюнок життя селянина».

Але вертається п'єса з цензури. На радість авторові і всім артистам «дозвальною» — Починаємо пробу, розмови трьох чоловіків нема. Марко Лукич все зробив, як йому казали артисти, але він і тут не згоджується з ними.

— Викинув через те, що сам до цього додумався. А ви не те казали.

Що гарно в п'єсах Кропивницького—це селянський побут. Так і несе селом. Але останні дії в його п'єсах роблені і тенденційні, як і де-які п'єси. На мій погляд, етюд «По ревізії» — його найкраща п'єса. Між іншим, він розказував вам, як він десь з аматорами грав «По ревізії» та й взяв на виставу свого сусіду якогось парубка Грицька. Як вистава скінчилась, питає він Грицька.

— Ну, як воно, гарно?

«Чорт батька зна що, відмовив Грицько. Я гадав, що тут буде настоящий театр, представлення, а це що таке? Я це бачу що-дня і в нашій волості. І старшина, і писар, і всі такі ж самі.

— Не знав Грицько, який він великий критик, додав Марко Лукич.

Марко Лукич, граючи на кону, давав живі типи, а в розмові такі тони, яких не вловити.

Так наприклад, грає він в своїй п'єсі «Дві сім'ї» п'яного Самрося. Там він каже: «Пусти мене! Ти мене честю просиш? Пусти, піду».

Ми артисти стоїмо за лаштунками—чуєм і зараз же кожний із нас повторя ці слова. Але ніхто не дає тих тонів, бо не можна вловити.

Але взявся грати Кропивницький в «Сватанні на Гончарівці» Прокопа замість звичайного Стецька і... «провалив». Тут був він не великий артист, а бездара-аматор. Ми артисти боліли тоді за нього душею. І тільки одного бажали, щоб скоріше скінчився спектакль. На другий день, на репетиції, він зізнався: «Розумієте, не знав, як у цій ролі повернутися, як сказати. Зовсім почував себе якимсь «дурнем». Це мені навук, як режисерові, бо я іноді даю артисту роль і вимагаю від нього гарної гри, забуваючи, що я дав роль не того амплуа, на яке сама природа поділила артистів. Ніколи вже не гратиму не свої ролі. Фаня (Саксаганський) бог в цій ролі, а я—швець».

А коли Марко Лукич грає свої ролі Глитая, Балтиза, інші, там він великий художник. Марко Лукич багато читав, стежив за літературою, мистецтвом, мав немалу ерудицію; об чім хочете, з ним говоріть. А як де в гостях (частенько запрошували до себе артистів)—мовчазний, що й слова від нього не почувеш. П'ють за його здоров'я, кажуть промови, а він—ніколи. Такий був несміливий. Чоловік він був чесний, хоч трохи хитренький, любив копійчину, не марнотратця, самолюбивий, а як артист—заздрісний, з хробаком в середині. Не дай боже, як артистові дають оплески, а йому ні. Тут біда,—одійме роль і почина на артиста, як то кажуть дихати важким духом. Але не варто говорити про ці «маненькі плямочки» великого артиста та батька українського театру.

Трупа Кропивницького гостювала в кожному місті місяць—два, не більше, бо не скрізь би могла вона витримати сезон, через невеличкий свій репертуар. Коли ж кількість п'єс поширилась на п'єси Карпенка-Карого, то Марко Лукич очевидячки не хотів їх ставити, і Садовському приходилось всяку постановку брати, як то кажуть штурмом, як фортецію. Кропивницький не міг вже нічого зробити, тим паче за Садовським йшла тут уся трупа. Пам'ятаю йшла п'єса Карпенка-Карого «Розумний та дурень». Марко Лукич нервувався, чіплявся до суфлера, ролі не знав, нам артистам нічого не показував, як і що робити, кричав, лице бралось червоними плямами. Ми звичайно прохали Миколу Карповича нам показувати. Ось іде спектакль. Всі ми артисти раді, що іде нова п'єса, душу в неї вкладуємо, а це Марку Лукичу гострий ніж в серце. Пройшла ця п'єса двічі. Публіці вона дуже вподобалась. Обставлена п'єса була детально. Марко Лукич і не вийде на кін, і не гляне. Я, як помічник його, звертаюсь до нього.

— Марко Лукич, подивіться на кін, чи так?

«Так»... А сам ні з місця і не хоче розмовляти.

Не знаю, чи він справді заслаб, чи це була з його боку симуляція, а тільки він одного разу не грав батька в п'єсі «Розумний та дурень». Грав замість його Максимович. Це був талановитий артист; хоч і молодий літами, але дуже гарно грав старих поважних людей. Отже і цю роль Максимович провадив класично і куди краще за Марка Лукича. Це оцінила вся трупа. Ми зраділи—повний ансамбль. За Максимовичем ця роль і залишилася. Кропивницький, що ні крок, то поводився нетактично і на цім ґрунті почав сваритись з Садовським та й з іншими артистами, бо коли йшла яка небудь п'єса Карпенка-Карого, то артисти більш зверталися до Садовського. Між трупою і Кропивницьким як то кажуть, пробігла чорна кішка. Нарешті Лукич кинув трупу і від'їхав.

Трупа зосталась під орудою Садовського, з яким вона і їздила. Збори в нас майже скрізь були повні. Спочатку ми боялись що без Марка Лукича справа піде гірше, бо як ні як, а ім'я його велике, боялись навіть, що трупа розпадеться; але навпаки в трупі Садовського почувалась більша компактність, ніж при Марку Лукичеві, хоч бажали ми всі, щоб він повернувся до нас, але, щоб не вороже, а по братерському ставився до творів Карпенка-Карого. Здається, через сезон або й два Марко Лукич прислав нам «лайливого» та докірливого листа. Цього листа одержав Микола Карпович, якого і прочитав трупі. Всі образились. Марко Лукич кожного із нас лаяв, та докоряв в чімсь. А ми ніяк не могли зрозуміти, за що така немилість Івана Грізного на новгородців та псковитян? Здається, ми і дань платили, цеб-то були йому вдячні, і поважали, і слухались, і визнавали його за гарного режисера та «батька». Невже наша провина в тім, що ми звертались до інших артистів для пояснення того, чого ми не розуміли в п'єсах Карпенко-Карого і чого не хотів нам пояснити Марко Лукич, як режи-

сер? А проте ми всі хотіли, щоб Марко Лукич повернувся до нас і покинув би ролю того ж таки Івана Грізного на Воробійових горах. Але доводилось нам їздити без Марка Лукича під орудою Садовського.

Пам'ятаю, як ми приїхали до Катеринодара. Саме там скінчила свої гастролі трупа Старицького. Ніяк не можу пригадати, чи ми приїхали тоді, коли трупа була в сварці з Марком Лукичем, чи після «примирення», але добре пам'ятаю, що з нами його не було. Ми грали в літнім театрі, у саду Бадюлі (зараз там гарний сад і такий же літній театр). Ми цікавились Кубанщиною, де, як ішли чутки, добре жилося по козацьких станицях. Нам це був новий край. Позаяк від Ростова, що на Дону, раніш не було залізниці, то потрапити до Катеринодара ніяк не можна було, хіба тільки кіньми, а як порозкисають дороги—то волами. Ми їхали потягом і їхали наче б то волами—так ішов потяг. Ось ми в'їхали в землю наших братів, дітей преславних запорожців. Куди оком глянеш—степ, степ, широкий та вільний, як море. Станиці десь далеко пірнули та заховались у садках. Тут же з нами їхали наші українці з косами—на заробітки, на кубанські степи.

Катеринодар скидався більше на велике село. Всі будівлі вкриті соломною та очеретом. Тільки дім, де жив наказний атаман—під залізним дахом. Одна головна вулиця—вимощена, а решта ні. Болото таке, що й не проїхати. Одного разу, як ускочив фаетон з наказним атаманом в колобаню, так волами витягали.

Глянули ми на театр, сад, площу, що перед ним, де жаби кречуть, і руки опустили. Хто ж піде до театру? Але всі запевняли, що у Старицького тут були повні збори. Я з товаришем хористом Боковієм знайшов велику кімнату. Умовились; за 8 карбованців з кожного, мали ми окремі кімнати, повний прегарний пенсіон. Їли ми всього досхочу, але через два тижні просили хазяйку: «Ради бога, не давайте нам щодня печену «фазанину», бо обридла». Хазяйка змилувалась і годувала нас курчатами та поросятами.

Ось іде перший спектакль. Здається, «Наталка-Полтавка». За весь день в касі а ні копійки. За годину до початку спектакля, почали під'їздити великі мажари, на них чоловік 10—12 жінок і по кілька козацьких офіцерів. Мажари тягли воли. Під'їжджали, спускали довгу, товсту дошку, по якій і сходили всі жінки в великих чоботах, бо болото таке, що ніякі кальози не допоможуть. Всі жінки під дощниками, бо вже йшов дощ. Беруть квітки, і всі в першому ряді.

— Цобе, гукає погонич, і воли з порожньою мажарою ідуть далі на твердий ґрунт, а офіцер дає наказа: «Гляди-ж, Омелько, випряжи воли, дай сіна, а як спектакль скінчиться—я гукну і поїдемо додому». Публіка розмовляє тільки по українському, а жінки до того лущають насіння, що у всіх на губах лущіння. Тут не кричали: «Віс!» а «Ще», «Просимо ще!» В межидії всі козачки та офіцери—до нас знайомитись, після спектакля тут же у буфеті вечереємо, а на другий день після репетиції—всі артисти до нових знайомих на обід з варениками. І так майже щодня. Збори повні. А театр такий, що

коли дощ,—то ллє зверху. Нічого, сидять, слухають п'єсу та просять артистів говорити «голосніше», бо дощ хлющить і тихої розмови не чує.

Потім ми перейшли в другий театр, теж Бадюлі—серед міста. Театр великий, кін теж—задні двері такі широкі, хоч мажарою їдє, і виходять у сад. Кін нарівні з ґрунтом. Тут уже не було такого болота, і публіка підходила пішоходами. Збори також були гарні.

Йшла п'єса «Невольник». Я був і артистом і помічником режисера. Мій обов'язок був, як найкраще обставляти спектакля. Були нові декорації. В тій дії, де йде бійка козаків з турками—відбувалося ціле бойвище. Річ у тім, що я відчинив з кону у сад двері; навколо—пригорки. А в саду сиділи на 8 конях артисти. Коні козачі, муштровані. Хоч стріляй під вухом—байдуже. І ось вилітає на коні артист із саду на кін: «Пане отамане, кричить він, орда наступає на нас двома крилами,—від моря і від шляхтечини».

— До зброї! Коня мені!—кричить Садовський, що грав Степана.

Підводять коня, він сідає, дає розпорядок. Тут по черзі вилітають козаки на конях. Іде бойвище козаків з турками. На кону 9 коней, запорожців—чоловік 50 та яничарів не менш. Іде січа. Яничари і запорожці—переодягнені козаки-кубанці. Вони б'ються шаблями, аж іскри летять. Пісня: «Гей ну братця до зброї»—що співає хор,—співається до завіси. Козаки та публіка в театрі не витримують, піднімаються з міст, буря оплесків, як один, усі кричать «ура»...

Завіса спада.

Я бігаю лоза лаштунками, питаюсь, чи все гаразд.

— Все гаразд, одмовляють козаки, ледве дихаючи, тільки козак Качура трохи не загриз яничара—Петренка.

«Та я забув, що це «представленіє»—каже Качура.

В театрі повнісінько диму,—повідчиняли вікна.

Пройшло після того 37 років, а я і зараз зустрічаю старих козаків, які були на цім спектаклі ще хлопцями і згадують, «як вони бились з турками». А один козак закасовує рукава і показує смугу.

— Бачите? Це пам'ятка. Я був у вас на кону турком, а мене полоснув якийсь запорожець. Ну й бились! По козачому бились.

Пригадую таку ж гарну постановку в Харкові при Марку Лукичу.—Тоді там, як іти з головної вулиці до Університетської горки, з боку мосту був цирк-театр. Там грала російська трупа Невського. Марко Лукич приїхав до нього з трупою на проценти. Збори були повнісінькі. Це було зимою. Цирк великий, кін теж і в глибині його були зроблені гори, по яким у «Невольнику» і поїхав Степан на «Запоріжжя». Але... поки він їхав, добродій Невський побіг до каси, забрав увесь збор і кудись утік.

Харків страшенно захоплювався українськими виставами, а студентиказали: «Ідьте вже від нас, бо їй-богу, ми вже подушки по-спродували».

Аж ось Марко Лукич повернувся до трупи; коли не помиляюсь, це було в Херсоні. Ми кинулись до нього з радощів, як ті малі діти до батька. Він привіз гарну звістку, що нам дозволено грати в Петербурзі. Яке те було свято! Після таких адміністративних утисків—і в Петербург. Радощів було без кінця. Враз всі непорозуміння, сварки, і все колишнє лихо поплило за водою. Марко Лукич почав ставити п'єси Карпенка-Карого і доручав їх режисирувати Миколі Карповичеві. Увесь час він був веселий, шуткував. Частенько ми збирались у нього, їздили на гулянки. Марко Лукич накупив вудочок, ми їздили човном по рибу.

1886 року трупа з Кропивницьким була в Одесі. Збори були повні. Публіка страшенно любила Заньковецьку, Кропивницького, Садовського, Затиркевичку, Саксаганського. По спектаклі—вже на товп студентів біля артистичного під'їзду і овації.

Не знаю, чи мене любили, чи ні, але я, як «танцор» мусив танцювати за один раз не менш, як разів 3—4.

Як приїздить було куди небудь трупа, так після де-кількох спектаклів, бачиш по городу—багато ходє в українських сорочках з стрічками та розмовляють по українськи, а по головних вулицях скрізь величезні портрети артистів. Майже всі фотографі запрохували даром зніматись. З початку це нас тішило, а потім обридло. І як з'явиться до нас який небудь фотограф, так ми врозтіч. Ото піймає фотограф кого небудь із артистів і просє заїхати знятись...

— Вибачте, відпрохується артист, мені ніколи.

«Та хоч на хвилиночку».

— Не можу, іде репетиція.

«Нічого, я пожду».

— Після репетиції я піду обідать.

«Киньте вашого обіда. У мене там на столі і питво і гарна закуска. Беріть убір, фарби і гайда. Мій ізвозчик у під'їзда».

Таким чином у кожного артиста поназбиралась ціла купа карток. А бідним нашим главарям не можна було зайти до магазину. Тільки хто увійде—зараз народу повно. Хочуть глянути на Заньковецьку, яка вона є у житті. Кропивницькому один книгар, шуткуючи казав: «Марко Лукич, я вам буду платити гарні гроші, щоб ви заходили що-дня до моєї книгарні, хоч на пів години, бо тоді я гарно крамарюю». Одного разу, в Одесі приходе Марко Лукич на репетицію. Прийшов, сів і щось свистить собі під ніс. Ми артисти вже знаємо цю «прикмету». Коли свистить—не підходь, бо «батько»—сердитий. Сидів, сидів, а далі кличе мене.

— Де той сучий син Ваня Загорський? Покличте!

Я покликав. Всі артисти обступили, почувають щось недобре.

— Це твоя робота? питається Марко Лукич у Загорського.

«Що таке?..»

— А ти й не знаєш?

«Йй-богу не знаю. В чім річ?»

Всі до Кропивницького.

«Марко Лукич, що трапилось?»

— Уявіть собі, каже Марко Лукич. Встаю ранком, виходжу з гостинниці на коридор—повнісінько старців, калік, сліпих, безруких, з тачанками. І всі простягають до мене руки.

«Хто вас сюди покликав?»

— Якийсь пан, казав, щоб ми прийшли сьогодні у суботу сюди до Кропивницького, він буде обділяти старців.

Всі артисти пирснули від сміху. І сам Марко Лукич почав сміятися. Але Загорський божився, що це не він. Так і не дізнались, хто то був, за пан, що накликав старців до щиросердного Марка Лукича.

В Одесі публіка дожидалась «Глитая». Перекупці квитків ударились до мене, щоб заздалегідь знати той день. Я, як помічник режисера, звичайно знав, але не говорив. Вони давали 100 карбованців, щоб я тільки сказав, в який день піде «Глита́й». Але нічого не добились. І коли вийшла афіша з «Глитаєм»—у касі робилось щось неможливе. Прийшов наряд поліції. Тоді був продаж квитків на дві каси. До того доходило, що перекупці продавали підроблені квитки, за які публіка платила замість карбованця—п'ять.

Підійшла масниця. Почались у нас денні спектаклі. Мене та дирижора Васильєва запросили в один дім на млинці в дві години. А спектакль скінчиться не менш, як у три. Що його робити? Тоді ми домовились, що я «зірву» Кропивницькому одну сцену, а тоді хай лається. Йшла п'єса «Чорноморці», Марко Лукич грав Кабицю.—Я так і зробив. Після млинців ми приїхали на вечірній спектакль. Коли чую, Марко Лукич кличе помічника. Я приходжу. Він сміється.

— Як це так вийшло, що я в «Чорноморцях» сьогодні не співав «По дорозі жук, жук», і не вів ще одної сцени?

— Дуже просто, кажу я, бо й вам треба було їхати на млинці, і мені теж з Васильєвим.

— А воно й правда. Я й сам думав, як його скоротити спектакля, бо мені обов'язково треба було бути теж у дві години на млинцях у редактора газети Навроцького.

Як грали ми в Ростові в театрі Асмолова, то був зо мною такий випадок. Я перетомився, бо публіка примусила мене багато танцювати. Іду додому, ледве ноги волочу. А жив я в глухому перевулку. Темно, грязно. Коли із-за кутка, виростили три постаті.—Стій!

Я зупинився.

— Давай годинника, приказав один із них хрипучим басом. Я набрався смілости та й кажу:

— Я артист. Хіба ви артиста обдерете?

«Хіба ти артист?»

Другий запалив сірничка і підніс до мого лиця.

— Це ж Потапенко, що зараз танцював.

«Ну, ти так би і сказав? Ходім з нами в пивну. Ну й танцюєш ти, сучий син. Молодець!»

І пошльопав мене по плечу.

Прийшли до якогось домика. Вони постукали, нам відчинили, і ми там пили пиво. Я хотів заплатити.

— Ні, це ми «вгощаєм». А ти нам давай «кантрмарки» на голубятню. Я тут їм і написав. Вони бували в театрі і провозжали мене додому.

— Що артисти, що ми—одна братва.

Пригадую, як трупа (здається під орудою Садовського) грала в Катеринославі в саду Компера; там грала і російська трупа, в якій служив талановитий артист Градов, улюбленець Катеринослава. Молода людина, красунь, грав героїв, більше шекспіровських. Він з нами познайомився, і вся наша трупа його полюбила. І ось після нашого спектакля я, Васильєв, Петро Карпенко пішли до Градова грати в карти. Він жив там-же в саду, а ми—через дорогу. Градов був веселий; за картами шуткував, сміявся. В три години ми пішли додому спати. Тільки ми заснули, як у вікно хтось постучався.

— Хто там?

«Сторож із театру. Ідіть швидче в сад: артист Градов завісився».

Ми остовпіли. Хутенько пришли, глянули, а він висить... Коли увійшли знову до нього в кімнату, на столі знайшли записку—вираз із Шекспіровського «Короля Ліра»: «Хто не вміє—жити, мусить померти». Яка тому була причина—не відомо. Ховали його дві трупи: російська та наша. Наш хор співав. Весь город провозжав його тіло до могили. Купці позачиняли на той день магазини.

Скоро ми виїхали з Катеринослава.

ЗГАДКИ ПРО МАРКА ЛУКИЧА КРОПИВНИЦЬКОГО.

Заслужений артист Республіки
Ф. В. ЛЕВИЦЬКИЙ.

В незабутні часи, коли Український Театр, починав робити перші кроки на шляху свого підневольного життя, року 1881, коли я вчителював і завідував двохладовою земською школою у м-ку (тепер місто) Новоукраїнка на Одещині (бувши Херсонщина),—організував я там драматичний гурток, котрим керував до знайомства з М. Л. Кропивницьким (1886 р.).

Сцена вабила мене до себе ще з дитячого віку, коли я був учнем повітової школи. 12-ти літнім хлопцем я вперше побачив театр. Я не можу висловити того, що зо мною сталося. Мов вогнем запалило всю мою істоту... Якась невідома сила вабила мене і тягла в невідому далечінь. З того часу думка про театр не покидала мене.

Розважаючись виставами на протязі шости років, я все зміцнював свою укохану думку віддати себе в слухний час театрові і сцені. Думка моя перетворилася в дійсність.

На одну із моїх вистав прибув Марко Лукич. В той час він був «безробітний», бо перше його товариство, що складалося з таких осіб, як М. К. Заньковецька, Г. П. Затиркевич Карпинська, М. К. Садовський, П. К. Саксаганський, А. Максимович та інші, покинуло Марка Лукича. Така пригода примусила його заходитись зібрати новий склад акторів.

Отож, мандруючи по селах, вишукуючи акторів із аматорів, завітав Марко Лукич і до Новоукраїнки на мою виставу «Сватання на Гончарівці». Грав я роллю «Стецька», грав, звичайно, як аматор, але цілком задовольнив М. Л.; після короткої з ним розмови, моя доля була розв'язана: я покинув посаду—вже в той час судового виконавця при Єлисаветському з'їзді мирових суддів; взявши на всякий випадок тільки відпуск, майнув до М. Л. у Харків. Тут формувалося нове товариство акторів під орудою М. Л.

Після газетної об'яви на протязі місяця, почали що-денно з'являтися різні сооби: «і старі, і молоді, і лисі, і підсліпуваті»; були тут і антрепренери в окулярах і без окулярів, навіть і справжні актори. Випробовували голосовий матеріял, читали вірші, монологи... Чисто тобі консерваторія, драмінститут. А що вже танцюристи—рятуй мою душу!—один по-перед одного таке витівали, такого витинали гопака (у М. Л. було піяніно, і диригент вже був запрошений), що через голову плигали і бар'єри брали. А один, щиро витинаючи присядку,

так присів, що звихнув ногу. Потім з нього вийшов хороший талановитий актор, а пізніш—антрепренер.

Тим часом, гуртуючи товариство (антрепризи М. Л., здається, ніколи не держав), взяв М. Л. для початку нового театрального діла місто Білгород (Курщина), і 11-го грудня 1888 року розпочав вистави у військових казармах. Театру в Білгороді тоді не було. Публіка, коли довідалась про те, що грають аматори на чолі з М. Л., лаялась, образливо висловлюючись: «Кропивницький привіз в Білгород трупу учить на наші рублі», а втім щовечора переповняла казарму. Нехай так, але через місяць колишні аматори—Зарницька, Базарова, Борисоглібська, Суслов та інші грали з таким захватом, що випередили професіоналів.

Отже через місяць ми так вирости, що М. Л. вже повіз нас до Катеринославу, завернувши по дорозі на три вистави до Олександрії Херсонської. Тут був, прямо сказати, триумф. Місця брали з бою. Були й такі випадки, що давали 10—15 карб., аби де-небудь постояти. Для збільшення й зміцнення контролю, ішли вільні танцюристи, хористи, навіть актори. Один танцюриста, що був на контролі, пропустив на гальорку якогось дядька за оселедця. Той купив собі на вечерю і віддав оселедця, щоб подивитись на Марка Лукича. Виходило, гроші брати-злочин; оселедець—невинна річ.

Олександрійський театр Епштейна чи Файнштейна, театр «настрою, вражіння та шукання». Уявіть собі—сарай для зсипки зерна. Останнє слово техніки: в ньому так багато вітрогонів, що як надворі завірюха, то й в театрі те ж. Зроблено сцену, гальорку та «ящики» (ложі). Декорація жахлива: які малюнки на ній, не можна розібрати. Замість місяця в брудному полотні просто кругла дірка вирізана. Робочих на сцені двоє: старий сторож та його задрипана дружина.

Під час вистави роздалися гучні оплески... «В чім річ? Кому?» Виявилося, що задрипана сторожиха полізла по рампі гноти у лампах підрутити; перелазячи потилицею до глядачів через величезну, суфльорську будку на другу половину рампи, зачепилася спідницею і розірвала її, за що й схопила колосальні оплески. Де не взявся сторож у лаштунках з протестом до гальорки: «Ну чого-б—ото я ляпав, мов скажений? Он же пани сидять по ящиках і не казяться. Чортова мазепня!» Слова його були покриті оплесками. Реготалася аудиторія, реготався Марко Лукич, реготалась і вся трупа. О, *sancta simplicitas*! Незабаром залунали знову ще гучніші оплески. То вже припалося дядькові «без оселедця»; в доброму кожусі з піднятим величезним коміром, він переступив з гальорки на грубу, яка своєю поверхньою рівнялася з бар'єром гальорки, на один крок вище від неї; дядько сів, звисив ноги та й почав лузати насіння. Під час антракту поставили драбину і зняли дядька благополучно.

У Катеринославі довелося грати у великій залі готелю «Дюмон-тон» (Європейська гостиниця). Грали вже, як справжні актори, з захватом, брали добрі збори. Закінчили зимовий сезон перед великим постом

у 1889 р. та й пішли на спочивок: поперше, у піст грати заборонялося, а подруге, спочивок був необхідний, бо Марко Лукич так працював над молоддю, так її виснажував, прямо таки вимордовував, що чуби були мокрі.

Багато уваги звертав М. Л. на реальність виставлення й загальний тон. Це була школа, вища школа мовознавства; не було помилки в наголосах не тільки в слові, а навіть і на цілій фразі. Це був дійсний показник правильної української мови. Не було зайвого руху, не було фальшивої мізансцени, фальшивого тону. Я пригадую, як М. Л. примушував неуків по 20—30 разів повторювати фразу з визначеним наголосом на слові; і зрештою актор не пізнавав себе, до того красиво й правильно освітлювалась та чи інша фраза.

Коли актори першої плеяди почули й побачили, що М. Л. з другим новим складом акторів занадто гремить, то на весняний сезон, що розпочався в Харкові в саду «Тіволі», частина приєдналася до нашого т-ва; —це були: Затиркевич, Максимович, Карпенко Петро, Загорський та інші; увійшла на тоді до нашого товариства і Ліницька. У 1890 р. подались ми до Кавказу і за Кавказ: побували у Владикавказі, Батумі, Кутаїсі, Тіфлісі, Баку. Скрізь мали надзвичайний художній і матеріяльний поспіх. Правда, трупа росла і міцніла, а фірма «Кропивницький» сама за себе говорила. В тім же році навідалися і до Петербургу, в театр Неметті на Офіцерській ул. А там далі—Крим, Одеса і знов Петербург. На цей раз грали у залі «Кононова». У Панаївських театрі грала трупа Садовського з Заньковецькою. Хотіли з'єднатися, з нами, але сваталися, сваталися та так і роз'їхалися.

У січні 1892 року, з Петербургу як що не помиляюся, помандрували до Варшави, а по дорозі спинилися на місяць у Пскові. Цікавий, хоч і трагічний випадок трапився там. Грали «Дві сім'ї»—п'єсу Кропивницького. Коли (по п'єсі звичайно) в останній дії вбігла Затиркевич на кін з галасом: «Зінька в коморі повісилась». Театровий сторож, що був що-денно під чаркою і вже, здається, в обіймах «білої гарячки», схвильовано спитав: «Кто повесілся? Где повесилась? Она повесилась, і я повешусь». Ніхто на це не звернув уваги. Коли ж ранком зібралися актори на пробу, то сторож дійсно висів між лаштунками.

Не пам'ятаю ні місця, ні часу, одначе, коли грали «Безталанну» Карпенка-Карого, черговий пожежний кинувся з кулаками й непристойною лайкою на Затиркевичку, що виконувала роль «свекрухи», і, коли б не присутні тут за лаштунками актори, небіжчиці Ганні Петровні від пожежного дісталося б. А в Харкові, як Марко Лукич грав, «Глитая», то в останній дії осміяний, осоромлений чоловік Оленин крикнув, звертаючись до «Глитая»: «Порадь же мене, богопродавче, як мені з тобою бути?» З першої лави партера піднявся якийсь глядач та й галаснув несамовито на весь театр: «Бей єво,—мерзавца». Це свідчить про те, якою силою талану володіли небіжчики—Марко Лукич та Ганна Петровна.

Захопити слухача, зачарувати, дати забуття на де-який час, це не те, що полізти на драбинку, або перекинутися через голову! Театр Кропивницького був справжній народний театр і, можна сказати, вища школа виховання людини. Коли-б була тоді полегкість цензурних умов, театр Кропивницького стояв би на недосяжній височині. Ось приклад. У Кафі (Феодосія) грали «Доки сонце зійде, роса очі виїсть». Перша дія. На сцені три мисливці одпочивають: два панича, третій—селянин. Розмова йде про кріпацтво. Селянин каже: «Бувало розіпнуть тебе на стайні і почнуть шмагати різками... Спасибі цареві—ослобонительові (Олександра II уже не було на світі), що вирвав нас з тієї неволі». У цей мент у театрі хтось чхнув, а другий зареготався... З перших лав підвівся жандарський полковник і вийшов з театру. Кропивницький усе те бачив: саме він грав того селянина Максима Хвортуну. Ми те ж бачили і чули, бо приймали участь у цій виставі. Як закінчився акт, Марко Лукич сумно нам сказав: «Ну, хлопці, побачите, що п'єсу заборонять», додавши при цьому те, що трапилось в театрі і про що вже ми всі знали. Через тиждень переїхали до Симферополю, аж читаємо у «Правит. Вестнике»: «П'єса «Доки сонце зійде... снята з репертуара».

Така ж доля спіткала і «Глитая». Його заборонено (так думали, гадали), мабуть, за те, що в останній дії багато на сцені було образів та свічок... От сказати, як іконостас.

Зазначені п'єси були під заборорою десять років. Їх позім знов було дозволено до вистави, завдяки М. Г. Савиновій (приятелька М. Л.): вона мала силу й виклопотала дозвіл.

Повернемося знов до Варшави. Почали вистави у театрі «Ельдорадо», що користувався лихою славою, бо там був шантан, а тому театр повсякчас звичайно порожнював. Грали два місяці з аншлагами. Знову зробила своє діло незрівняна популярність Кропивницького. А Варшавському губернаторові завжди переповнений театр так уподобався з своєрідних міркувань, що він видав обіжника поліцеймейстерам у Польщі, що: «Где появится малороссійская труппа Кропивницкаго в царстве Польском не только безусловно разрешать спектакли, но и содействовать успеху, так как малороссійская труппа Кропивницкаго в Царстве Польском есть первый шаг к обрусению края».

Після Варшави були у Любліні та Радомі. Скрізь мали і матеріальну і моральну пошану. Поліція, починаючи з вищих урядовців, не знала, на яку ногу ступити перед нами.

Марко Лукич малював і декорації. У 1907 р. довелося мені побувати у маєтку графа Капніста «Сухорабовка» на Полтавщині. Там я випадково прийняв участь у виставі на користь погорільців-селян Сухорабовських. Я мав приємність і задоволення грати при декорації, що намалював власноручно Марко Лукич. Він там іноді спочивав: Сухорабовка дачна місцевість. Ліс... річка Псьол... Хороше купання...

Марко Лукич любив актора, що своїм виконанням ролів давав йому те, чого він від нього вимагав. За лаштунками такого актора М. Л. брав в обійми й цілував. Ну, коли вже не догодить актор... начувайсь чуприна!.. Так визолить, так словами знівечить, що... рятуй мою душу.

Характерна риса, що до виконання ролів, була у М. Л. Він краще грав, як виходив на сцену схвильованим, роздратованим, Роздратованість давала М. Л. і надхнення, і патос, і... що хочеш...

Наостанці скажу, що якась невідома сила зібрала в грудку талан в природі, та ще у величезну грудку, і жбурнула у Марка Лукича Кропивницького. Це був великий з великих навчитель, режисер і актор,—нехай над ним земля пером!

1/XII 1927.

Дніпропетровське.

ILLO TEMPORE.

(Жмутки споминів про М. Л. Кропивницького).

С. Ф. ПАНЬКІВСЬКИЙ.

Спомини мої про М. Кропивницького сягають моїх юних літ. В моєму житті відограв він величезну роль, і чар його незнаной мені тоді особисто, але тим більше чарівної, постати zostавив в душі перший, але й досі нестертий слід і скерував все життя моє на певний шлях. Пізнав я його вперше, не як актора; одною з перших краплин тієї солодкої театральної отрути, що запала в мою убогу дитячу душу, запалила її фантастичними мріями і сповнила солодкою тугою, було вражіння від Івана Непокритого, у виконанні Степана Яновича (батько Л. Курбаса) у Львівському театрі «Руської Бесіди».

Під чарами тієї театральної романтики я не міг заснути всю ніч. А згодом і друга, уже безсонна ніч на цей раз була після Шіллерових «Розбійників», у Львівському польському театрі.

Я був як божевільний. Цікола й наука одійшли на задній план, як панщина, як примус. Я думав тільки про те, як пролізти у театр. Купити квиток,—за це я не міг і марити, бо в мене ніколи не було зайвого шага за душею. Перший раз я проліз у театр на останній акт, майже помежи ноги публіки. Пам'ятаю це була мельодрама «Зіступня на ступінь».

Театр грав у «Народньому домі», де була й наша перша на світі «українська (тоді «руська») академічна гімназія», в якій я тоді вчився. На другому поверсі була велика зала, що правила у нас за все. Там давав свої вистави і наш театр, коли приїздив до Львова, там відбувалися і всі громадські збори; балі і концерти. Туди ж то вечорами я й бігав «до театру». Це значить, що я сидів на кам'яних сходах, і заглядав як купували у касі щасливі люди квитки та заходили в залю, звідкіля лилося сліпуче газове світло, дихало тепло і долітали уривками солодкі звуки небесної, як на мене, музики театральної оркестри, що вигравала здебільшого українські думки Вербицького і коломийки Тимольського. Я забував про те, що я голодний. Я марив тільки, коли відкриється мені цей сезам. Мій мозок мордувала розпучлива думка: як ускочити в залю? Нарешті я надумав. Я рішився на перше і єдине в моїм житті мошенство. Я згадав, що я рисую. Підгледів, якого кольору квитки на галерію. Квитки друкувалися на тому-ж папері, що й афіша. От я і здер зі стіни шматок афіші, вирізав квиток і пізно вночі вирисовував старанно вугляним олівцем напис: «галерія», а печатку театральну підробляв синім олівцем.

Майже не спав від хвилювання. Чи вдасться-ж? На другий день увечері з тремтячим серцем і руками ішов я на галерію, коли був найбільший натовп. Робота моя була настільки «совісна», що я ні разу не впіймався. Так і почав я вчашати до театру, там і рішилася моя доля. Після того начитався я в «Зорі» дитирамбів про Кропивницького, і ця мила мені кремезна постать «батька українського театру» стала моїм божком, об'єктом моїх мрій і неясних поривань. Побачити його, познайомитись і працювати з ним, стало моєю хлоп'ячою мрією.

Минали роки.

Я вже урядовець першого українського асекураційного товариства «Дністер». Начальник тарифного відділу. Самостійний пан і завзятий театрал. Але канцелярське життя не дає задоволення. День у день одне й теж. Світа не бачиш. Увечері ресторан з біллярдом чи пивом. Навіть читати ніколи. Тушієш, відстаєш від світа. Робишся машиною. Жах. Безглузде життя. Порожнеча. В душі повставала буря.

Так жити не можна.

Прийшов рік 1897-ий. Весняна ніч у Львові. Тихо спав Львів. Тільки на вул. Чарнецького 26 не сплять два приятелі. Один урядовець «Дністра», другий вільний слухач Львівського університету, молодий поет. Один з України, другий з над Сяну. Лежать на одному ліжку, але їм не спиться. Гомонять—марять. Балакають про Україну, про театр, про українських артистів і про батька Марка. Щасливий українець знає його особисто, стрічався, балакав з ним. Розказує. Обом їм театр цвяшком у серці сидить. Не дає задоволення сіре, буденне ділове життя. Що варто життя поза мистецтвом? Адже ж Шлегель проголосив: «Die schönste Welt is die der Künste. Diese Welt lebt das höchste Leben». Падає ідея: «Ідемо на сцену!» Встали, обнялися, поцілувалися, немов припечатали побратимство на віки, на спільну мандрівку разом долі шукати; спорожнили пляшку вина, що була під рукою і рішили: завтра пишемо листи Кропивницькому. Написали. Відповідь прийшла скоро. Батько радий молодим учням. Платню мав призначити сам Кропивницький: аби можна жити й працювати, а там буде видно. Марко Лукич запропонував нам заїхати до нього на хутір «Затишок», біля Харкова. Там вкусимо паски і виїдемо на другий день свят на сезон у Москву. Приїхали. Кропивницький зустрів нас щиро. Ми щасливі. Вечером Кропивницький, вивіряючи мабуть «ума», прохав мене заспівати. Я заспівав якусь народню пісню. Вислухавши, він зауважив, що співати треба простіше, не так по оперовому, як звикли співати здебільшого галичани. Ну, а я тим більше, мабуть нагрішив, бо само-собою дуже старався, співаючи перед таким високим суддею.

Дуже мило минув нам короткий час гостювання в домі Марка Лукича. Я, звичайно, був на сьомому небі від сповнення моїх мрій та й від того, що бачив на власні очі свого божка. Неприємно тільки вражало те, що дружина Марка Лукича, Надія Васильовна говорила весь час по російському. Це вносило в нашу ідилію якийсь прикрій

дисонанс. Надія Васильовна показувала нам на наше прохання деякі сценічні трофеї Марка Лукича, фотографії в ролях, а з реквізиту особливо заімпонував мені знаменитий гарапник, з яким Марко Лукич завжди грав свого незрівняного Шпоньку. Він важко лежав поперек столу, а хвостом пишно послався по підлозі.

Виїхали на сезон у Москву. Москва святкує. У всі дзвони грає, Пасхальний дзвін. Людно, весело. Нас водить по Москві та церквах покійний артист Туманенко. Кропивницький весь пірнув у господарчі справи. Москва робить на мене вражіння своєю різкою московською півазіятською фізіономією. Але ось вечір.

Перша вистава.

Грало товариство в Каретному ряду у Щукина. Там уперше ступив я ногою на кін, вже не як аматор, а як актор професіонал, що з тремтячим серцем ступає у храм свій. Там і перші мої акторські сльози пролились. Та не ті святі сльози, що проливаються над чужим горем, а гіркі сльози розчарування. В своїй молодечій уяві я уявляв собі в рожевім світлі не тільки Марка Лукича, але й ідеалізував усе. В своїм телячім захваті я думав знайти й усю трупку підібрану з людей інтелігентних і культурних. Кидаючи службу і канцелярську атмосферу, я мріяв, що на сцені я знайду нове, рідне духом товариство, артистичну атмосферу, рідні душі, що живуть інтересами мистецтва; теж, що я побачив, як обухом огріло мене, по голові. Загальна російська мова, низький культурний рівень акторський, майже неграмотні артисти,—за малими, звичайно, винятками. Один, наприклад, був до сцени у ресторані маркером, що ставив гостям кулі на біліярді. А тепер гордо носив свою миколаївську шинелю і марив про перші ролі. Поза тим була з нього людина не погана, і не можу його лихом пом'янути. Яскравіша була друга постать. Прийшов колись з вулиці і вприсовся у трупку хлопчиком «за всьо». Був на посилках і бігав артистам по тютюн. Потім став танцюристом (і не поганим), згодом виявив темперамент та деякі здібності, а з часом вискочив і в артисти. Тут розрослися амбіції через край, а гонитва за кар'єрою дійшла до геркулесових стовбів. Для нього всі засоби, всі шляхи були добрі, аби тільки досягти мети. Скоро побачив він у нас, з моїм приятелем, можливих небезпечних конкурентів, тим більше, що Кропивницький ставився до нас з повагою, як до інтелігентів; отже й підняв проти нас похід у трупі. Не раз доводилось чути на нашу адресу від нього: «вот эти интеллигенты...». Він не міг дарувати нам того, що до нас, як до молодих громадян зі Львова, приходили за лаштунки знайомитись «важные господа», старі українці в Петербурзі, а його, «знаменитого, артиста» ігнорували. Обороняти нас від наскоків тієї ворожої хвилі, мусили сам Марко Лукич, та інтелігентніша частина товаришів. Побачивши все це, я звичайно впав у розпуку. Що-ж це буде? Я попав у кораблі за собою, вороття нема. З ким же я буду тут вік вікувати? Мої мрії пірели, як мильна банька. Зоставалася жорстока, суворая правда.

І на першій виставі, сховавшись за лаштунки, я плакав. Плакав від розчарування. Я мусив ховатися з тим горем від Марка Лукича і від товариства. Правда, залишався мені сам патрон, що й надалі сяяв мені сонечком у цій ямі, куди я звалився з осяяних мріями високостей. Правда, що в товаристві було кілька пристойних людей, і поволі я помирився з дійсністю, але струснути з себе цього суму я не мав сили і зідхав, як міх ковальський, кожен раз, коли поринав у свої тяжкі думи. Кінець-кінцем мій сум спостеріг і Марко Лукич. В Твері, куди переїхали ми після Москви—зборів ніяких. Я мешкав вкупі з Кропивницьким. Своїми зідханнями і сумним видом я йому надокучив. Якось сівши з товаришами за стілик до вина, жаліється Марко Лукич: «Этот Панько на меня тоску нагоняет. Все вздыхает да вздыхает». Та й опріч усього зідхати я мав повну рацію, бо вже три дні не обідав, а жив одним чайком, що ранком і вечором з Кропивницьким випивав був, як подадуть самовара. А коли Кропивницький ішов обідати, я йшов гуляти над Волгою. Зібравшись на раду, товариство, почистившись трохи з золотої мамони, склало фонд на виїзд трупи в Петербург. Хто зняв з себе золотий годинник з ланцюжком, хто перстень бриліантовий,—все дарунки від вдячної публіки, як це в ті часи ще густо було в моді; вирушили таким чином у столицю. В Петербурзі збори пішли великі. Один «Вій», що як раз тоді увійшов до репертуару, дав за літо 24 тисячі карбованців.

В Петербурзі, у «Вій», я й виступив перший раз на кону, як лицедій в маленькій рольці чабана, в четвертому акті (що тепер викидається). Ця хрестна купіль міцно сидить мені в пам'яті. Марко Лукич, як режисер давав усі потрібні вказівки, тим більше молодим акторам, але ми провадили пробу на кону, без декорацій. Я, як недосвідчений актор, не міг зразу на кону зорієнтуватися в ситуації. Я так хвилювався, що й не стямився коли мене помічник випхнув на кін. Я твердо тримав у пам'яті мої перші слова: «Чи не забув я тут свої шапки?». Опинившись на кону і не бачучи нікого, бо челядь обідала, сидячи долі за тином, я став роздивлятися, де-ж тут люди? коли чую з-за лаштунків грімучий голос Кропивницького: «Еге-ге-е-е-е!» Я мов у крижану полонку шубовснув, забув усе на світі. Як я проговорив свою рольку, вже не пам'ятаю. Отже, тільки «Еге-ге-е-е-е!» довго гуло у мене в вухах.

Вертаючи до питання про склад трупи, треба сказати, що доля, чи недоля, гірко насміхалася над бідним Кропивницьким. Завжди він марив і любив хвалитися що збирає «інтелігентну» трупу, а як збиралася ця трупа, то ця інтелігенція виглядала дуже анекдотично. Може через те й сам Кропивницький завжди цинив інтелігентних акторів і обороняв їх від усяких нападів з боку зависливих ревнивців. Пам'ятаю випадок, коли танцюрист трупи образив мого приятеля; Марко Лукич при всій трупі дав йому ляпаса, з відповідним «словесним назиданням».

В трупі всі говорили по російськи. Коли я спитав Марка Лукича, як він дозволяє, щоб за лаштунками панувала російська мова, він від-

повів: «Бачите, нічого з тим не подієш. Треба рахуватися з умовами нашого життя. Нам кожної хвили можуть заборонити українські вистави, тоді кожному з нас треба бути готовим та мати російський акцент, щоб знайти шматок хліба». На таке dictum ascerbum я замовк.

Як режисер, Кропивницький був дуже уважний і старанний. Перед виставою всіх огляне і, як добрий навчитель, слідкує було в дірочку за кожним кроком, кожним рухом актора, а на другий день на пробі гудить і вичитує: «Як це ви зробили? Де ви бачили, щоб хто в житті отак робив?» і т. і. Таким робом він виховував і вишколював цілі кадри акторів. За всім було слідкує і пильно придивляється. А в запалі роботи часто траплялись такі сценки. Розгарячившись за роботою, накинеться на суфльора, як що-небудь не так: «Какой это дурак вам сказал, что так надо?»—«Вы, Марк Лукич».—«Ничего подобного, что вы мне ерунду говорите».

Пригадую, як Кропивницький учив мене говорити на кону. Ішла проба якоїсь п'єси. Я проходив свою сценку. Кропивницький сидів у партері і слідкував за пробом. Почав я говорити свої слова. Кропивницький перебиває з партеру: «Я вас не чую».—Я підняв трошки тон. Знов те саме: «Я вас не чую».—Тут я поспробував «дерзнуть сметь своє суждение иметь». Звичайно, як аматор, що не опанував ще секретів сценічної техніки, особливо техніки мови, а вкусив деяких успіхів на аматорській сцені, я був переконаний, що говорю найкращим, простим, натуральним тоном, яким говорить кожний порядний джентльмен, а тут мені кричать: «Я вас не чую». Я поспробував обороняти свій чудовий, натуральний тоц, який мені так подобався: «Марку Лукич—кажу—я-ж уже дужче балакаю, більше вже не можна, це-ж буде вже крик, а не людська мова». «Я вас не чую»—знову лунає з партеру той самий, неблаганий, спокійний голос. Мене взяла розпука: Я почав кричати так, що самому соромно. «Тепер я вас чую»—каже голос з партеру. Тільки з часом я впіймав секрет, як ставити голос, щоб наповнити ним всю залу і дати вражіння звичайного життєвого розмовного тону. Наводячи тільки на шлях, отим своїм упертим «я вас не чую», Марко Лукич примусив мене самого шукати способу, щоб і говорити натуральним тоном і щоб уся зала мене чула. Метод у кожнім разі хитрий і непоганий.

З початку довго я придивлявся до Кропивницького, як актора. Все старався піймати щось, що мало мене переконати, що він справді геніальний актор, яким його признавала російська преса. З початку, при всій моїй повазі і подиві до його таланту, я все-ж таки не почував цього.

Перша роля, яка мене вразила силою акторського майстерства і переконала, що це дійсно геніальний актор, була роля Балтиза в «Олесі». У таких ролях як Карась, або Кабиця, я, звичайно, не міг не любоватися Кропивницьким, як актором. Я бачив в Кабиці шедевр: не Кабиця, а поезія. Ні в кого другого, у цій ролі, я не почував того чару, яким дихала вся постать Марка Лукича, як би гарно не грали її інші актори. У Кропивницького то була сама природа.

Роль неглибока, зроблена без зусилля; жартуючи, накидав її великий майстер легенькими мазками. Дивишся і бачиш, не грає чоловік, а грається. Інакше його й грати не можна.

В ролі Балтиза я побачив не природу, а акторську роботу, незвичайно глибоку концепцію ролі, таку яскраву, влучну характеристику, такі соковиті і правдиві фарби, таку життєву правду, що не могла вона не заімпонувати. І тут я почував, що не грається актор, а творить, що вирушив він у поле з повним арсеналом своєї багатой акторської техніки і уміння. А за нею побачив я згодом й другі його креації, повні геніяльної інтуїції і глибокої інвенції. Побачив я його і в російських ролях, на які часто збігалися дивитись старі російські актори.

Тим більше мені подобалась завжди скромність Кропивницького. Ніколи не чув я від нього присущого всім мірностям самохвальства. Завжди чув: «не знаю, кажуть люди, що ця роль у мене добре йде». Золота прикмета справжнього таланту.

Як кожна міцна артистична індивідуальність, Кропивницький викликав наслідування. Але ці наслідування не завжди виходили наслідувачам на користь. Не поздоровилось у цім і одному дуже популярному свого часу в Києві артистові. Він не так любив мистецтво, як славу, і дійсно таки заживав у Києві широкої популярности. Отже й задумав цей актор для успіху скопіювати дещо в Кропивницького. Коли Кропивницький у комедії «За двома зайцями» грав Сірка, то ось що він робив. В останній дії, в сцені здемаскування Голохвостого, Проня Прокопівна, як панна з «пенсіону», падає непритомною, як годиться. Батько гукає: «води!» Та поки подають воду, Проня забула про свою непритомність і чистить Голохвостого. Сірко стоїть ні в сих ні в тих з шклянкою в руці, розгубившись до того, що сам п'є воду. Решта застається у шклянці. Потім і сам звертається до Голохвостого з словами: «Вон! Не треба нам такого милостивого государя!» При тих словах—широкий жест, і вода вихлюпується з шклянки.

Тонкий, художній мазок, міцний комічний ефект. В публіці регіт. Але зовсім не те виходило в наслідувача Кропивницького. Сердега бачив голий факт, але не в силі був зрозуміти його психологічного ґрунту. Спокуса-ж зірвати оплески—велика. Отже, граючи Сірка, брав він шклянку з водою; стоїть і самою-но кистю руки хлюпає воду зі шклянки—хлюп-хлюп-хлюп... Публіка мовчить, дивується, актори на кону душать в собі сміх.

Другий випадок з тим же наслідувачем. Кропивницький грає в «По ревизії» старшину. Виходить у «присутствие», пика одута з перепоя, а в бороді стирчить колосок. Видко, десь спав у соломі, і колосок заплутався. Читаючи монолог, ходить, поглажує бороду; намацав щось, витяг колосок, глянув і кинув до долу: Без павзочки, так нехотя, серед монологу. Знову тонкий, художній мазок, поданий дискретно, непідкреслено. Наслідувач Кропивницького, граючи того-ж таки старшину, мав у бороді колосків щось із п'ять. Невідомо, щоб він робив там із тими колосками, та трапилась біда. Сторож, що грав

його артист М., зразу-ж, як побачив старшину всього у соломі, кинувся зі словами: «О, де це ви так у солому вбрались?»; та й пови-тягав чисто все колосся з бороди. Отиже й пропав так любовно підго-товлений фортель.

Кропивницького знав я завжди за роботою. То пише щось, то ком-понує музику (при мені komponував музику до «Пропавшої грамоти»). То з кобзою возиться, та придумує якісь педалі для півтонів. Любимим спочивком його був винт з товаришами—грав він у нього часенько—та полювання. І за винтом і на полюванні відзначався газардом. На полюванні був живий Шпонька. Причини всіх невдач завжди припи-сував другому. Поїхали ми у степ на дрохв (я перебував тоді в М. Л. на хуторі). Марко Лукич змайстрував цілу машкару бика, старанно виліпив і розмалював голову з рогами; сам, нап'явши голову на себе, ходив передніми ногами, а ж ішов ззаду, як задні ноги; обидва ми були накриті рядном. Але наш грим не поміг. Клята птиця сторожка, не підпускала. Змінили ми тактику. Залягли по дядківськи за копиці й лежимо, поки птиця сама підійде. Я, мав гострий наказ не хапатись і не стріляти, поки не вистрелить він, або птиця не підійде зовсім близько. Лежу й терпляче чекаю. Коли чую постріл. Птиця знялась, бачу промах. Я стрельнув теж навздогін, але даремне, за хвилину чую, йде Марко Лукич та сопє; хоч і не сердито, але накинувся таки на мене, що я вистредив перший і попсував всю справу. Так і верну-лись ми не з дрохвою, а з биком додому, вдовольнившись тільки тим, що бачили чудовий схід сонця у цілинному степу, якого шматок там ще зостався. Ходили часто на перельот валюшнів. Коли ж ходили лісом, то завжди Марко Лукич посилав мене у хаші, а сам ходив кра-єчком.

Скоро розстались ми з Марком Лукичем. Незадоволений своїм положенням в трупі і браком цікавої роботи, я вичитав Кропивниць-кому всю пані-матку правду і покинув. Перейшов до трупи Стариць-кого. Трупа ця через хворість Старицького, який не міг з нею пробу-вати, теж незабаром розпалася, і я зостався без діла. Проїжджаючи через Київ, застав я там трупу Кропивницького. Зайшов побачитись зі старими колегами. І тут Кропивницький зворушив мене своєю сер-дечністю і незлопам'ятністю. Взагалі треба сказати, Марко Лукич завжди каюся в своїх вибриках, коли почував, що він погарячився і був неправий. Раз згарячу, при мені, жбурнув чаркою у суфльорську будку. Пам'ятаю, як довгенько потім танцював Марко Лукич біля суфльора, щоб як небудь звести на жарт всю справу. Нарешті й каже, усміхаючись, до суфльора: «А що, добре я вас учора налякав? Ви-бачте, це я згарячу». Почувши, що я вільний, М. Л. запропонував мені службу у себе, не дивлячись, що я в Києві тоді з ним полаявся і ки-нув. «Тільки що-ж, каже, ролі всі у мене заняті, а от помічника немає, то може візьметесь поки що за цю роботу?» Я, маючи на увазі потребу познайомитись з механізмом і апаратом сцени, згодився на один сезон. «Ну, от і гаразд», каже Кропивницький, «тепер я при-

наймні знатиму, що в мене грамотні афіші». І я став помічником. Грав і деякі ролі, коли треба було. Школу мав я там знамениту. Праці було до біса. Треба було вести всю канцелярію, бігати у друкарню робити коректу афіші та слідкувати, щоб не ускочити у конфлікт з постаршинством акторів. До того-ж приходилось ставити по дві вистави у день підчас свят. Бувало, ранком іде «Богдан Хмельницький», а ввечері феєрія «Пропавша грамота». І все-ж усе йшло у мене гаразд. Аж одного разу на «Вії», коли почався 3 акт, виходить Кропивницький з убиральні за лаштунки, посвистуючи—видно не в гуморі; бачить, що один статист в одязі козака стоїть і у дірку в декорації на сцену заглядає. «Це що?»—показує на його Кропивницький. «Спізнилась, кажу, гава і не вийшла у свій час».—«Чорт знає що таке»—каже Кропивницький по російськи—«Один дурак набирает статистов, другой не выпускает».—Тут я не стерпів, жбурнув книжку на землю та промовив: «Я вам не халуй» і пішов до убиральні. До речі дія кінчалась. Так кинув я своє помічництво, не дотягнувши два тижні до кінця сезону.

1900 рік. У Кропивницького з товариством розлад. Труп розпадається. Збирається у Полтаві велика трупа корифеїв, куди входить і Кропивницький. Та недовго і корифеї продержались укуші. Порозбігались потроху. Чепилася Кропивницькому глухота. З того часу не збирав уже свої трупи, а їздив на гастролі по чужих трупах. Вниз котився віз великого артиста.

На тих артистичних мандрах зустрів я його в останнє в Ростові на Дону.

В-останнє я побачив на кону мого першого антрепренера, мого незабутнього учителя. Болісно щеміло моє серце, бачучи свого божка, цього велетня, старого ветерана, в мізерній обстанові убогої провінційальної трупки. Зібрались ми якось за вечірнім чайком на сердечну балачку. Гомоніли та згадували старі часи. Згадали й стару трупу. Тут у Марка Лукича зразу якось пом'якшав голос, з'явилися у йому чулі-чулі, тужно-сумовиті, сердечні нотки. Почав згадувати минулі літа, поодинокі факти, окремі вистави, журно-тужливо схилив голову на руку в таку виразисту у нього мрійливу позу, і на очах у нього заблиснули сльози. І за ці сльози я простив йому всі гріхи, і всі свої жалі, які я коли міг до нього мати. Це були святі сльози старого артиста, що без міри кохав своє діло. Ці сльози zostались найдорожчими перлинами у моїх споминах про Кропивницького.

В 1910 році прийшла до Києва звістка про смерть Кропивницького. Відомість ця дуже схвилювала громадянство. Кропивницький помер на гастрольній мондрівці, у вагоні. Громада послала мене делегатом від Києва на похорон у Харків.

Поховали бучно. Говорили багато промов. Збирався Харків пам'ятник Кропивницькому на якомусь майдані поставити. Та не поставив і досі.

Київ.

МОЇ СПОГАДИ ПРО Г. П. ЗАТИРКЕВИЧ-КАРПИНСЬКУ.

В. ПЕТРОВСЬКА-СМИРНОВА.

12 вересня 1921 р. я одержала телефонограму: «Передайте родичам Ганни Петровни Затиркевич, що вона сьогодні тихо померла. Корольчук».

Телефонограму цю зберігаю я ще й досі; при погляді на неї перед моїми очима повстає життя Ганни Петровни—такої, якою знала її я—життя яскраве, блискуче, кольористе у зміні радісних і тяжких подій.

Людина вона була, яких мало: на диво бадьора, енергійна, життєрадісна. Недаремно хтось із Петербурзьких рецензентів назвав її «само весельє». Це було під час виступів трупи Кропивницького в Петербурзі, що були zenітом слави першої української трупи. Такий-же, як і в Петербурзі, поспіх мали «малороси» і в інших місцях Російської імперії, окрім Києва, куд в'їзд був їм заборонений, бо молодь з надто великим ентузіазмом зустрічала українських акторів, і адміністрація Київська боялась, щоб із сивих шапок, чумарок, вишиваних сорочок на студентах не виникла ідея про відродження України.

Ганна Петровна була, як-то кажуть, першою дамою в повітовому місті Прилуці. Молода, гарна, надзвичайно весела—вона мала великий поспіх на Прилуцьких та Роменських балах. Але життя панського кола її не задовольняло; багато уваги віддавала вона влаштуванню аматорських вистав. Потім прочула Г. П. про Кропивницького, що набрав русько-українську трупу, звернулась до нього з листом, одержала відповідь і в 1883 р. дебютувала в м. Полтаві в ролі Горпини («Як ковбаса та чарка»).

За власними її словами, цю ролю вона провалила, але невдалий виступ не похитнув її наміру й любови до українського театру. Кропивницький оцінив талант молодой дебютанки, може й тоді вже вбачаючи в ній майбутню окрасу українського театру.

Про поспіхи Г. П. в дальшому—говорити не буду, бо про це вже говорено не раз і значно краще, ніж це можу я висловити. Я хочу окреслити її, як людину й товариша.

Товаришів своїх вона дуже любила, а найбільше, як вона звала «малечу»; часто допомагала вона, цій «малечі» при скрутних умовах то грішми, то порадами, то обідами. У зимові холоди вона не одному купила пальто, іноді заставляючи для цього свої речі—подарунки глядачів.

треба підкреслити доказателство. Умови не
для хабрости, парити у хорі і вору, домі
Прийми приїде.

Риндвиг (гасне) Дави! Господи, щоб в розсудку
мене чини, щоб вийшов досіла нічого на
окурату да на оуш волості!....

Іва 4 а.

Входять Гравитин і Пруська.

Пруська. Добрий день вам!

Старшина (просить) Вуррובה вийди!

Пруська. За яким ушомб мене погрозили?

Риндвиг. Чаб ти поспитав мене старий друге...

Старшина. Не простиуйся стара, вош туті нагав-
наш! (до Пруської) Чаб ти поспитав мене старе.

Пруська. Чаб врозі при дорожні! Ато не лижесу, тош тиле и не вийде мене оше!

Риндвиг. Чаб для тирона, ала свари, ча бора!

Старшина. Мови стара!

Борасин. Чаб урлоки в старій до нас!... Наше бля-

Багатьох вона підгодовувала в часи безгрішшя, бо сама обов'язково, при яких-би то ні було умовах, мала свою похідну кухню.

Ось вона, засукавши рукави, біля плитки порається разом із дівчиною, що її артистка Переверзева за прихильність до Г. П. прозвала Лічардою. Не раз траплялися суперечки, в яких Лічарді належало і перше слово, і останнє. Коли-ж готування обіду приходило до кінця, Лічарда промовляла: «Ну, годі. Давайте миритись, бо як ковбаса та чарка, то минеться й сварка».

Чудова вдача була у Г. П. — лагідна, доброзичлива, не зважаючи на де-які вибухи гніву. Енергія Г. П. не вся витрачалась на сцені — її рухлива натура вимагала ще праці; це й виявлялось у її хатньому господарстві та стосунках з оточенням.

Г. П. дуже любила свою Блотницю і на сценічні заробітки збудувала там гарний будинок, в якому була-б самотня, коли-б не привозила з собою туди що-разу по де-кілька душ «малечі». Підчас літнього сезону, без заробітку, ця «малеча» переживала, дійсно чорні дні і, коли б те Ганна Петровна, то гірко їм-би приходилося. Будинок її був справжній музей: картини відомих художників, фотографії Г. П. в різних ролях, понські вироби, стародавній посуд, чудові вишиванки, кавказькі шали. І в розподілі цих речей по кімнатах виявлявся її артистичний смак. На жаль, все це знищено. Про свій будинок вона часто говорила своїм найближчим: «Скільки я сміялась, плакала і танцювала — щоб збудувати цей дім!» Одною з їїлюбимих речей було туалетне дзеркало з фігурами Талії та Мельпомени (роботи худ. Плачека) — теж подарунок прихильників її таланту. В один із своїх приїздів до рідного села побачила Г. П. на вулиці дитинча, що перелазило через брудну дорогу і ледве не втрапило під коні. Г. П. зупинилась, підбрала цю дитину, потім уладнала справу з батьком, і дівчина зосталась при ній до самої її смерті. Цієї її улюблениці Олени (Олени Пилиповни Каченко, по чоловікові Лисенко) теж немає тепер в живих — справдились слова Г. П.: «Олена без мене не проживе». Любила її Г. П. так, що більше не могла б любити і рідна мати.

Живучи вдома, Г. П. спостерігала життя селянства та характерні сценки й чимало подала Кропивницькому матеріялу. Саме через свою пристрасть вишукувати різні, як вона говорила «типчики» — вона й була такою життєвою й природньою в своїх ролях. Г. П. завжди оберталася у селянському оточенні, мала серед бабів безліч приятельок, відбувала весілля, кумувала, не забуваючи при цім схопити найцікавіші риси того побуту і перенести їх на сцену. Наприклад, шинкарка в «Зайдиголові» цілком списана з однієї знайомої Г. П. — тільки я не хочу її називати, бо вона ще й досі жива.

Весною 1917 року Г. П. приїхала до Блотниці із Києва і, захоплена можливістю без перепони ставити вистави в селі, — зразу-ж уладнала виставу «Катерини — мужички» де й виступала в ролі Бруєвички, в якій не мала суперниць.

Ця вистава поклала міцні підвалини Блотницькому драм-гурткові (між іншим ні в одному з сіл Роменської округи, немає таких сил та загального ансамблю), який ще й досі марно добивається для свого сільбуду найменування будинку Г. П.

Вистава у пожежному сараї при волості, серед убогих лаштунків, зібрала силу народу. В «залі», як-то кажуть, нікуди було ступити. Не вистачило квитків, навіть і приставних стільців. Серед глядачів була молодь, селяни з напівсивими бородами; баби, що зроду не бачили театру, найбільше цікавились подивитись, як то «приставляє кума Ганна Петровна». А інтелігенція з'їхалась аж з двох повітів—бо не часто трапляється бачити корифейку, яка весь час перебуває по великих городах. Поспів її був надзвичайний—кін засипали квітками, викликали щось із дванадцять разів.

Останній раз наш гурток бачив Г. П. зимою 1919 р., коли вона після тяжкої хвороби приїхала відпочити в своє зруйноване гніздо. Вона прийшла на репетицію, спираючись на ціпок та на руку своєї онуки. Сиділа між нами маленька, старенька, зовсім сива, острижена; слідувала з великою увагою за репетицією. А наші актори соромились, заплітали язиками, не сміли вільно рухатись в присутності такої значної величини. Але це було недовго. Г. П. того поправила, тому похвалила те чи інше місце з ролі, той чи інший його прийом—лід пробився, і всі її оточили, розпитували, як треба провадити роль, радились, висловлювали свої погляди на театр. Г. П. управлялась всім відповідати, була до всіх однаково прихильна, потім розговорила про себе. Казала, що хоч вона й втратила все своє майно, що ніде їй на старість і голови прихилити, а все-ж вона щасливіша за нас усіх, бо ніщо, ніщо на світі не може дати стільки для розуму й серця, як мистецтво. Закінчила розмову фразою: «В Ромні я починала свою кар'єру, там і умру».

Було вже три години ночі. Я з дочкою та ще де-хто з гуртка, провозжали її додому; на прощання вона сказала: «Я ще не нажилась, я ще сто год житиму, ще хочу жити».

Але не судилось. Невпинна її енергія згубила її. В Ромні вона розвела собі вгород і вибираючи картоплю, розвередила свою стару хворобу та за три дні й померла.

Такого грандіозного похорону Ромен не бачив ще ніколи. І—дивна іронія долі—так вшанували її смерть—з двома оркестрами, з усім Роменським духівництвом, з кількома тисячами народу, з труною на волах, з рушниками та плахами—а так мало треба було, щоб зберегти їй життя. Коли-б залишили їй хоч з півдесятини землі в Блотниці то, певно, вона б задовольнилась городиною з дому, а не надривала б себе роботою...

Дійсно, що нема пророка в своїй батьківщині.

12. VIII. 1928 р.

с. Блотниця. на Роменщині.

Г. П. ЗАТИРКЕВИЧ-КАРПИНСЬКА (Спогади).

Н. ЯРЕМЕНКО.

Ще в 1918 році Роменське т-во «Просвіта» зорганізувало український театр на чолі з художнім керівником відомим художником—скульптором І. П. Кавалерідзе; у тому Роменському театрі я почав свою артистичну кар'єру.

Зустріч моя з Ганною Петровою Затиркевич-Карпинською припадає на весну 1920 року. Трапилось це так. У Києві почався голод, заробітки акторів були остільки мізерні, що їх не вистачало навіть на хліб, актори змушені були тікати на провінцію, шукаючи хліба. Отже, коли ми готувались до початку літнього сезону, приїхав до Ромна Олександр Іванович Корольчук і запропонував влити до нашого складу низку кваліфікованих акторів на чолі з Г. П. Затиркевич-Карпинською. Ця пропозиція була прийнята з ентузіазмом, і зараз же були вислані представники театру та вагон з Ромна до Києва по акторів. Через тиждень кияни були вже в Ромні—Г. П. Затиркевич-Карпинська, Малиш-Федорець, Хуторна, Іскра-Єзерська, Корольчук, Паньківський, Овдієнко та Горицвіт.

В день приїзду, сидимо ми увечері в садку; аж ось «котять і мамаша» (мамашею її звали всі актори, а замість «ходе» говорили «котить»). Середня на зріст, товстенька, кремезна бабуса, зодягнена в простеньку сіру сукню, голова покрита чорною наміткою, з під якої вибивалась пасма білого волосся, у правій руці палиця, а під лівою рукою нерозлучна чорна скринька з намальованими на верхній дошці чотирма тузами, а в скринці, як я потім довідався, були «святці» (карти). Мамаша любила грати в «шменку» (шмендефер). Познайомились; що говорили того вечора, зараз не пам'ятаю, хоч говорили дуже багато. Єдине, що врізалось у пам'ять і то певно тому, що Г. П. потім це часто повторювала: «оце бог привів знову в Ромен, тут я починала свою артистичну кар'єру, та тут мабуть і помру». Ще того-ж вечора мене здивувало, що засміявшись, Г. П. показала два ряди на диво білих і цілісних здорових зубів; я з початку, грішним ділом, подумав, що то фальшиві, але згодом довідався, що вони були справжні. На третій день після цього вечора виступали наші кияни; йшли такі п'єси: «Брехня» Винниченка та «По ревізії» Кропивницького. «Риндичку»—грала Ганна Петровна. В той вечір я був вільний від вистави; отже весь вечір я нудився, чекаючи, коли закінчиться тягуча «Брехня» та вийде на сцену «Риндичка». В антрактах ходив по садку і прислу-

хався, що говорять про п'єсу та акторів, але чомусь усі чекали на «Риндичку». Аж ось нарешті «Брехня» закінчилась. За куліси я не пішов свідомо, щоб не бачити, як Г. П. готується до виходу. Продзирчав востаннє тричі дзвоник, погасло світло; у мене забилося серце: заколивалась і піднялась угору завіса. На сцені сторож, потім старшина. Зрештою «викочує» з під'язаною щокою, в сірій свитці і Риндичка. Буря оплесків. Угамувались, почалась дія, але що-хвилини тишу прорізували оплески й сміх. Та і як же було не сміятись і не плескати, що є сили в долоні, бачучи, як Г. П. наливає чарку, або чуючи її оповідання, як вона підстерегла, що хтось приходив до «Пріськи-московки» ночувати. Я ніколи не забуду, коли уповноважений цього театру Мищенко, дійшовши мало ще не до сказу почав кричати під час дії через увесь театр «Ломакін! (присяжний повірений; той сидів у правій ложі, а Мищенко в лівій). Що, га, нажима, дає черви!» (любима поговорка Мищенка, коли він був захоплений). Коли ж дійшло до того місця, де писар командує «Гараську, соло!», і «мамаша» врізала своїм міцним голосом впоперек, я теж сказився і почав гатити в спину якогось «гражданина». Він здається нічого на це мені й не відповів, тільки трохи усунув спину і як божевільний, теж ляпав у долоні і щось кричав. Крики й галас стояли після закінчення вистави з чверть години; завісу те й робили, що смикали вгору та вниз, а Риндичка все кланялась. Не зайшов я за куліси і по виставі, а пішов додому, щоб зберегти на все моє життя високо-мистецький образ, утворений Г. П. Спалося тієї ночі дуже погано.

Через чотири дні по цій виставі, я вже з страхом грав з Г. П. в п'єсі «Безталанна»: вона—«матір», я—«Гната». Того ж вечора Г. П.—пером їй земля!—мене й вилаяла за погано прочитаний монолог у четвертій дії. Потім вона й розповіла і показала, як треба читати, але я впау у розпач і ходив не живий і не мертвий. Через кілька днів після цієї сповіді вивісили розподіл ролів на п'єсу «Зайдиголова». Г. П. грає «матір», а я мушу грати «Василя», Ну, думаю, кришка! Раз лаяла за «Гната», то за «Василя» й тим більше. По виставі я нашвидку розгримувався—на другі двері і додому. До ранку, думаю, старенька забуде про всі мої огріхи, і все буде гаразд. Та я помилився; у Г. П. була чудова пам'ять, дарма що їй було за 65 років. Другого дня, коли зійшлись на пробу, Г. П. прикликала мене і на моє здивування, почала хвалити, звичайно, зазнаючи низку огріхів. Та воно й не дивно, бо я тоді був надто молодим актором.

Своєю щирістю Г. П. різко відрізнялась від решти старших акторів; вона вміла по товариському вилаяти, а також похвалити, коли того заслуговував молодий актор. Г. П. була надзвичайною людиною; вічно молода, вічно бадьора, до всього цікава. Того року була при театрі організована студія з метою підвищити кваліфікацію молодого актора; але, коли той же молодняк частенько пропускав лекції, жодної не пропустила Г. П. Сяде було собі в куточку, складе ручки на животику і просижує весь час, скільки б не тяглась лекція. Якось

її запитали: «чого ви мамаша, сидите?». Як чого? здивувалась Г. П.— «учусь. Ви хитрі, хочете під шумок самі повиучуватись, а потім бабу за хвіст, та на сонце. Е ні, від вас я теж не відстану». Після лекції, ми часто просили Г. П. продемонструвати блискавку обличчям і, коли Ганна Петровна була в гуморі, то залюбки ввільняла наше прохання. Я не знаю ні одного актора, в якого б було таке рухливе обличчя і така чітка, багата міміка. Ганна Петровна так імітувала блискавку, що перед уявою повставала повна картина грози. От ви бачите, як десь далеко на обрії починає підморгувати, потім ближче, ще ближче і нарешті—сильна блискавка і ляскіт грому, який вона робила своїми красивими зубами.

Ще одна надзвичайно цінна риса була в Г. П. Вона не належала до того типу старого акторства, яке вороже ставилось до всіх проявів нового поступу в театрі, лаючи нові п'єси, нові форми, нових режисерів та акторів. Г. П. не тільки хороше ставилась до всього цього, але й сама вимагала, щоб її займали в нових п'єсах. Пригадую один випадок. Якось Ів. П. Кавалерідзе ставив п'єсу «Петро Кирилюк» С. Черкасенка. Г. П. побачила розподіл ролів, не знайшла свого прізвища та й до режисера: «а чого ж це ви про бабу забули?» Ів. П. здубікався і каже, що в п'єсі окрім епізодичної ролі, для жанру Г. П. нічого нема, через що він і не посмів їй запропонувати ролю. «Давай і епізодичну, буду грати». То був мені ще один доказ, що нема поганих ролів, а є «погані актори». А нас, правду кажучи, що грали великі ролі, за Г. П. і видно не було.

В театрі Г. П. була найдисциплінованіший робітник. Яку б ролю вона не грала, навіть коли її роля починалась і не з першої дії, вона за годину до початку була вже в театрі. Першою приходила вона і на пробу, і частенько від неї влітало молоді, яка спізнялась; а найбільше діставалось жінкам; зустрічала Г. П. їх так: «Ач, шелихвістка, пацьорки понакручує, тай гасає. Ти б ще після третього дзвоника прийшла. Так, роби так, будеш артисткою». Але на Г. П. ніхто ніколи не ображався, бо вона була найкращий друг і товариш, для неї не було меншого й старшого, до всіх вона ставилась рівно й хороше.

Із усіх ролів, в яких я бачив Г. П., найбільше вона мені подобалась в ролі матери в п'єсі «Зайдиголова»; цим я не хочу сказати що вона не подобалась в інших ролях. Безперечно, Г. П. на всі свої ролі не мала собі конкурентів, але все ж таки з усіх шедеврів, що їх вона втворювала та що я бачив, я вважаю, що ця роля була кульмінаційною точкою творчості великої артистки.

Цікаво ще проглянути коротенько буденне життя Г. П.; мені часто доводилось чути в акторських кулуарах, що Г. П. була дуже скупю людиною. На мою думку, це не зовсім вірно. Г. П. була надто практичною, це так, і коли вона сама готувала собі їжу, навіть прала білизну, то це не значить, що вона була скупа. Я часто думав над іншим. Як у цій людині може сполучатись таке: на сцені геній, а дома—варить борщ. Але Г. П. була вщерть переповнена енергією і мусила її кудись витрачати, та й дуже розумно витрачала, бо далеко була завжди від

зачулісних пліток та інтриг. Часто мені доводилось говорити з Г. П. і про акторів, і це єдина людина, яка без всякої упереджености та заздрости ділилась своїми вражіннями про великих акторів. З захопленням говорила вона за Кропивницького, Заньковецьку, Садовського та низку інших, яких я зроду й не бачив. І дійсно, Ганна Петровна була єдиною що до цього, бо скільки мені траплялось говорити на цю тему з акторами, не тільки старшої, але й молодшої генерації, то обов'язково одне лаяло одного.

Смерть Г. П. для всіх нас була несподіванкою. Ще в суботу 10 вересня Г. П. ходила, була здоровісінька, а в понеділок 12 вересня 1921 р. ми оплакували дорогого товариша, геніяльну аргистку Г. П. Затиркевич-Карпинську.

Пишучи ці рядки, мимоволі брешуть сльози—по утраті і від радості, що я мав іще щасливу нагоду працювати з великою бабусею.

Театр ім. М. Заньковецької.

З

В

І

Т

И



Театральний музей при «Березолі»
Театр 1919—1923 р.р.



Театральний музей при «Березолі»
Куток революційного театру 1921—1924 р.р.



ПОЧАТОК ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ НА УКРАЇНІ.

В. ВАСИЛЬКО-МИЛЯЇВ.

Потреба утворення спеціального театрального музею на Україні почувалася дуже давно. Про це в театральних українських колах говорилося ще в 1908—15 роках. Однак нічого реального в цій справі не було зроблено ні до революції, ні в перші роки її.

Перших реальних заходів до утворення театрального музею на Україні вжило «Мистецьке Об'єднання Березіль» у 1923 р. Зима 1922—23 р. була взагалі дуже тяжкою що до матеріального стану перших революційних українських театрів («Березіль», «Театр ім. Михайличенка»). Це був час, коли в «Березолі» такі актори як: Гаккебуш, Самійленко, Бучма, Каргальський, Долина, Гірняк служили, а вірніше віддано працювали мало не круглу добу за поганенький обід та пляшку молока. Це був час надзвичайного творчого піднесення і героїзму на театральному фронті.

Коли зараз сказати, що 30-го січня 1923 року обрано з-поміж працівників «Березоля» — музейну комісію і дано їй бойового наказу без копійки грошей організувати перший на Україні Театральний Музей — то це звучить тепер анекдотично. І все ж це дійсно було тоді так! 30-го січня у приміщенні Л. Курбаса скликано представників тоді вже двох театральних майстерень «Березоля». На цих зборах широко обговорено питання про потребу заснування власної бібліотеки, видавництва і театрального музею. Були обрані відповідні комісії, і останні два завдання скоро були переведені в життя. Перший склад музейної комісії був такий: Василько-Міляїв (голова комісії і відповідальний керівник майбутнього музею), Гаккебуш (заступник голови), Швачко (секретар комісії), Савченко, Гайворонський і Кононенко. Пізніше, коли де-хто з членів комісії одпав, активну участь у музейній роботі брали Сердюк, Масоха, Тихонович і Демущкий (тепер відомий кінооператор).

З палким завзяттям піонерів і свідомістю великого завдання, що покладено на нас, взялися ми до роботи. Працювати нам довелося серед неймовірно тяжких обставин. Ми не мали ні приміщення, ні коштів, ні авторитету. Єдине що мала музейна комісія з перших днів свого існування, це мою власну збірку театральних експонатів приблизно 800 речей (головним чином негативів і фотографій), що я подарував майбутньому театральному музеєві. Початок нашої роботи був такий:

На першому засіданні комісії ви вирішили налагодити зв'язок з одним з Київських музеїв, дістати там одну кімнату під театральний музей та почати збирати матеріал. Спроба дістати кімнату провалилася одразу ж. Ніхто не поставився до нас уважно. Незабаром ми переконалися, що нам не пощастить добути і експонати з таких причин: комісія, що складалась виключно з таких тоді «непевних» людей, як березільці, не викликала ні в кого довір'я. Навпаки, одна назва «Театральний Музей при М. О. Березіль» багатьох відштовхувала від нас. Навіть «крайній лівий» тоді режисер Марко Терещенко одмовився дати речі у Театральний Музей Березоля. Для багатьох ми були самочинною організацією—адже нас ніхто крім «Березоля» не вибирав! Ми явочним порядком організувалися і ніде не були зареєстровані. Ми не мали свого статуту, печатки і т. п. Майже всі, до кого ми зверталися» одмовляли нам. А були такі оригінали, що заявляли: «не для того я збирав речі, щоб віддавати у ваш музей».

Наші заклики до громадянства, що були надруковані в газеті «Більшовик» (2/II—23 року, № 25), в журналі «Глобус», «Барикади театру»—в значній мірі були гласом «вопіюючого в пустині». Наші мрії лопались, як баньки з мила. Де-хто з членів музейної комісії навіть зневірився у можливості утворення театального музею. Це буде цілком зрозумілим, коли взяти на увагу, що навіть і серед самих березильців були такі гарячі голови, що вважали тоді музейну справу мало не за реакційну для такої революційної установи, як «Березіль». На щастя не були одиниці!

Потерпівши поразку серед старших громадських і акторських кол, ми вирішили повести справу знизу. Ми добилися того, що в «Березолі» був заведений примусовий музейний податок. Це значило, що кожен із березильців мусів внести музейній комісії мінімум дві речі, що стосуються до історії українського театру, або взагалі театру на Україні. Цей засіб дав порівнюючи хороші наслідки. М. О. «Березіль» тоді уже складалося з п'яťох театральних майстерень, що об'єднували в собі близько 250 чоловіка. Старша генерація березильців: Курбас, Мелер, Мар'яненко, Гаккебуш, Бучма, Каргальський, Долина, Бондарчук, Шевченко, Антонович подарували музейній комісії по де-кілька цінних речей. Це був хороший приклад для молодшої братви. Дуже часто хтось із молоді приносив цінну річ і, не знаючи її музейної вартості, наївно запитував, чи може вона правити за його внесок музейного податку. Перші часи речі зберігалися на приміщеннях членів музейної комісії, але це було незручно ні з якого боку. Тоді я, як голова комісії, поставив питання перед директором Березоля М. Дацковим про відведення під музей бодай одної кімнати. М. О. «Березіль» тоді містилося в Києві по вул. Воровського, будинок № 29. Т. Дацків не мав іншого виходу, як відвести музейній комісії малесеньку комірчину, куди більше двох чоловіка ніяк вміститись не могло. Оце було перше приміщення театального музею на Україні. Коли можливості «музейного податку» в «Березолі» були вичерпані,

ми вирішили зробити знов вилазку до старших акторів. Перший наш візит 7/ІХ—23 р. був до народньої артистки республіки М. К. Заньковецької, з якою я сам був добре знайомий ще по спільній праці до війни. Їхали ми не дуже оптимістично настроєні—а що як нічого не дасть? А раз не дасть Заньковецька—це означало, що й інші з старших акторів зроблять теж саме! Але, Марія Костянтинівна стріла нас дуже привітно і зробила музею дорогий подарунок, давши декілька своїх костюмів, що сама їх вишивала. Вертаючись від неї, ми вже мали на руках не лише нові речі для музею, але й великий козир для переконування інших старших акторів. Ще з більшою прихильністю і увагою поставилась до нашої візити Любов Павлівна Ліницька, що не тільки подарувала цінні речі, але й заповідала музею після своєї смерті ще багато речей (це звичайно не пошкодило родичам забрати ці речі собі і не дати музею нічого). З цього часу настає для «Театрального Музею» щасливіша доба. Київське «Общество народного театра и искусства» подарувало музеєві цікаву збірку ескізів костюмів з Полтавщини. Й. Ф. Конасевич подарував музею фото-негативи знімків Карпенка-Карого в ролях. Директор опери Багров через С. Каргальського передав в Музей ескізи костюмів до опери «Тарас Бульба» роботи художника Анатолія Петрицького. Звичайно були й такі особи, що й тепер категорично одмовляли й «принципiально» не давали речей в музей при «Березолі». Таких навіть було більше. Всі ці речі зберігалися в тій маленькій комірчині, що я про неї згадував. Треба було вживати нових заходів до популяризації нашого музею.

31-го грудня 1923-го року М. О. «Березіль» улаштувало товариську зустріч нового року, на яку були запрошені всі друзі театру «Березіль». Ми вирішили скористуватися з цієї нагоди і зробити першу виставку експонатів нашого музею і цим остаточно ліквідувати плітку, що «Васильківський чулан», на якому наліплено табличку «Театральний Музей», є фікція». Ми сумлінно розвісили по стінах всі найкращі речі, особливо ескізи та цікаві фото і афіші, що були в музеї. Про решту експонатів (костюми і інше) ми повідомляли у спеціальних списках, що тут же висіли на стінах. Ця невеличка виставка зробила своє діло. Багато товаришів з гостей заговорили про потребу підтримати роботу музейної комісії. Березільці переконалися, що музейна комісія проробила велику роботу. Дирекція «Березоля» в особі тов. Дацкова вирішила давати субсидію музею в розмірі... до 5 карбованців на місяць! Для нас це була велика перемога!

Дальша робота музейної комісії провадилася дуже активно, але все ж в плані випрошування. На всі пропозиції щось купити з речей для музею, ми відповідали відмовою, бо не мали грошей. Друге зло це те, що музей не мав свого приміщення і не міг показати свої речі всім, хто того бажав. Театральний музей при «Березолі» остаточно здобув собі право на життя лише тоді, коли за постановою Київського Губвиконкому «Мистецькому Об'єднанню Березіль» було передано при-

міщення театру ім. Леніна (кол. Соловцовський). Восени 1924 року, в новому приміщенні Театральний музей одержав 3 кімнати у фойє театру і лише тепер мав можливість звести до купи весь зібраний матеріал і розташувати його в цих кімнатах. Найбільше тоді в музеї було фотографій, афіш, негативів і макетів, найменше костюмів. Звичайно ні про яке, бодай мінімальне, устаткування музею говорити не доводилось: знову таки не було на це грошей. Ми просто порозвішували на стінах найкращі експонати, що мали в музеї, розподіливши їх на такі відділи: побутово-етнографічний театр, «Молодий театр» (1916—19 р.), театр ім. Шевченка, Франківці, Заньківчани, театр ім. Михайличенка, М. О. «Березіль», Галицький театр, Російський театр на Україні. На цей час музей поповнився цікавими ескізами та макетами художників, головним чином тих, що працювали в Київських театрах.

Весь матеріал був зареєстрований і записаний у спеціальну інвентарну книгу. За цей час при М. О. «Березіль» засновано власну фотолабораторію, в якій працював тоді відомий фотограф художник Д. Демуцький, а пізніше—тов. П. Єзерський. Весь зимовий сезон 1924—25 року ми присвятили дальшому збиранню матеріалів і вже наочній пропаганді нашого музею. Ми старалися під тим чи іншим приводом затагнути в Музей якогось принципового ворога його, що мав цінні речі для музею, і показували те, що вже було в музеї. Після огляду музею майже всі вороги ставали прихильниками та й жертвували до нього свої збірки.

Чим далі, Музей здобував собі визнання і популярність; в 1925 р. вже появились в Музеї перші екскурсії, що дуже позитивно висловлювалися за музей.

В січні 1926 року я вийшов з складу «Мистецького Об'єднання Березіль» і передав справу керування театральним музеєм Л. Сердюкові, що був найактивнішим моїм співробітником у цій справі.

Пізніше, літом 1926 року, коли «Березіль» переведено до м. Харкова Театральний Музей передано Всеукраїнській Академії Наук.

Харків. 19. XII. 1928 року.



Театральний музей при «Березілі»
Музична комісія: Л. Сердюк, Л. Гаккебуш, Л. Швачко,
П. Масола, В. Василько



Театральний музей при «Березілі»
Куток побутового театру

НАЦІОНАЛЬНА
ПАРЛАМЕНТСКА
БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНИ

ПРАЦЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МУЗЕЮ.

(1926 — 1929 р. р.)

П. РУЛІН.

Широкий розвиток студій над минулим української культури, що розпочався з революцією, цілком природньо мусив торкнутись і українського театру, що мав такі оригінальні й своєрідні форми і що через специфічні умови українського життя відігравав таку диспропорційно—порівнюючи з іншими ділянками мистецтва — величезну роль в культурному українському житті.

Отже й робились у цім напрямку спроби і в Всеукраїнській Академії наук. 1921 року при комісії для складання біографічного словника діячів культури й мистецтва на Україні існувала навіть штатна посада помічника редактора, що мав збирати життєписний матеріял про діячів сцени на Україні. 1925 року при комісії для видавання пам'яток новітнього мистецтва розпочато роботу для збирання відомостей про авторів заборонених за царату українських драм: була думка видати цензурні матеріяли, що їх відшукав та підготував до друку завідувач «Центральної бібліотеки русской драмы» в Ленінграді Ю. О. Нелідов. У часописах з'явилися відозви з проханням давати відомості за авторів; внаслідок цього надійшов досить цікавий матеріял, що змальовував життя й творчість письменників, які відважились виступити на драматичнім полі. Далі виникла була навіть думка заснувати спеціальну комісію для дослідження історії українського театру, але не судилось їй дійти до здійснення.

Таким чином, по при всі ці організаційні спроби, не було при Всеукраїнській Академії осередка, що стимулював би історико-театральні студії. Ба більше, самий методологічний ступінь історико-театральної науки, коли акцент робиться на історії театру, як самодовільному мистецтві, а не лише допоміжній для історії літератури ділянці, вимагав перш за все утворення певної бази, що відповідні матеріяли б скупчувала.

1.

Між тим така робота вже провадилась. Іще 1923 року заснував був «Березіль», саме в часи бурхливого ламання старих форм та гострої войовничої боротьби з ними, «Театральний музей», що мав збирати пам'ятки про театр минулий і про театр поточний. Про цю надзвичайну роботу, що провадилась, не зважаючи на всі труднощі, розповідає попередній начерк В. Василька, організатора й найвідданішого ро-

бітника Музею. Протягом трьохрічної праці пощастило зібрати численні й цінні матеріали, пощастило навіть виставити їх в одній з кімнат театру ім. Леніна (кол. «Соловцов»). Але саме на весні 1926 року справа з Музеєм стала в «Березилі» під загрозою. В. Василько вийшов із театру, «Березиль» переїздив до Харкова, де йому призначено значно менше приміщення; отже й не було перспектив на те, щоб Музей там розташувати; так само повставали побоювання, що новий характер праці — центрального столичного театру не залишить вільного часу на працю над Музеєм.

Таким чином зустрілись обидва моменти: незмога продовжувати далі музейну роботу й потреба придбати для наукової історії театру базу, що могла б спричинитися до поглиблення історично-театральних студій в напрямку орієнтації їх на історію самого - на театру. З ініціативи автора цього начерку перший відділ ВУАН звернувся до «Березилі» з проханням передати Музей до Академії; «Березиль» на це погодився. 29 травня 1926 року така передача відбулась, і на двох підводах всеняке майно Театрального Музею перевезено до приміщення «Музею діячів Науки й Мистецтва на Україні», де й переховувалось мало що не рік.

14 жовтня того ж таки 1926 року перший відділ ВУАН ухвалив на доповідну записку автора цих рядків організувати Театральний Музей. На тоді справа цим і обмежилась: для Театрального Музею бракувало приміщення й коштів. Але на той час провадилась організація Лаврського Музейного містечка, в якому між иншим припадав на долю Академії окремий великий корпус (№ 24) на 70 кімнат. На інші перспективи що до достатнього приміщення Театральний Музей, зважаючи на вичерпаність вільних житлових фондів, розраховувати не міг; отже й вирішено було приділити в цьому Лаврському корпусі місце для музеїв — «Театрального» та «Діячів мистецтва й науки на Україні». Ця віддаленість Театрального Музею від центру та розташованих у нім театрів, що-правда, викликала низку невгод для дальшого його існування, але іншого вибору не було, і Музеєві довелося готуватись до оселення саме в Лаврі. Тільки в травні 1927 року відпустила Академія гроші на заградування вікон; тоді ж асигнував і Київський Окрвиконком 500 карбованців на ремонт та організацію Театрального Музею. Був переведений найпотрібніший ремонт, і 19 червня все музейне майно переїхало в приміщення Музею, що складалось тоді з п'яти кімнат великого корпусу; решту його заселяли тоді інваліди.

За цей же час обмірковані й пророблені були завдання Театрального Музею, його настановлення та методи роботи. В липні 1927 р. вийшла брошура про Музей ¹⁾, що поміж иншим так зформульовувала завдання нової установи. «Український Театральний Музей бути мусить

¹⁾ П. Р у л і н. Український Театральний Музей. Завдання й перспективи. Київ. ВУАН. 1927. стор. 21.

установою, 1) в якій зосереджуються пам'ятки та матеріали, потрібні для досліджування минулого театру, 2) яка, йдучи в рівень з театральним сьогодні, відбиваючи здобутки кожного сезону, правити буде за перманентну виставку сучасного театрального мистецтва на Україні, поширюючи таким чином нові течії його поза межі великих центрів театральної культури»¹⁾.

Визначений також був і діяпозон роботи Музею—«Театр український всюди насамперед, театр нацменшостів та гастролерів на Україні в другу чергу, а по змозі й паралельні моменти з театрів дальших сусідів»²⁾.

Тоді ж намічені були й шляхи роботи Музею, що не тільки говорили про його найближчі завдання, але разом із тим формулювали й низку принципових моментів у практичній роботі Музею.

«1) Насамперед треба підвести під Театральний Музей тверду матеріальну базу, що дала б йому змогу як найкраще та як-найглибше свою роботу поставити.

2) Далі певними законодавчими актами треба надати Музеєві права діставати обов'язковий примірник усього того, що про театр друкуватиметься — листівка, афіша, програма, театральний журнал, п'єса, книжка з обсягу театру.

3) Треба забезпечити його деякими експонатами, без яких завжди неповні будуть його збірки. Такий унікум, як знаменитий Галаганівський вертеп, або надзвичайно цікава збірка драм українських з колишніх цензурних фондів, що переховуються у «Центральній Бібліотеці Російської драми», або зрештою той матеріал театральний, що випадковий становить експонат у якому-будь музеї — все це з ініціативи або самих установ, або Головнауки мусить бути вилучене з музеїв та передане до Театрального Музею.

4) Праця Музею мусить провадитися в найтіснішому контакті з самими театрами. Окрім того, що повинен Музей скеровувати свою роботу на думки безпосередніх робітників театрів, мають бути по окремих театрах засновані музейні гуртки, що не тільки стежитимуть за тим, щоб повно поточне життя театральне відбивати, але й розшукуватимуть державців потрібних Театральному Музеєві пам'яток.

.»

5) Зацікавитися цією музейною справою мусять зрештою і керівні над видовищами органи від адміністрації театрів, яким цікаво буде свою роботу на широку периферію винести і до окрполітосвіт, що зможуть таким чином із своєю роботою аналогічні органи та широку масу ознайомлювати, свої досягнення з іншими порівнювати.

6) Іще один момент забезпечуватиме успіх музеєві. Про саму роботу свою мусить він давати якнайширшу інформацію та звіти в загальній та в театральній пресі, а так само і в своїх власних видан-

¹⁾ Там само, стор. 5.

²⁾ Там само, стор. 11.

нях, без яких неможливе доцільне його існування. Знаючи певно на-
прямок своєї роботи, мусить він завжди скорегувати її думкою широкого
громадянства. Тільки тоді зможе він стати зародком справжньої науко-
вої інституції, яка театр обслуговуватиме і якої так театрові бракує».

Дальша робота відновилась тільки в-осени. Вирішено було від-
крити Музей на десяти Жовтневі роковини (Протокол 1-го відділу ВУАН
від 6.X.1927 р., № 13) Ювілейна комісія, дякуючи підтримці Окрполіт-
освіти, асигнувала на цю справу 300 карбованців, 1400 карбованців
приділила ВУАН, і робота пішла швидким темпом. Музей не мав
іще жодного штату; отже й довелось використовувати тільки добро-
вільну працю. Ідея поставити Музей на ноги знайшла гаряче спів-
чуття на Драмфаку Музично-Драматичного Інституту ім. Лисенка,
і лектура його (М. Й. Ашкіназі, Г. Г. Ігнатович, Г. П. Гасвський),
а ще більше студентство—Н. Вольтовська, Н. Жилкинська, Ю. Кот-
вицкий, М. Оношко-Воскобойник, А. Розанова, Г. Ставицький, М. Суль-
женко, Т. Цимбал, І. Чабаненко)—віддавало силу часу й енергії на те,
щоб устигнути відкрити Музей в термін. Багато роботи приклав та-
кож і актор С. Ф. Паньківський. З почуттям найщирішої подяки слід
згадати дійсно таки самовіддану працю цієї молоді—особливо І. Ча-
баненка, Н. Жилкинської та М. Сульженка, що іноді цілими днями
не виходили з Музею і що тільки дякуючи їхній допомозі—пощастило
Музей 13 листопада 1927 року відкрити.

На той час — за 16 місяців після передачі Музею до ВУАН — він
устиг уже вирости. Найбільшим же внеском була передача Сокирен-
ського вертепа з усім комплектом ляльок, що до нашого часу дохо-
вались. Справу про таку передачу зняла ВУАН після замітки в «Ві-
стях», що зазначала небезпечний стан цієї найціннішої пам'ятки ста-
рого українського театру. У березні 1927 р. після поїздки до Хар-
кова, автор цього звіту, тоді ще нештатний керівничий Театрального
Музею, дістав від Наркмосвіти мандат на передачу Театральному
Музеєві вертепа. Проте, перша подорож до Прилуки не дала наслід-
ків, бо Прилуцький Окрвиконком не давав згоди на передачу вертепа,
що тоді переховувався уже в допіру заснованому Прилуцькому Окру-
говому Музеї. Вертеп був перевезений до Києва тільки 3-го жовтня
1927 року. Одначе Театральний Музей цілком свідомо домагався такої
передачі, розуміючи, що розташована в центрі наукового життя, єдина
на всю Україну, музейна установа, що ставить своїм завданням від-
бити всеньку еволюцію українського театру, мусить мати в складі
своїх експонатів найстаровиннішу пам'ятку шкільного театру.

Окрім вертепа надійшло до Театрального Музею ще чимало ин-
ших експонатів. З подякою згадуємо тут К. І. Ванченка-Писанець-
кого, М. К. Заньковецьку¹⁾, С. Ф. Паньківського, О. П. Романовську,
М. М. Старицьку, О. З. Суслова, та багатьох інших, що передавали
речі до ще не відкритого тоді Музею, і спричинились цим до того,

¹⁾ Цікаву збірку речей М. К. Заньковецької — костюми, стрічки, з він-
ців, адреси, тощо, передав Музей діячів мистецтва й науки на Україні.



Театральний музей ВУАН 1927.
Куток М. К. Заньковецької

НАЦІОНАЛЬНА
ПАРЛАМЕНТАРНА
БІБЛІОТЕКА
УКРАЇНИ

що зміг Музей свої збірки розгорнути в досить широку й повну картину. Готуючись до експозиції, одразу взяв Музей курс на те, щоб виставити не все, що він посідає, але основний матеріал, що міг найкраще подати основні вузли еволюції Українського театру. Отже й був, виходячи з таких міркувань, ґрунтовно переглянутий увесь матеріал, щоб тільки найцікавіше з нього для експозиції вибрати.

2.

З восьми кімнат, що їх дістав у своє розпорядження на час відкриття Театральний Музей — виявились, як придатні для експозиції тільки три. Це приміщення було розподілено відповідно до наявного матеріалу, його розмірів і особливостей: одна кімната вміщала весь дореволюційний театр, дві — театр з 1917 року. Що-правда, перша кімната була надто густо виповнена експонатами, але через технічні причини не можна було провести іншої виразної демаркаційної лінії поміж цими різними добами театру.

Театр дореволюційний вміщав у собі по суті чотири доби — театр шкільний, театр підготовчої доби, театр народницький — побутовий і театр міжреволюційний.

Першу з зазначених діб репрезентував сокиренський вертеп, що експонований був без жодних змін і ремонту; поруч поданий був комплект його ж таки ляльок, що виставлені були в спеціальній шафі вертикально — так, щоб нагадували вони той вигляд, що його мали в вертепній скриньці; подано їх у тому порядку, в якому вони з'являються під час гри, хоч і не всі ляльки можна було цілком певно визначити ¹⁾. До цього ж вертепного матеріалу додані були (дякуючи допомозі зав. Етнографічним відділом Волинського Музею В. Г. Кравченка) знімки з значно пізнішого вертепу, збудованого на початку 1880 р. р. в Житомирі ²⁾; вони становили цікаву паралелю, що подавала низку дуже інтересних одмін до старого вертепу.

Другий період українського театру був репрезентований дуже скупо — деякими афішами польського й російського театру на Лівобережжі (З них особливий інтерес мають подаровані А. Д. Кришна-Святловською та В. П. Овчинниковим характерні харківські афіші 1840 — 1850 р. р.). Звичайно, тільки усними поясненнями доводилось доповнювати цей скупенький матеріал, щоб якось перекинути містка до театру народницького.

Та й цей третій період українського театру був репрезентований тоді ще дуже неповно. Невеличка вітрина з фотокартками Тобілевичів та артистів трупи М. П. Старицького (передала М. М. Старицька), дещо з архівів цього письменника (передала Л. М. Старицька-Черняхівська).

¹⁾ З досить значною мірою певности розв'язує тепер це питання Є. Марковський. Український вертеп. Розвідки й тексти. Випуск. I. К. ВУАН 1929. стор. 13 — 21.

²⁾ В а с и л ь К р а в ч е н к о. «Шопка» (Вертеп). Етнографічний Вісник, № 6. (Київ. 1928), стор. 41 — 54.

хівська) та І. К. Карпенка-Карого (тимчасово передала в розпорядження музею М. І. Прохорова), окремі портрети корифеїв цього театру, фотографії головних труп 1880 — 1890 р. р.—такий був той загальний і неконденсований матеріал, що відбивав цю добу широкого розповсюдження українського народницького театру. Щоправда, доповнювався цей матеріал гарним добром карток Г. П. Затиркевич-Карпинської (передав С. Ф. Паньківський); окремі вітрини були присвячені М. Л. Кропивницькому й М. К. Заньковецькій; Перша використала численні фотознімки (переважно дарунки того-ж таки С. Ф. Паньківського), програмки (від О. Т. Андріївської), рукописи (від О. З. Суслова, Л. Р. Сабініна), тощо. Добре придався й великий портрет Кропивницького в ролі Тараса Бульби (дарунок проф. Г. Ф. Писемського), що трохи урізноманітнів складену переважно з невеличких карток експозицію. Вітрина М. К. Заньковецької складалась тільки з карток, що дуже блідо відбивали її виключні тріумфи та з ювілейних адрес; цікавим доповненням були різноманітні стрічки від квітів, що ними колись шанували велику артистку.

Четвертий період—міжреволюційне життя українського театру—мав за свій осередок, звичайно, київський театр М. К. Садовського. Близько двох сотен фотографій, що їх поробив ще на початку свого артистичного життя В. С. Василько з додатком переданих С. Ф. Паньківським, розміщені на спеціальному турнікеті на тридцять дві рями, дали змогу показати досить виразно життя й успіхи цього театру. На жаль, більша частина фотознімків мала досить випадковий характер (1—2 на виставу), через що не можна було дати більш чи менш повне уявлення за те чи інше виставлення. А втім, деякі праці театру М. К. Садовського і в тому числі такі з різного погляду знаменні, як «Сава Чалий», «Страшна Помста», «Ревизор», «Мазепа», «Камінний Господар», — були репрезентовані 4 — 10 фотографіями, що вже давало досить визначені враження. Матеріал був підібраний з метою показати еволюцію цього театру в напрямку ширення й поглиблення репертуару. Друга половина турнікета була заповнена підборами персональних знімків—М. П. Садовського, Л. П. Ліницької, М. Є. Малиш-Федорець, І. О. Мар'яненка, Г. І. Борисоглібської, В. Ф. Левицького, С. Ф. Паньківського та деякими групами. Цей же відділ доповнювався матеріалами, що говорили за епігонські явища цього періоду—гастролю М. К. Заньковецької та П. К. Саксаганського в випадкових трупах, вистава «Наталки-Полтавки» 1927 р. з участю найкращих представників старого театру, тощо.

Зовсім одмінний своєю фактурою матеріал давав революційний театр, особливо в той період його, коли вийшов він на шляхи рішучих та глибоких шуканнів. Музей відбив потроху й перші організаційні спроби того часу — «Національний», «Державний Драматичний» театри. Повніше показаний був «Молодий Театр» — маніфест, статут, матеріали про труднощі, в яких розпочинав свою працю цей театр, афіші й програмки, зрештою досить значна кількість фотознімків, що

показували не тільки вузлові ставлення, як «Едіп», «Горе бремену», але й «прохідні» роботи, як от «Гріх», або «Молодість».

Центром ваги в усьому революційному театрі був, звичайно, «Березіль», і не тільки через його виключне значення в розвитку нової театральної культури на Україні, але й через повноту матеріялів, що він по собі залишив та й до-тепер залишає. Прегарний добір фотознімків, що дозволяли показати майже всю роботу цього театру (не були за все існування театру зфотографовані тільки «Людина-Маса» й «Протигаз»), щити з фотографіями, змонтовані іще В. Меллером, або під його керівництвом, трохи шкідливі, повні комплекти афіш, зрештою макети, — усе це цілком природньо притягувало до цього театру увагу одвідувачів, даючи їм одразу яскраве уявлення про нові, цілком одмінні від старих часів, шляхи революційного українського театру.

Між иншим зіткнувся тут уперше Музей з питанням про способи експозиції макетів. Специфічність самого матеріялу, потреба підійти ближче до обставин театральної ілюзії накидала думку про згрупування макетів в окремій темній кімнаті; але цим самим розбивались би всі матеріяли від одного виставлення; тому й вирішив Музей згуртувати по зможі всі матеріяли—фото, шкідливі, макет—все, що одного виставлення стосувалось, в однім місці, щоб якнайповніше про виставу нагадувати. Одразу відмовившись від того, або показувати макети аби-як, не захистивши їх від пороку, щоб й дотиків руками,—волів Музей виставити краще меншу їх кількість але надати зате їм цілком відповідного оформлення й освітлення. Цю роботу й виконали студенти Інституту ім. Лисенка; під керівництвом викладача М. Й. Ашкіназі макети були відремонтовані, вкриті спеціальними скриньками-футлярами й освітлені. На жаль, брак приміщення, а почасти й коштів на дальше опрацювання матеріялів примусив Музей урвати експонування «Березоля» десь на межі 1925 року; але й те, що було виставлено, досить повно й зрозуміло — навіть для провінційного глядача (це було перевірено під час екскурсій) — виявляло обличчя цього театру та його значення в розвитку повоєнного театру на Україні.

Гірше стояла справа з иншими театрами, що також у саму революцію лише народились. Театр ім. Михайличенка репрезентований був зовсім нехарактерним для нього макетом В. Меллера до ставлення «Карнавала» та кількома афішами й фотографіями. Театр ім. Франка зміг тільки за якісь два тижні до відкриття Музею передати кількисот негативів, але всі технічні й матеріяльні можливості Музею для використання цього матеріялу були на-тоді вже вичерпані, й театр міг бути репрезентований переважно лише тими нечисленими матеріялами (фото, програми, адреси), що їх передав Музеєві художній керівник його Г. П. Юра. Значно оживляли цю кімнату цікаві шкідливі Анат. Петрицького до «Тараса Бульби», зроблені іще 1921 року для нездійсненого тоді ставлення цієї опери.

Оце й все, що зміг Музей на своє відкриття для публіки показати. Усе зроблено з великим напруженням, дякуючи піднесеній охочій

праці; це була перша спроба розташувати матеріяли з історії українського театру так, щоб вони не тільки говорили про наявність зібраних колекцій, але й підказували б певну думку про основні лінії еволюції цієї галузі українського мистецтва.

Відкриття Музею, зробивши його приступним для огляду, підвело під нього й певну матеріяльну базу. В січні 1928 р. дістав Музей мінімальний штат—керівничого (з 1.Х.1927) й попрятника (з 1. I. 1928). Збільшуються й асигнування — на науково-операційні витрати — з 20 до 50 карбованців місячно. Проте, цих коштів було й на тоді вже не досить, далі ж зростання Музею дуже швидко випередило ці асигнування.

3.

Протягом 1927 — 1928 р. Музей був відкритий для одвідування майже самими неділями. Значне віддалення Лаври від міста притягує до неї мало відвідувачів в будні, особливо в осінні й зимні місяці. Отже й збільшилось значно одвідування тільки з весною, коли не мав уже можливости Музей приймати всі екскурсії, що звичайно бажали не тільки роздивитись експоновані в Музеї речі, але й одержати до цього пояснення; водити екскурсії доводилось переважно керівничому Музею (зрідка тільки запрошувало Екскурсбюро О. Г. Киселя та З. Г. Ляшевича—з театральної секції катедри мистецтвознавства). Перепустивши ж через Музей близько півсотні екскурсій різноманітнішого складу, можна було переконатись, що дають усе ж таки його збірки досить конкретних уявлень про основні шляхи розвитку українського театру. Ставало по при це й зрозумілим, що значно яскравіші уявлення діставали б одвідувачі, якщо були б експонати Музею так би мовити врізноманітнені. Через брак коштів не пощастило показати театральні костюми; не говоримо вже тут за поглиблену підготовчу працю для дуже потрібних діаграм, що відбивали б динаміку зростання українського театру а також і уподобання нового глядача.

Абсолютна кількість одвідувачів Музею за 1927 — 1928 р. не так велика — 1322 чоловіка, з яких 70% припадає на 49 екскурсій. А в тім, були серед них актори російського театру ім. Шевченка, театру ім. Франка, багато окремих акторів — особливо після кінця сезону. Музей певним чином уже зголосився до широкого загалу й це перш за все спричинилось до його невпинного дальшого зростання. Але тоді, як і з самого початку, Музей не покладався на хаотичне надходження до нього матеріялів; він поставив перед собою певні завдання планових пошуків і намагався їх конкретно здійснювати.

Перш за все звернув увагу Музей на той свій відділ, який так блідо репрезентував шкільний театр. Тут справа була дуже складна: безпосереднього ілюстративного й меморативного матеріялу цей театр не залишив зовсім. Зрозуміла річ, що Музей не відважився одразу на збудування якоїсь, хоча б і гіпотетичної, реконструкції шкільної сцени. Досвід надзвичайно глибокої і всебічної чотирнадцятилітньої праці М. Германна над сценою майстерзінгерів та мало що не десятилітньої

полеміки потім з приводу цієї роботи показав, оскільки складна (а надто в умовах збереженості матеріалів з українського театру) ця праця. Через це пішов Музей іншими шляхами — підбірувано матеріали, що тільки посередньо могли давати більш чи менш повне уявлення про давній шкільний театр. Отже й виготовлені перезнімки з відомої Валансьєнської містеріяльної сцени 1547 р., з єзуїтської сцени (з атласу Ніссена), з сцени-естради, що зарисована в Сарбєвського, тощо. Це все мусить давати приблизне уявлення за сцену українського шкільного театру, що її форми й розміри на сьогодні ще не з'ясовані. Де-що говоритимуть за костюми також знімки з гравюрного матеріалу — з алегоричних постатів «Іфіки Ієрополітики» (грав. Щирського), з різних панегіричних гравюр на честь високих осіб. Це доповнюватимуть знімки з конгрегаційної залі, збудованої на межі 1740 р.р., з характерних постатів бурсаків того часу, з рукописів давніх шкільних драм, або з друкованого видання «Благоутробія Марка Аврелія», де вміщено й програмку до вистави—(супнопис) ¹⁾.

Поширився й вертепний відділ, але на жаль не всіма тими експонатами, що саме їм в Театральному Музеї місце. Знаючи, що займає в Київському Історичному Музеї Славутинська вертепна скринька відрубне місце, перебуваючи в одному з нерозгорнутих через брак місця відділів, — звернувся Театральний Музей з проханням передати до нього цю суто-театральну пам'ятку. В-осени 1928 р. Історичний Музей, а також і Упрнаука на таку передачу погодилися, але раптом Історичний Музей змінив своє рішення й передати скриньку до Театрального Музею відмовився. Проте збагатився Музей новим репродукційним матеріалом — збіркою знімків з Хорольського вертепа та його ляльок. Цікаву паралелю до старого вертепа дістав Музей від Межигірського Керамічного Технікуму — «Революційний Ляльковий Театр», що його організував 1923 р. П. Горбенко—скринька й два комплекти ляльок.

Значно поширився й той відділ Музею, що характеризує підготовчий період нового Українського театру — від Котляревського до Кропивницького. За цей час дістав Музей від Центрального Історичного архіву цілу низку (250) афіш польського київського театру 1816 — 1827 р. р.; пошуки по київських архівах (дякуючи В. В. Міяковському) дали змогу зфотографувати низку цікавих афіш польського й російського театрів першої половини XIX вк. Далі придбав Музей і де-що з ілюстративного матеріалу — відому літографію Щепкіна в ролі Чупруна (1845 р.), перезняв також дуже тонку акварелю 1833 р. Ст. Римаренка, що змальовує Наталку-Полтавку. Отже й матиме тепер Театральний Музей змогу бодай і уривчастим матеріалом відбити ту добу українського театру, коли ступнево лише збирались матеріали для бучного його розцвіту, що прийшов лише при належних соціально-економічних умовах геть згодом.

¹⁾ Згаданий матеріал за шкільний український театр пощастило Музеєві зібрати дякуючи допомозі С. І. Маслова та особлию П. М. Попова.

Особливу увагу, зрозуміла річ, звернув український Театральний Музей на поповнення своїх збірок матеріалами про найкращу добу українського театру в минулому—народницько-побутовий театр. Перед Музеєм стало завдання систематично обслідувати місця й осіб, що могли переховувати в себе відповідні пам'ятки. Були намічені за для цього спеціальні експедиції на Херсонщину, Харківщину, Полтавщину—на ті місця, звідки вийшли найбільші діячі минулого українського театру (на жаль, пощасило здійснити тільки невеличку частину цих подорожів. Систематично звертався Музей до діячів цього минулого театру, або до родичів їх, запитуючи про наявні матеріали, прохаючи оригінали, або скопійовуючи їх. Унаслідок цього дістав Музей дуже цікаві фотографії—Кропивницького в молодих роках та його родини (дарунок Ол. Лук. Петлішенка), Тобілевичів ті ж таки часи (скопійовано з оригіналів С. В. Тобілевич), чимало фотографій М. Л. Кропивницького в житті та ролях (від М. І. Лінницької, О. М. Рябової-Кропивницької, М. Вороного, С. Паньківського). Perezнятий був цікавий кишенівський альбом 1896 р., що дає два десятки знімків П. К. Саксаганського та І. К. Тобілевича в ролях (власність М. І. Прохорової). Численні матеріали іконографічного характеру за Г. П. Затиркевич-Карпинську дістав Музей від О. В. Стефанович, Ю. А. Лисенка; керівничий Музею спеціально їздив до колишнього маєтку акторки (с. Блотниця на Роменщині), щоб зібрати зацілілий матеріал; на жаль, від величезної колекції (близько 5000) фотографій, що їх збирала за своє життя акторка, майже нічого не залишилось. Багато знімків, як окремих акторів, так і груп—передала до Музею М. К. Заньковецька, а також І. Замичковський, Є. Зініна, Л. К. Квітка, П. Коваленко, М. Старицька. Поширилась і кількість театральних костюмів; зможе на-тепер Музей виставити костюми М. К. Заньковецької, Г. П. Затиркевич-Карпинської, Л. П. Лінницької. Придбав Музей і рештки театального гардеробу М. Л. Кропивницького, що доховались в одного з далеких родичів актора. Має іще Музей досить цікаві матеріали про своєрідний епізод з історії експансії українського театру—подорож трупи Деркача до Парижу (дарунки О. Суслова, Є. Зарницької).

На жаль, не пощастило досить значно пошрити відділ театру М. Садовського. Що-правда, Музеєві обіцяна збірка негативів з ранньої доби театру М. Садовського в Києві, але через технічні причини вона не може бути ще до Києва привезена. Збільшились збірки Музею й в галузі Галицького театру; від О. Ремеза дістав Музей інтересну колекцію фотознімків з театру «Руської Бесіди» 1913 р., що в ньому грали тоді молоді ще актори Лесь Курбас та Амврозій Бучма; від Н. Д. Романович-Ткаченко має Музей досить повну збірку програмок і афіш з «Тернопольських театральних вечорів», коли Л. Курбас організував 1915—1916 р. в окупованому російським військом місті трупу, що й розважала публіку різноманітним, здебільшого побутовим репертуаром.

Надійшло до Музею й чимало афішного, а то й програмного матеріалу з різних міст етнографічної України і різних труп (дарунки І. Е. Замичковського, М. Вороного, Б. Комарова, Є. Сагайдачного, О. Андрієвської, П. Филимонова, Є. Зініної, П. Сапсая). Установивши через М. Лебеда та М. Ірчана зв'язок з товариством «Український Робітничий Дім» у Вінніпегу, дістав Музей збірки фотографій та афіш аматорських вистав української колонії в Канаді.

Таке поширення матеріалів про дореволюційний український театр природньо поставило питання про недостатність для нього тієї одної кімнати, що в ній був він спочатку розташований. Отже й приділено йому за новим планом значно більше місця — всі експозиційні кімнати нижнього поверху музею, що в них розташовані були на відкриття геть усі його збірки.

Що-до театру революційних часів, то посідаючи вже при самому початку своєї роботи солідні матеріали, добре знав Музей про низку прогалин у своїх збірках, які й слід було йому якнайшвидше заповнити. Насамперед існувала певна прірва поміж «Молодим Театром» і добою організаційної стабілізації великих театрів — «Березоля» й Театру ім. Франка. Що-до першого, то бракувало кількох ранніх макетів, негативів з останнього 1925 — 1926 сезону; природньо, відставало поповнення Музею й матеріалами з того часу, коли переїхав театр до Харкова. Наслідком досить довгої і впертої роботи (а також і незмінної допомоги актора Леся Сердюка) пощастило Музеєві зібрати на тепер — усі майже без винятку негативи, що фіксували роботу «Березоля» за 1922 — 1929 роки (близько 1800). Велику працю проробив Музей над макетами «Березіля». Дякуючи увазі й допомозі художників лаборантів Театру М. Сіماشкевич, М. Пясецького й особливо Л. Дубовика (його працею відремонтовані були 8 макетів «Березіля»), а також і певному контролю В. Меллера відремонтував Музей у своїй майстерні (організованій у Музеї ще з самого початку його підготовчої до відкриття роботи) майже всі макети «Березоля» (на сьогодні Музеєві бракує лише «Протигазів», «Макбета», «Джімі Гігінза», «Пролога» «Мікадо» й «Жовтневого Огляду»). Деякі макети репрезентовані навіть кількома діями — «Седі» (2), «Народній Малахій» (5). ¹⁾

Дістав цього року Музей й збірку головних костюмів до «Газу» (18 речей). З них будуть вибрані для експозиції найхарактерніші речі. Отже дозволить численність березилівських матеріалів крок за кроком показати роботу цього чільного українського театру. Для повноти бракує на-тепер статистичного матеріалу, що, розроблений в схемах і діаграмах, допоміг би втворити повну картину розвитку цього театру, руху глядачів, нові форми його організації та порівняльну популярність окремих ставлень цього театру.

¹⁾ Складну проблему становить відбудування картини «Сна» в «Народньому Малахії» — одного з найефектовніших місць у всьому художньому оформленні п'єси.

Складніше стояла справа з відбиттям усіх кроків еволюції театру ім. Франка. Повставши він, як певна одиниця, раніш за «Березіль», перші кроки свої провів у провінції в умовах матеріальної скрути та постійних мандрівок; зрештою, бракувало цьому театрові й твердого воління до фіксації своєї роботи, бракувало й осіб, що цій справі свою увагу приділяли ¹⁾. Отже й дістав Музей тільки випадкові й скупенькі матеріяли за ці провінційні роки роботи театру; не пощастило також здобути й негативів, що фіксували три харківські роки роботи театру, що відіграли таку велику роль в його еволюції. Що-правда, передано до Музею за 1927 р. близько 700 негативів, але на жаль переважали в них персональні знімки, й тільки хіба «Вій» та «Коронний Злодій» відбитий був значною кількістю масових сцен. Зле стояла справа й з макетами. Посідаючи на сьогодні 15 макетів з театру ім. Франка, має серед них Музей хіба лише третину цілком справних. Музей чимало приділив енергії, щоб запросити художників театру до допомоги для полагодження макетів, але без серйозного успіху. Проте є надія, що наступний десятилітній ювілей театру (січень 1930 р.) стимулюватиме музейну роботу цього театру й допоможе повніше цілих десять років його життя показати.

Складніше стояла справа з іншими театрами, що з ними не можна було встановити безпосереднього й постійного зв'язку. Що-правда, одвідував керівничий Музею Одеську Держдраму (двічі — 1927, 1928 р.) Шевченківців (1928), Червонозаводський театр у Харкові (1928, 1929), театр ім. Заньковецької (1929); двічі — наприкінці сезонів пропонував відділ мистецтв НКО всім театрам передавати матеріяли до Музею; силу силенну листів писалося й театрам й окремим робітникам їх — а втім, ніяк не можна визнати наслідки цієї роботи на сьогодні задовільними, хоч і безперечно відбулось уже зрушення з мертвої точки. Так, надіслав 1928 р. т. ім. Шевченка десять макетів разом із художником (т. М. В. Санніков), що зібрав їх на місті та полагодив; того ж таки року привіз численні збірки з театру ім. Заньковецької В. С. Яременко, що, окрім того, не раз уже знаходив дуже цікаві речі для Музею (від Л. Квітки, Є. Зініної, Н. Гайдабури). Гарну що до повноти різних матеріялів збірку надіслала на прикінці свого першого сезону переїзна лівобережна опера. Проте цього замало; театри ще й досі не стали на єдиний правильний що-до Музею шлях — передавати до нього на прикінці кожного сезону весь непотрібний для дальшої виробничої роботи матеріял. Деякі театри виявляли що-до Музею надзвичайну байдужість, і іноді дуже цінні макети зникали зовсім недоречно ²⁾, деякі — вузьенький місцевий патріотизм, — бажання орга-

¹⁾ Проте, повинен Театральний Музей скласти належну подяку О. П. Юрському та Н. Ст. Шведенковій, що раз-у-раз допомагали Музеєві в справі збирання й впорядковування матеріялів за роботу театру ім. Франка.

²⁾ Не можна визнати за доцільне використовувати макети, як подарунки підшефним чи профспілчанським організаціям, як це останніми часами траплялось у Києві. Матимуть ці речі для таких установ тільки тимчасовий інтерес, в той час, коли єдине безсумнівне їх місце — в Театральному Музеї.



Театральний музей ВУАН. 1927 рік. Відділ театру «Березіль»

СІНДРОНАЛІЯ ІЛІ
ПІСЬМЕННИХ
БІБЛІОТЕКА
В. П. ПІСЬМЕННИХ

нізувати свій театральний Музей. і це тоді, коли театри не виходять із стану матеріальної скрути, що не дозволяє їм приділяти організації й охороні таких кутків достаньої уваги й часу. Цілком недоцільним слід також визнати й розпорошення пам'яток театральних по місцевих музеях ¹⁾. Губиться тут з уваги основне завдання — зібрати в одному місці всі пам'ятки української театральної культури, утворивши таким чином базу так для поширення виробничого досвіду робітників театру, як і для наступних наукових студій.

Отже й не можна визнати попри весь широкий приплив матеріалів до Музею (значною мірою від приватних осіб), щоб цілком добре усвідомили собі театральні організації всю вагу Театрального Музею для демонстрації здобутків радянської української театральної культури, а також усю користь, що її самі ж театри від цього Музею здобувати зможуть, звичайно, якщо матимуть охоту вчитись не тільки з своїх, але й з чужих досягнень.

Наслідки такого неуважного ставлення театрів до музейної справи, ті, що деякі з них (Одеська Держдрама, Опері) нічим майже не можуть бути репрезентовані на сьогодні в Музеї.

Поширюючи свої матеріали про професійні театри, не забуває Музей і про театри меншого масштабу і меншої кваліфікації. Іще з самого початку існування Музею, формулюючи його завдання, писав автор цих рядків, що повинен Музей «дати уяву одвідувачеві про те, який театр давала колись селянам «Просвіта», що випадковими аматорськими силами користувалась, показати також, яким театром живиться тепер глухе село, міський клуб, одне слово, — не нехтуючи нічим, мусить Український Театральний Музей всі кутки й куточки театального життя охопити» ²⁾.

Тому й вміщені були в спеціальній пресі статті, що звертались до цих театрів з проханням надіслати матеріали ³⁾.

Через редакцію «Сільського Театру» надійшло до Музею кільканадцять дуже цікавих начерків про генезу й розвиток театральної справи в окремих селах, але коли Музей звернувся до авторів цих начерків з інструктивними матеріалами про свої завдання, прохаючи

¹⁾ Матеріали Одеської Держдрами опинились частково в Музеї Степової України, в той час коли всі заклики Театрального Музею до цього театру не дали конкретних наслідків.

Та й взагалі не можна визнати за доцільне, щоб по окремих Музеях прибірувались театральні матеріали місцевого порядку; одірзані від решти, не говоримуть вони одвідувачеві багато; в кращім разі правитимуть за меморативний матеріал. У Театральному ж Музеї питома вага їх значно збільшиться. На жаль, ще далеко не всі музейні робітники засвоїли належний погляд на саму вагу збирання театального матеріалу, як пам'яток за мистецтво, що швидко зникає, не залишаючи по собі тривкого сліду. Концентрація таких матеріалів — річ дуже важлива.

²⁾ П. Р у л і н, цит. кн., стор. 15.

³⁾ П. Р у л і н. Історія сільських театрів. Сільський театр. 1927. № 5. Він-такі. Театральний Музей та драмгуртки. Радянське Мистецтво. 1928. № 7.

надіслати матеріяли, тільки один із них відгукнувся на цей заклик. Ще гірше стояла справа з клубним театром. Спеціальна стаття, надрукована в Київському часописі не дала а ніяких наслідків. А втім, не можемо ми й на далі вважати цю справу безнадійною: по за всякою неухагою до музейної справи стоїть тут на перешкоді і брак іноді дуже невеличких коштів на те, щоб відповідний матеріал підготувати.

Але по при всі ці труднощі, навіть, на сьогодні вже має Музей певні матеріяли, щоб театральне життя на селі відбити. Мова іде тут уже не про низовий театральний осередок, а про ту специфічну театральну організацію, що її повною мірою можемо ми вважати за породження революції і що останніми часами знайшла певних стабільних форм існування — робсельтеатри. Керівник одного з таких найранніших театрів Л. Предславич передав 1928 р. до Музею цікавий матеріал, що крок за кроком відбиває роботу Одеського, Зінов'євського, та Харківського робсельтеатрів. Згодом надійшли (від т. Каневського) матеріяли про одну із давніх спроб у цьому напрямку — в Лохвиці; останніми ж часами пощастило (через П. Капатського, П. Сапая та А. Дударева) зібрати досить повні матеріяли про переїзний театр, що його організувала 1919 р. Кременчузька Споживспілка.

Оглядаючи три роки роботи Музею, з задоволенням можемо визнати, що чимало розрослись його збірки, що безперечно хороші наслідки дало планове збирання, коли систематично обслідувались окремі пункти, що той чи інший цікавий матеріал могли переховувати. А втім, повинні ми визнати, що має і на тепер Музей іще низку досить слабо опрацьованих ділянок, які не пощастило на сьогодні заповнити. Це, переважно, театри нацменшостів: матеріяли про дореволюційний період їхнього життя природньо тяжать до Москви; теж саме слід зазначити й про останні роки: уважаючи за свою метрополію Москву, органічно з Україною не пов'язані — не мали вони поки що нахилу пам'ятки про свою роботу на Україні залишати ¹⁾. А втім, також можемо сподіватись що дальший розвиток Музею, а насамперед відкриття для публіки куточків російського, єврейського, а може й польського театрів, спричиниться до того, що буде й в цьому напрямку лід байдужости до Музею зламаний.

Ще в одній ділянці не зовсім пощастило Музеєві здійснити свої наміри; не збирання театральної *volantia*. Двічі довелося Головлітові на прохання Музею звертатись до окрелітів з обіжниками, що пропонували надсилати до Музею по одному примірникові всякого театального друку, аж поки це дало певні наслідки. А втім, і на сьогодні ще маємо цілу низку округ, що цього розпорядження не виконали (Біла Церква, Винниця, Глухів, Дніпропетровське, Житомир, Зінов'євське, Кам'янець, Могилів, Мелітополь, Проскурів, Тульчин, Харків, Умань, Черкаси, Старобільське, Шепетівка); та й інші роблять це досить неакуратно. Тому й намітив Музей в плані своєї дальшої роботи подати через ВУАН законопроектне внесення про надсилання

до Музею обов'язкового примірника усієї дотичної до театру літератури ²⁾).

Числові підсумки зростання збірок мають такий вигляд:

I. Іконографічні матеріяли.

	Фотографунки	Негативи	Цинкографії	Портрети	Шкіди, засовки	Альбоми та шити	Макети	Діаграми	Разом
На час передачі Музею	425	1118	126	16	126	9	11	—	1834
1 9 2 7	1052	798	—	2	5	—	38	—	1896
1 9 2 8	1129	254	—	56	106	17	41	—	1603
1 9 2 9, до 1/X . . .	418	1035	36	4	50	5	20	4	1572
Разом	3025	3205	162	78	287	31	113	4	6905

II. Рукописні матеріяли.

	Листи, телеграми	Рукописи п'єс, згадки автографи.	Адреси та привітання.	Різні дріб. матеріяли	Разом
На час передачі Музею .	23	23	6	8	60
1 9 2 7	248	64	145	56	513
1 9 2 8	230	40	136	294	700
1929, до 1/X.	97	265	6	104	472
Разом	598	392	293	462	1745

III. Друковані матеріяли.

	Книги	Журнали та газети	Афіші	Програми	Інші театрально-друж. проки.	Вирізк.	Монтажі	Разом
На час передачі Музею .	41	119	1056	367	14	167	2	1766
1 9 2 7	29	164	85	443	51	92	3	1637
1 9 2 8	753	428	8063 ¹⁾	1144	411	130	7	10836
1929 до 1/X. . .	146	236	3803	813	602	300	3	5093
Разом.	969	947	13770	2682	1078	689	15	20142

IV. Речові пам'ятки.

	Різні театральне вбрання	Вертепні скриньки	Ляльки	Меморативні речі	Разом
На час передачі Музею	50	—	—	—	50
1 9 2 7	13	1	36	62	112
1 9 2 8	25	1	25	—	51
1929 до 1/X	33	—	—	24	57
Разом	121	2	61	86	270

По роках розподіляється зростання Музею в такий спосіб:

На час передачі музею.	2710
1927	4158
1928	13190
1929 до 1/X	8005
Разом.	28063

По при всю красномовність оюих чисел, не може Музей визнати, що використав він геть усі можливості що-до збирання матеріалу. Звичайно, що шляхом інтенсивнішого листування, частішого одвідування або об'їзду певних театрів можна було б досягнути більшого, але тут уже бракувало Музеєві можливостей: всенюк організаційну та обслідницьку працю виконувала лише одна особа, що звичайно й не могла за всім устигнути.

4.

Таке зростання музейних збірок висувало, зрозуміло, питання про поширення експозиційної площі. Її треба було збільшити не тільки для того, щоб повніше український театр репрезентувати, але й для того, щоб виставити все найцікавіше, що Музей за останні часи дістав і, давши цим моральне задоволення офірувачам, спонукати як окре-

¹⁾ Така значна кількість з'ясовується тим, що Кременчуцький Окрліт одразу надіслав афіші за два роки в кількості 4—5 примірників на кожну.

²⁾ Особливу подяку мусить скласти Музей — робітникам російського театру — заслуженим артистом А. В. Токареві та Н. А. Попову, що до Музею деякі цікаві речі передали.

³⁾ Такий примірник дістає Державний Театральний Музей ім. А. Бахрушина в Москві.

мих осіб, так і цілі організації, дальші внески Музеєві робити. Не маючи змоги вистагити подаровані матеріяли, або не уявляючи перспектив на це що до тих речей, про які веде Музей перемовини, — цим самим відбиває охоту Музей й дарувати йому речі й провадити підготовчу музейну працю в межах самих установ.

Адміністрація Лаврського Заповідника охоче йшла на зустріч поширювальним тенденціям Музею; іще 1927 року звільнила вона для нього горішній поверх того лівого крила 24 корпусу, що в ньому міститься Музей. Але обмежені ремонтні можливості ВУАН спричинились до того, що лише в-осени 1928 року цей поверх був відремонтований: усі перегородки поміж окремими кімнатами були розібрані; на всьому поверсі були зроблені три великі залі з довгим коридором, що також може бути під експозиційну площу використаний. Але ремонтних грошей не вистачило на полагодження підлоги, що була в такому вигляді, який неодмінно вимагав паркету; отже й не довелось цього другого поверху одразу ж під експозицію використати. Приплив же матеріялів останніми часами, а надто — величеньких макетів остільки завантажив нижній поверх, що, закривши Музей для публіки іще з початку ремонту, не довелось його відкрити й далі. У такому стані й примушені збірки перебувати аж доки не буде остаточно полагоджений другий поверх. Тільки тоді можна буде здійснити новий експозиційний план Музею, за яким три нижні кімнати (а можливо й чотири — четверта для театру нацменшостів) будуть відведені під театр дореволюційний; на другім же поверсі розташований буде самий-но революційний театр.

Примушений не приймати до себе публіку, Український Театральний Музей дістав проте вільний час для готування до відкриття в широких рямцях та й до того, щоб упорядкувати свою внутрішню працю.

Подиву гідно, як у тих обставинах випадкової установи, що не мала свого бюджету й штату, — спромігся Музей за часів перебування в «Березілі» перевести інвентаризацію головної частини свого майна. Разом із збірками Музею дістала ВУАН від Березіля в спадщину два томи каталога, в яких і записано 1842 №№ (праця Л. Сердюка). Нашвидку готуючись до відкриття перед Жовтневими святами, не міг, на жаль, Музей здійснити свого наміру й заінвентаризувати хоча б ті речі, що мали бути перед очі одвідувачів виставлені. Інвентаризація ця посувалася потроху в ті часи, коли раз-у-раз відривано керівничого до одвідувачів. Цей рік дав що-до цього значні досягнення: збільшення науково-операційних коштів дало змогу притягати сторонню робочу силу; отже й має на сьогодні Музей вже 6325 зареєстрованих №№. Звичайно, цього замало та й не тільки кількісно, але й якісно: тримати без систематичного каталога все майно лише в сумарних записках та пам'яті однієї особи — річ, звичайно, ненадійна. А втім зрозуміло, що перш за все слід саму охоронну інвентаризацію перевести.

Грошева скрута—взагалі важкий момент у житті Музею. Почавши без усякого обладнання, скориставшись лише з нагоди відкриття з підсилених дотацій, перебував Театральний Музей всю рештку 1928 року з 50 карбованцями на місяць. І тільки з останнього бюджетного року дістав Музей 150 карб. на обладнання й науково-операційні витрати; це дало змогу замовити дороге устаткування—турнікети й вітрини, значно підсилити й ремонт макетів. Ще гірше відбивається на роботі Музею скрайня обмеженість штату, коли геть усю організаційну та наукову роботу примушений виконувати один лише робітник, він же й керівничий Музею. При такому стані ніякої змоги нема всебічно й глибоко опрацювати всю підготовчу роботу, тоб то утворити справжній науковий ґрунт для експозиції. Не кажемо вже за окремі дослідчі завдання історико-театрального порядку, що їх яко мога швидче слід поставити й розв'язати; приміром, реставрація сцени недавнього минулого, яку ще можна тепер зробити, користуючись пам'яттю старих робітників театру 1880 — 1900-х років; або підготування анкетних запитань до окремих театрів, фіксування їх роботи в діаграмах, тощо.

Не зважаючи, проте, на наведені труднощі, спромігся Музей на певну наукову роботу; свідком її — є цей «річник» Музею. Та й взагалі, набув уже Музей значення сховища театральних матеріалів, і раз-у-раз до нього звертаються різні організації, або особи. Тільки з весни цього року прийняв Музей участь в трьох виставках — 1) на десятиріччя Шевченківського театру зробив Музей вітрину, що відбивала основні етапи розвитку українського театру; туди ж за дозволом НКО вислані були тимчасово чотири макети; 2) з приводу приїзду «Березіля» допоміг Музей своїми матеріялами Культвідділові Окружної Ради Професійних Спілок організувати виставку, що розповідала за основні етапи розвитку театру; 3) на запрошення Всеукраїнського Товариства культурного зв'язку з закордоном зробив Театральний Музей знімки з чотирьох із шести відомих на тепер на Україні вертепів; різбяр Панасюк скопіював основні ляльки сокиренського вертепу; усі ці матеріяли одіслані були на виставку лялькового театру, що відбулась у Празі в травні ц. р.¹⁾.

Матеріяли Музею вивчали вже окремі дослідники. Т. Блохін опрацьовував матеріяли до історії «Молодого Театру», т. Ляшевич—листи О. О. Русова до М. Заньковецької, автор цих рядків—різні матеріяли про М. Кропивницького, а також і про театр ім. М. Заньковецької, Є. М. Марковський студіював текст і ляльки сокиренського вертепу. Це, звичайно, тільки початок науково-дослідницької роботи; але розпочато підготовчу працю для складання другого «Річника» Музею; за програмні теми для нього висунуто «Вертеп» та «Театр М. П. Старицького». Ця науково-дослідча праця мусить щороку зростати й поглиблюватись; виходячи з наявного музейного матеріялу, повинна

¹⁾ Див. «Loutkar», 1929, № 1, st. 17.

вона притягувати своєю чергою той же таки матеріал з усіх усюд до Музею; базуватись на науковому ґрунті не тільки в виробленні схем експозиції та комбінації окремих речей, але й в детальнім вивченні й науковій оцінці кожної музейної речі, а також і в такій систематизації всіх матеріалів Музею, що забезпечувала б якнайкраще його використання театральним робітником різного гатунку й масштабу і найбільшу доступність основних схем розвитку українського театру для широкої маси громадянства.

31. IX. 1929.

Schon bei seiner Gründung (1926) hat sich das ukrainische Theatermuseum Forschungsaufgaben gestellt und schreitet nun zur Ausgabe seines ersten Jahrbuches. Die Besonderheiten der Evolution des ukrainischen Theaters in früheren Zeiten und seine bedeutende Rolle im Gemeinwesen späterer Zeit, geben dem Forscher ein Material, welches hohes methodisches Interesse darbietet. Da die Geschichte des ukrainischen Theaters wenig bearbeitet ist, wird in dieser Hinsicht eine grosse durchdachte Arbeit nötig. Das «Jahrbuch» macht nun den Versuch als theaterhistorische Zeitschrift in der Ukraine aufzutreten und nicht nur die Geschichte des ukrainischen Theaters, sondern auch der theatralischen Kultur auf dem Territorium der Ukraine im allgemeinen zu erforschen. Das Ziel des Jahrbuches besteht also nicht nur darin, passiv Material zu sammeln, sondern auch Forschungsarbeiten zu organisieren, das eine oder das andere Thema hervorzuheben, und die Arbeit zu fördern.

Da es unumgänglich nötig ist, das Material der theatralischen Vergangenheit zu fixieren, führt das Jahrbuch eine besondere Abteilung ein, in der theatralische Erinnerungen ihren Platz finden sollen, um später durch andere Forschungen einer kritischen Bearbeitung unterworfen zu werden.

Die erste Lieferung verwirklicht nur teilweise die Aufgaben, die sich das «Jahrbuch» gestellt hat: unter anderem ist hier das thematische Prinzip nicht beobachtet; für die nächste Lieferung sind schon Programmenthemen aufgestellt: der «Wertep» (Ukrainisches Marionettentheater) und «das Theater von M. P. Staritzky». Natürlich besitzt dieser erste Versuch eines historisch-theatralischen Sammelwerkes nicht wenig Mängel; aber das «Jahrbuch» erwartet eine vielseitige Kritik, welche ihm den rechten Weg weisen wird.

1. P. R u h l i n. Die Aufgaben der Geschichte des ukrainischen Theaters.

Verschiedene Uebersichten der Arbeiten zur Geschichte des ukrainischen Theaters gaben schon M. Wosnjak (1913), W. Peretz (1922) und P. Ruhlin (1924); aber es ist von grossem Nutzen noch einmal die Grundaufgaben dieser Wissenschaft für künftige Forschungen

zu erörtern, natürlich die methodische Stufe in Betracht ziehend, auf welcher sich diese Wissenschaft im Augenblick befindet.

Indem wir den Begriff—die Geschichte des ukrainischen Theaters—klarlegen, müssen wir gleich zu Anfang bemerken: 1) dass wir unter Theater nicht das weite Feld verschiedener Erscheinungen (Folklore, Liturgika), verstehen, welche dem Theater in verschiedener Hinsicht nahe stehen, sondern nur speziell veranstaltete Aufführungen, welche auf ein Kollektiv berechnet sind, das an der Aufführung nicht unmittelbar beteiligt ist; hierher gehört, nach unserer Ansicht, auch das Drama, aber seine Erforschung muss ausschliesslich unter dem Aspekt seiner theatralischen Funktion, als aktiver Faktor des theatralischen Prozesses durchgeführt werden, (vergl. Bethge, über Molière; Grigorieff über Čechow); 2) Die Geschichte des Theaters muss im Zusammenhang mit der Oekonomie und der Soziologie der betreffenden Zeit betrachtet werden, aber die Zeit der weitgehenden Verallgemeinerungen ist noch nicht gekommen: vorläufig muss man eine Reihe spezieller Fragen gründlicher Bearbeitung unterziehen. 3) Indem wir von einem ukrainischen Theater sprechen, können wir diesen Begriff nicht ausschliesslich auf das Theater in ukrainischer Sprache beschränken; es ist unumgänglich nötig den weiten Hintergrund, auf welchem das ukrainische Theater geschaffen ist, zu erforschen.

Was die einzelnen Zeitabschnitte anbetrifft, so stellen wir uns die Aufgaben der Geschichte des ukrainischen Theaters folgendermassen vor: 1. Einer kritischen Erforschung muss sowol die Frage der Organisation verschiedener «spielerischen» Zerstreuungen unterzogen werden, wie auch die Frage über verschiedene Formen des Volkstheaters («Der Bock» «Die Melanka» «Der Wertep» «Der Zar Maximilian») in der früheren und in der jetzigen Ukraine.

2. Das ukrainische Schuldrama, welches, vom literarischen Standpunkte aus, verhältnismässig gut gesammelt und erforscht ist, stellt dem Forscher eine Reihe von Aufgaben, im Sinne einer Prüfung des Schuldramas, als Material für eine theatralische Aufführung.

Die Ansichten einiger der neuesten Forscher (Schirotzky, Akad. W. Peretz, W. Adrianowa-Peretz, J. Gordinsky) über die verhältnismässig grosse Entwicklung der Schulvorstellungsszenerie bedürfen einer neuen Durchsicht und einer gewissen Kontrolle, indem man die einzelnen (besonders nach Zeit und Ortverhältnis) monographisch-begrenzten Themen durcharbeitet. Das Wichtigste ist: a) die Frage über die Form des Einflusses des jesuitischen Theaters auf das ukrainische Schultheater einer nähren Klärung zu unterziehen. Der Einfluss der jesuitischen Theorie verteilt sich nicht immer gleichmässig mit dem Einfluss der Praxis dieses Theaters—besonders weil in der Ukraine keine technischen Theatertraditionen existierten und weil auch die reiche Erfahrung des westlichen Hoftheaters fehlte; b) der Frage über den Ort der Aufführung besondere Beachtung zu schenken, da gerade das in gewissem Masse den Styl und die Technik der Aufführung bedingt.

Von diesem Standpunkte aus können die Forschungen über die Aufführungen in den vierziger Jahren XVIII Jahrh. sehr interessante Resultate ergeben, da diese Aufführungen im Kongregationssaal der Kiewer Geistlichen Akademie stattfanden, der bis heute erhalten ist; c) ein allseitiges Studium der Texte der Dramen in ihren verschiedenen Elementen (Bühnenanweisungen, Beschreibung des Spielortes u. s. w. was., als Material zur Beurteilung des Szenischen im Schuldrama dienen kann, denn der geschriebene Text des Dramas verspricht noch keineswegs die vollständige Verkörperung des Stückes auf der Bühne; d) die Ausgaben für die Inszenierung des einen oder anderen Stückes zu berechnen, wobei die ökonomische Lage der Kiewer Geistlichen Akademie jener Zeit in Betracht zu ziehen ist; e) Beim Studium des Einflusses des jesuitischen Theaters auf das ukrainische Theater die Evolution des ersteren im Auge zu behalten; f) den literarischen Styl der Dramen einzelner Verfasser einem Vergleich mit anderen Werken desselben Verfassers zu unterwerfen, wodurch das spezifisch-dramatische Element unterstrichen wird; g) die Zusammenstellung eines Katalogs der Personen des ukrainischen Schuldramas und das Studium ihrer charakteristischen Eigenheiten (besonders der symbolischen Personen). Zur Bearbeitung ist hier auch das Material der darstellenden Künste heranzuziehen (Gravüren, Heiligenbilder); h) klarzulegen, ob in den kleineren geistlichen Schulen auch theatralische Vorstellungen veranstaltet wurden; i) ein genaues Studium der Existenzformem des ukrainischen Schuldramas ausserhalb der Grenzen der Ukraine, und sein Einfluss.

3. Einer aufmerksameren Arbeit bedarf das Studium der fremden theatralischen Kultur in der Ukraine zu Ende des XVIII Jahrhunderts und, im Verlauf des XIX Jahrhunderts—des deutschen Theaters in Galizien; des polnischen (grösstenteils) in der rechtsufrigen Ukraine; des russischen (grösstenteils) in der linksufrigen Ukraine; der italienischen Oper und verschiedener Gastspiele. Einige dieser Theater ukrainisierten sich in einzelnen ihrer Elemente, womit sie den Grundstein zu dem ukrainischen Theater legten, was am Anfang der 80-er Jahre so deutlich hervortritt. Im Zusammenhang mit den Aufgaben, welche zu dieser Periode gehören, muss man: a) die Bibliographie des ukrainischen Repertoires während dieser Uebergangszeit zusammenstellen; b) ebenso ein chronologisches und topographisches Verzeichnis der ukrainischen Aufführungen; c) die Darsteller der ukrainischen Rollen in Betracht ziehen; d) ebenso die Rolle und die Bedeutung des ukrainischen Elements im russischen Theater; e) die Zahl der Theater auf den ukrainischen Gütern bestimmen, wie auch die soziale Lage der Mitwirkenden dieser Theater und ihre weitere Bühnenbiographie; f) Liebhabervorstellungen in Betracht ziehen und ihr Verhältniss zu dem professionellen Theater aufklären.

4. Die im Jahre 1881 gegebene Erlaubniss ukrainische Aufführungen zu veranstalten, eröffnete dem ukrainischen Theater neue Per-

spektiven und förderte fortschreitend seine Entwicklung. Darum ist es notwendig: a) die Verhältnisse klarzulegen, welche diese Erlaubnis förderten; b) die Ursachen zu erforschen, welche gleichzeitig dem ukrainischen Theater eine Reihe glänzender Schauspieler gaben; c) das ganze Bild der Verbreitung der ukrainischen Aufführung aufzuklären; d) eine besondere Frage— die Psychologie der Zuschauer während dieser Aufführungen und ihren Einfluss auf die Evolution des Theaters selbst zu studieren; e) ebenso das Repertoire dieses Theaters und auch die Forderungen der Zuschauer, welche sich deutlich in den 2000 von der Censur verbotenen ukrainischen Schauspielen abspiegeln, die noch bis heute in den Archiven der Censur erhalten sind; f) die Volkstümlichkeit und das Ethnographische des Repertoires zu prüfen, indem man seine Poetik mit der damaligen epischen Literatur vergleicht; g) die scenische Evolution dieses Theaters im Zeitraum von 1880—1890 zu erläutern; h) ebenso die Evolution des Theaters M. Sadowskys während seines 10-jährigen Verbleibens in einer und derselben Stadt, wie auch das Verhalten der Kritik ihm gegenüber, die Rolle der Künstler und der öffentlichen Kreise; i) die Beweisstücke der Elemente sammeln, aus denen sich die Unzufriedenheiten mit dem traditionellen Theater in dem Rahmen des Theaters von M. Sadowsky zusammenstellen und die sich deutlich in den reformistischen Massnahmen nach der Revolution abspiegelten, k) die allgemeinen Charakterzüge der (von jedem Standpunkte aus) bemerkenswerten ukrainischen Truppen am Vorabend der Revolution klarzulegen.

5. Die Revolution eröffnete dem ukrainischen Theater im Jahre 1917 die weitesten Perspektiven und gab ihm ein Material, das in seiner bunten Manniglichkeit seines Gleichen sucht. Hier werden an uns, ausser dem Fördern einer Sammlung von Memoiren, noch viele andere Anforderungen gestellt. Die wichtigsten davon sind: a) das Studium der Organisationsarbeit von der Februarrevolution bis zur Zeit der endgültigen Stabilisierung der Sowjetregierung 1920; b) des ukrainischen nationalen Theaters (1917—1920); c) des «Jungen Theaters» (1917—1920), aus welchem alle hervorragenden Vertreter des revolutionären ukrainischen Theaters entnommen sind; d) des staatlichen dramatischen Theaters 1918—1919; e) des «Mistetzwo Dijstwa» (die Kunst der Aktion); f) verschiedener Theater, welche aus den grossen Städten in die Provinz reisten und auf diesem Wege die neuen europäischen, später auch die revolutionären Formen der theatralischen Kunst dorthin brachten; g) aller grossen Theater der Gegenwart, deren Entstehung und Organisationsetappen; f) der theatralen Kultur des Dorfes; i) der Politik der Regierung dem Theater gegenüber.

Alle diese Fragen verlangen, ungeachtet ihrer Nähe zur Gegenwart, schon jetzt gewisse Massnahmen für das Sammeln des nötigen Materials.

6. Unabhängig von den angeführten Aufgaben unterliegt noch einem Studium: a) das Theater in Galizien, welches eine eigenartige

und höchst interessante Geschichte hat, besonders auch das huzulische Theater; b) die Geschichte der am meisten populären ukrainischen Schauspiele auf der Bühne.

Indem wir diese Aufgaben und Probleme in den Vordergrund rücken, sehen wir die Bestreitbarkeit vieler von ihnen vollkommen ein, aber wir meinen, dass das Aufstellen der entsprechenden Fragen der Sache einer Bearbeitung der Geschichte des ukrainischen Theaters zweifellos nützlich sein wird, da diese Geschichte, ausser ihrer spezifischen Schwierigkeiten, dem Forscher viel ausserordentlich interessantes Material darbietet, nicht nur in der Geschichte des ukrainischen Theaters selbst, sondern auch der Gesellschaft, welcher es diene.

II. M. W o s n j a k. Eine unbeendete Arbeit von Iw. F r a n k o über die Geschichte des ukrainischen Theaters.

Im Jahre 1894 erhielt Iwan Franko die Aufforderung von der «Russka Bessida» (die Gesellschaft der Ukrainer Lemberg's) zur Landesausstellung in Galizien eine Broschüre über die Entwicklung und die Lage des ukrainischen Theaters zu verfassen.

Da Franko sehr beschäftigt war, machte er sich nur ungern daran und diese Arbeit, welcher er weite Grenzen gesteckt hatte, blieb unvollendet. In seinem Nachlass fanden sich drei fertige Druckbogen und ein in der Korrektur gebliebener Bogen. Nichtsdestoweniger ergab diese, in der Eile entworfene Arbeit, einen unbedingt interessanten Ueberblick, so in einigen, mehr oder weniger allgemeinen Konzeptionen, wie auch in Materialien, welche periodischen Ausgaben und Archivquellen entnommen waren.

Dieser Artikel Frankos stellt sich nicht die Aufgabe, eine wissenschaftliche Geschichte des Theaters zu bieten, sondern gibt nur einen allgemeinen Ueberblick. Er beschränkt sich aber nicht nur auf Galizien, sondern schöpft das Material auch aus dem russischen Teil der Ukraine.

Das ukrainische Volk besitzt althergebrachte Keime dramatischer Aufführungen, welche sich im reichen und eigenartigen Folklore erhalten haben. Auch kannte es fahrende Vaganten, von denen die berühmten Fresken der Sophienkathedrale in Kijiw Zeugnis ablegen. Das westeuropäische Drama dringt erst später—Ende der XVI Jh.—in die Ukraine, indem es seinen Weg durch die geistlichen Schulen findet. Die allerältesten Dokumente über sein Vorhandensein gehören dem Ende des XVI Jahrhundert an. Gleichzeitig entsteht in der Ukraine aus den Weihnachtsspielen das Puppentheater (der «Wertep»). Dieses letztere bestand, ausser dem religiösen Teil, aus einer Reihe von Volksszenen, die der Lebensweise der damaligen Ukraine entnommen sind. Im Allgemeinen entspricht das der Struktur des religiösen Dramas,—ausser dem ersten Teil, in welchem die allegorischen und schematischen mitwirkenden Personen auftreten und die Schaustücke selbst der lebendigen Handlung entbehren,—auch das zweite, welches lustige Intermedien und Vorspiele besitzt, wo in einfacher Sprache von den Fakten des

alltäglichen Lebens gesprochen wird. Als dieses Schuldrama nach Russland hin versetzt wurde, fasste diese neue Form dort Wurzel.

Das neue Theater erschien in der Ukraine später, als bei deren nächsten Nachbarn—Russland und Polen; Verhältnisse politischen Charakters entrissen die ukrainische Intelligenz dem nationalen Leben, und erst seit Ende des XVIII Jahrhunderts begann eine neue Literatur in der Volkssprache zu erscheinen.

Das neue, mit europäischen Formen ausgestattete Theater erschien in der Ukraine Ende des XVIII Jahrh. in der linksufrigen Ukraine—in russischer Sprache, in der rechtsufrigen—in polnischer. Auf diesem Hintergrund erscheinen auch ukrainische Stücke, 1819 die berühmte «Natalka-Poltawka» von Kotljarewsky, die Theaterstücke von Kwitko, die Zauberoper «Die Ukraine» oder «Das verzauberte Schloss». (In dieser Oper wurden einige Rollen in ukrainische Sprache durchgeführt). Zu dieser Zeit erscheinen auch schon professionelle Schauspieler, die sich für ukrainische Rollen spezialisiert hatten, wie z. B. Karpo Solenik, einer der berühmtesten Schauspieler der Provinz in den Jahren 1830—1840. Gleichzeitig wird der Drang nach einem besonderen ukrainischen Theater immer stärker. Diesem Drang leisten die Liebhabervorstellungen Genüge, welche mit Liebe und guter Sachkenntnis veranstaltet wurden. Aber die ganze Politik der russischen Regierung gegenüber der ukrainischen Kulturbewegung, hielt die Gründung eines ukrainischen Theaters bis zu den Zeiten Kropiwitzky's (1881) zurück.

Ein Teil der Ukraine, welcher nach der Teilung Polens unter die Regierung Oesterreiches kam, befand sich in noch schwererer Lage, als die russische Ukraine; alle aufgeklärten Schichten der Gesellschaft lebten in der Atmosphäre der polnischen Kultur und schritten schnell einer allgemeinen Polonisierung entgegen.

Hier erschien das Theater in deutscher oder polnischer Sprache. Es ist nicht zu verwundern, dass auch die ersten Liebhaberaufführungen in der geistlichen Schule (1794 und später) in polnischer Sprache durchgeführt wurden.

Der polnische Aufstand einerseits, das Sammeln des ukrainischen Folklore, das auch von den Polen begonnen wurde—andererseits, weckten das ukrainische nationale Bewusstsein; dieses fand einen Widerhall in den Liebhaberaufführungen, die schon in ukrainischer Sprache stattfanden, wie das auch im geistlichen Seminar üblich war.—Seit 1848 fanden von Zeit zu Zeit auch öffentliche Aufführungen, obgleich noch immer von Liebhabern, in Kolomya, Lemberg, Peremischl statt.

Es wurden Theaterstücke von Kotljarewsky gegeben, indem man die Stücke dem Galizischen Volkswesen anpasste, oder «Georg Dandin» von Molière. Auch wurden Originalstücke von R. Moch, Ustianowitsch, Mogilnitzky geschrieben. In Peremischl organisierten die Regierungsbeameten eine besondere Theater-Gesellschaft, in

der auch lebende Bilder gestellt wurden, welche dem politischen Moment (1849) angepasst waren. Aber im Allgemeinen entwickelte sich das ukrainische Theater überaus langsam, besonders weil die ukrainische Intelligenz noch nicht über ein Nationalgefühl verfügte und sich durch die deutsche und polnische Kultur vollkommen zufrieden gestellt fühlte.

III. W. R j e s a n o f f. Zur Frage über die Genese des ukrainischen Theaters.

Das ukrainische Schultheater führte die Tradition der westeuropäischen Mysterien unter dem Einfluss des polnischen Theaters fort.

Beispiele eines solchen Einflusses sind: 1) Das Thema vom Astrologen, welches in einem Weihnachtsspiel von D. Tuptalenko vorkommt, es hat viel Ähnliches—im polnischen Weihnachtsdrama «Actus de Nativitati Jesu», in den französischen Mysterien des XV Jahrhunderts, endlich in der «Legenda aurea» von J. de Voragine. Dasselbe Thema erscheint auch im Ingoldstädter Drama 1630, dessen gedrucktes Program nach einer photographischen Aufnahme hier beigelegt wird. Diese Aufnahme wurde vom Verfasser während einer Studienreise nach München im Jahre 1908 gemacht.

Jakob Pontan gibt in seiner Poetik als interessanten theatralischen Effekt—«Das Echo», das er mit dem Stichwort der handelnden Personen reimt.

Dieses Thema wurde auch im alten polnischen Theater gebraucht und in das ukrainische Schuldrama drang es durch die poetischen Werke der ukrainischen Schulprofessoren.

IV. P. R u h l i n. Der Aufbau des ersten modernen Theaters in Kyjiw.

Hinsichtlich der Frage, wann in Kyjiw das erste Theater gebaut wurde, sind die Forscher verschiedener Ansicht.

Die neuesten Archivalien erlauben es, dieses Datum in den Zeittabschnitt vom September 1804 bis zum Januar 1805 zu verlegen. Die Initiative gehörte augenscheinlich dem Kyewer Militärgouverneur Fönsch. Kapital für dieses Gebäude war im Kyewer Magistrat nicht vorhanden; «die Gesellschaft der Ehrenbürger der Stadt Kyjiw» nahm die Sache in die Hand, indem sie die nötigen Ausgaben bestritt.

V. O. K i s s i l. Zur Geschichte des ersten Theatergebäudes in Kyjiw.

Das Theatergebäude, welches auf Kosten der Ehrenbürger der Stadt Kyjiw erbaut wurde, befand sich lange Zeit unter ihrer unmittelbaren Verwaltung. Im Jahre 1831 stellte der Gouverneur Kyjiws, Knjažnin fest, dass das Theater einer Remonte bedürfe; gleichzeitig klärte er auch die rechtliche Seite dieser Frage. Nach 2 Jahren nahm sich sein Nachfolger, Laschkarjoff, der Sache energisch an und, ungeachtet der juridischen Rechte der «Gesellschaft der Ehrenbürger» auf dieses Theatergebäude, bestand er auf der Uebergabe desselben an den Magistrat.

Möglich ist es, dass hier der Feldzug gegen die Stadtnotablen, wel-

cher der Liquidation des Magdeburger Rechts, nach dem Kyjiw verwaltet wurde, vorausging, eine gewisse Rolle gespielt hat. 1836 aber erhoben einige Repräsentanten der «Ehrengesellschaft» die Frage aufs Neue und, obgleich die Administration, in der Person des Generalgouverneurs Bibikoff, schon nicht mehr so energisch den Standpunkt seiner Vorgänger schützte, so führte die verwickelte Lage der berechtigten Seite dazu, dass nach zehnjähriger Verhandlung die Klagen der Kyjiwschen Bürger erfolglos blieben. Ausserdem war der Zustand des Theatergebäudes damals ein solcher, dass grosse Ausgaben für das Instandsetzen nötig gewesen wären und bald darauf—Ende des Sommers 1851,—wurde das Theatergebäude schon abgebrochen.

VI. P. R u h l i n. Der soziale Bestand zweier Provinzialtruppen der vierziger Jahre des XIX Jh.

In Allgemeinen haben wir keine genauen Beweisstücke für die soziale Abstammung der Schauspieler alter Zeit; darum erscheint es von gewissem Interesse die Beweisstücke der beiden, in den Jahren 1830—1850 in der Ukraine recht bekannten Truppen von Selinsky und Żurachowsky zu veröffentlichen. Aus den Listen, welche aus Sewastopol und Nikolajiw im Jahre 1843 in die III Abteilung «Seiner Majestät eigenen Kancellei» abgesandt wurden, ersehen wir, dass die Truppe von Żurachowsky (er selbst war Kaufmann) meistens aus Bürgerlichen, aus der Leibeigenschaft befreiten Bauern, Kosaken, leibeigenen Bauern und nur aus einem Adeligen und einem Beamten bestand; die Truppe von Selinsky aber, welcher selbst aus dem Adel stammte, bestand zumeist aus Beamten und Spiessbürgern; aus der Leibeigenschaft befreite Bauern gab es hier wenig, leibeigene Bauern—garnicht.

VII. E. C h o m e n k o. Ein neuer Text des Tschernomorskij Pobyť. Die Sitten am Schwarzen Meer, von Ja. Kucharenko.

Das Theaterstück eines Freundes von Schewtschenko, welches im Jahre 1861 in der Zeitschrift «Osnowa» veröffentlicht wurde, erscheint jetzt in einem vervollständigten Text. Das ethnographische Material und das Gesangmaterial ist hier bedeutend erweitert. Dieses an und für sich wenig szenische Werk wird dadurch in die Länge gezogen, gibt aber dem Ganzen ein volkstümlicheres Colorit. Der Text befand sich im Archiv von G. Galagan als Handschrift, mit Wasserzeichen des Jahres 1851 und stammt augenscheinlich aus jener Zeit.

VIII. M. W o s n j a k. Das Verhältniss M. L. Kropiwnitzkys zu den galizischen Ukrainern.

Obgleich Kropiwnitzky nur kurze Zeit in Galizien verbrachte, so unterhielt er doch einige Verbindungen mit den dortigen Männern des Gemeinwesens. Von Zeit zu Zeit frischte er diese Verhältnisse auf. In einem Brief an den Director des Theaters in Lemberg «Russka Bessida» dankt er für die Aufführung seines Theaterstückes «Glitaĵ, oder die Spinne». Länger währte seine Correspondenz mit dem Redacteur der «Zorja»—Lewitzky. Kropiwnitzky informiert ihn über die wirkliche Lage des ukrainischen Theaters, welche ihn wenig befriedigte, klagt

über die bisweilen geringschätzigste russische Kritik, welche die schwierigen Verhältnisse, unter denen sich das ukrainische Theater entwickelt, nicht in Betracht ziehen wollte. Er erinnert sich des wenig ernstesten Repertoires des galizischen Theaters, welchem er 1875 beiwohnte und rät, sich an das klassische Repertoire zu halten. In der «Sorja» druckt Kropiwnitzky das von der russischen Zensur verbotene Drama «Titarina»; dort wollte er auch seine Memoiren veröffentlichen. Interessant ist auch sein Gedanke, mit einigen Schauspielern nach Galizien zu gehen. Von einem gleichen Plan schreibt ein Schauspieler seiner Truppe—Pidwisotzky, 1889 ebenfalls an Lewitzky.

IX. S. L j a s c h e w i t s c h. Ein Brief A. A. Russows an M. K. Sankowezkaja.

Das Jubiläum der berühmten ukrainischen Schauspielerin Sankowetzkaja, welches im Jahre 1908 gefeiert wurde, gestaltete sich zu einer gewaltigen Demonstration von Ehrenbezeugungen, welche man in ihrer Person dem ukrainischen Theater darbrachte, das eine so grosse Rolle in der Periode der Unterdrückung der ukrainischen Kultur gespielt hatte.

Der grosse gesellschaftliche Aufschwung, der so charakteristisch für die gesellschaftlichen Kreise nach der Revolution im Jahre 1905 war, fand einen gewissen Widerhall in den Adressen, welche der Schauspielerin überreicht wurden. Diese Adressen zogen die Aufmerksamkeit der Polizei auf sich. Der Brief A. A. Russows, welcher durch seine gemeinnützige Tätigkeit sehr bekannt war, ist den Gerüchten über das Jubiläum, die bis nach Petersburg drangen, wo der Verfasser zur Zeit lebte, gewidmet.

IX. W. P o t a p e n k o. Erinnerungen an das ukrainische Theater.

Der Verfasser erzählt von den ersten Jahren der Entwicklung des ukrainischen «Lokalsittentheaters» (Anfang der 1880 Jahre), als er, begeistert von dem lauten Beifall, den das Theater erntete, sein Lehramt aufgab und der Truppe M. L. Kropiwnitzky's beitrug.

Das Charakteristische für diese Truppe war eine ernste und auffällige Auffassung der Sache. Ihr Leiter, M. L. Kropiwnitzky, zog jede Kleinigkeit in Betracht, damit das Theater den Forderungen der volkstümlichen Wahrhaftigkeit entspräche. Das Publikum, für welches das ukrainische Theater ein Wunderding war, empfing die Truppe sehr warm; im Kubangebiet erschienen nicht nur die Städter zur Vorstellung, sondern auch die Kosaken aus den angrenzenden Punkten.

Die Truppe lebte in freundschaftlichen Verhältnissen, und nur die Nebenbuhlerschaft ihrer Dramaturgen störte manchmal die friedliche Arbeit.

XI. F. W. L e w i t z k y. Erinnerungen an M. L. Kropiwnitzky.

Der Verfasser schwärmte schon im Alter von 12 Jahren fürs Theater; ihm schenkte er seine Zeit und seine Aufmerksamkeit auch später, als er schon im Dienste war. Während einer Liebhabervorstellung sah ihn

M. Kropiwnitzky, welcher zu der Zeit (1888) seine neue Truppe formierte. Kropiwnitzky musste seine jungen Liebhaberkräfte in der Eile belehren; hartnäckige Arbeit überwand alle Hindernisse, und die junge Truppe erntete überall grossen Erfolg. Einen ausnehmend grossen Eindruck machte Kropiwnitzky selbst, wie auch G. P. Satyrkewitsch-Karpinskaja auf das Publikum. Fälle sind bekannt, wo das glänzende Spiel dieser Künstler in Missetäterrollen empörte Stichworte aus dem Publikum an ihre Adresse hervorrief.

XII. S. F. P a n k i w s k y. Illo tempore. (Erinnerungen an M. L. Kropiwnitzky).

Kropiwnitzky hat im Leben des Verfassers eine grosse Rolle gespielt. Einen der tiefsten theatralischen Eindrücke empfing Pankiowsky noch als Knabe aus einem Theaterstück von Kropiwnitzky: «Daj serdzu wolju, sawede w newolju» (Gibst du dem Herzen Freiheit, so führt es dich in die Gefangenschaft). Sodann brachten ihn die Erzählungen des jungen Poeten M. Woronyj über Kropiwnitzky dazu, dass er seinen Dienst in Lemberg aufgab, nach Russland ging und in die Truppe Kropiwnitzkys eintrat. Die Wirklichkeit aber enttäuschte den jungen Schauspieler; bald sah er, dass alle Bemühungen Kropiwnitzkys eine Truppe aus gebildeten Schauspielern zu formieren, fehlschlügen. Aber dennoch machte der Verfasser unter der Leitung Kropiwnitzkys eine solide theatralische Lehrzeit durch; auch hatte er die Möglichkeit, die Art und Weise des höchst ausdrucksvollen und künstlerisch vollendeten Spiels dieses Künstlers schätzen zu lernen. In späteren Jahren hatte er noch Gelegenheit Kropiwnitzky zu sehen und lernte seine tiefe Liebe zum Theater noch mehr schätzen.

XIII. W. P e t r o w s k a-S m i r n o w a. Meine Erinnerungen an G. P. Satyrkewitsch-Karpinskaja.

Die Verfasserin traf die berühmte Schauspielerin oft im Kreise ihrer Familie—auf ihrem Gute, wohin sie gerne zur Erholung kam. Am Anfang der Revolution im Jahre 1917 kam G. P. Satyrkewitsch-Karpinskaja in ihr Dorf, begeistert vom Gedanken ungehindert für die Bauern spielen zu können. Zur Aufführung versammelte sich nicht nur die Jugend, sondern auch die alten Bauern, die gespannt darauf waren, wie ihre «Gevatterin» spiele. Auch später kam die Schauspielerin ins Dorf und half mit Rat und Hinweisen bei den Liebhabervorstellungen.

XIV. W. J a r e m e n k o. G. Satyrkewitsch-Karpinskaja (Erinnerungen).

Die Bekanntschaft der berühmten Schauspielerin machte der Verfasser im Jahre 1918, als sie mit einer Gruppe Schauspieler aus Kyjiw nach Romén kam. G. P. Satyrkewitsch zeichnete sich nicht nur durch ihr bemerkenswertes Talent aus, sondern war auch durch ihre ausschliesslich ernste Stellungnahme zur Sache ein Beispiel für die anderen. Mit der Jugend zusammen besuchte die 65-jährige Schauspielerin Vorlesungen, um sich in der Schauspielkunst immer weiter zu vervollkommen. Ihr Erscheinen auf der Bühne war immer ein kolossaler Erfolg; ihr

plötzlicher Tod wurde von allen betrauert. Die ganze Stadt versammelte sich, um der Künstlerin das letzte Geleit zu geben.

XV. W. W a s s i l k o. Die Gründung des theatralischen Museums in der Ukraine.

Den 30-ten Januar 1923 wurde im Theater «Beresil» eine Kommission gegründet, um ein theatralisches Museum zu organisieren. Zur Durchführung der Museumsarbeiten war kein Geld vorhanden und zur ganzen Sache, die eine so linksstehende Organisation begann, wie es das Theater «Beresil» war, verhielt man sich recht zurückhaltend. Aber dank energischer Arbeit und einer Reihe von Maassnahmen, gelang es der Museumskommission nach kurzer Zeit einen bemerkenswerten Erfolg zu erzielen. «Beresil» führte eine Zwangsmuseumssteuer für seine Schauspieler ein: jeder von ihnen musste dem Museum wenigstens zwei Sachen zur Verfügung stellen; W. Wassilko übergab dem Museum seine reiche Kollektion (800 Gegenstände). Grosses Mitgefühl für die Sache zeigten die alten Schauspielerinnen M. Sankowetzkaja und L. Linitzkaja, welche auch ihre Museumssachen stifteten. Ende des ersten Jahres organisierte die Museumskommission eine Ausstellung, welche die gesammelten Kollektionen demonstrierte. Als das Theater «Beresil» das frühere Theater Solowzoff bezog, fanden sich hier auch für das Museum 3 kleine Zimmer, und die Arbeit ging jetzt planvoller von statten. Ein grosser Schritt vorwärts war die Inventarisierung des Materials. Zur selben Zeit arbeitete im «Beresil» ein Photolaboratorium, welches dem Museum nicht wenig Exponate bot. Im Januar 1926 verliess der Gründer des Museums, W. Wassilko, «Beresil». Die Museumsarbeit führte seitdem L. Serdjuk, aber schon im Sommer dieses Jahres, als das Theater «Beresil» nach Charkiw zog, wurde das Museum der Allukrainischen Akademie der Wissenschaft übergeben.

XVI. P. R u h l i n. Die Arbeit des theatralischen Museums in den Jahren 1926—1929.

Die Allukrainische Akademie der Wissenschaften hat in den verschiedenen Formen ihrer Forschungsarbeiten das Studium des Theaters berührt, aber der Entwicklung des Studiums stand zweierlei störend im Wege: es war weder ein vereinigendes Zentrum, noch eine bestimmte Basis vorhanden, welche die nötigen Materialien gruppieren konnte. Diese beiden Hindernisse wurden aus dem Wege geräumt, als der Akademie das von «Beresil» gesammelte Theatermuseum übergeben wurde. Den 14-ten Oktober 1926 beschloss die Akademie der Wissenschaften ein theatralisches Museum zu organisieren. Das Museum stellte sich gleich die Aufgabe, nicht nur Material zu sammeln, sondern auch die theatralische Kultur auf dem ganzen Territorium der Ukraine zu erforschen und das speziell ukrainische—auch jenseit der ethnographischen Grenzen des ukrainischen Volkes. Indem das Museum die Geschichte des ukrainischen Theaters studierte, stellte es sich zur Aufgabe, seine Sammlungen bis zur letzten Saison durchzuführen, um für die Mitglieder des Theaters verschiedenen Maasstabs und verschiedener Spezialität, als

vorbildliche Ausstellung dienen zu können. Ende dieses Jahres wurde dem Museum eine Räumlichkeit im Lawra-Museum zur Verfügung gestellt. Im Frühling 1927 wurden diese Räume, dank der finanziellen Hilfe des Kyjiwer Bezirksexekutivkomites, remontiert, und am 10. Jahrestag der Octoberrevolution fand die Eröffnung des Museums statt. Bald darauf erhielt das Museum einen minimalen Etat der Angestellten—einen Verwalter und einen Diener. Fürs Publikum war das Museum bis zum Herbst 1928 geöffnet, dann aber forderte die Notwendigkeit einer Remonte und das Ausstellen vieler neuen Exponate die Veränderung der ganzen Sammlung.

Das Museum erhielt von «Beresil» gegen 3000 Exponate, späterhin, besonders seit seiner Eröffnung vervollständigt es sich in schnellem Tempo (1927, 1928, 1929 bis zum 15.VII, hierzu gehören ebenfalls die Theaterzettel, welche das Museum in festgestellter Ordnung erhielt). Das Museum hat 5 Hauptabteilungen—das Schultheater, das Theater der Uebergangszeit (1820—1870), das ethnographische Sittentheater (1881—1905), das Theater zwischen zwei Revolutionen (1905—1917) und das Revolutionstheater. In der ersten Abteilung hat das Theater ein bemerkenswertes Exponat—den Kasten für das ukrainische Puppentheater (aus den 1770 Jahren). Die zweite Abteilung besteht grösstenteils aus Theaterprogrammen und sehr beschränkten ikonographischen Materialien, die dritte—aus Kostümen, Handschriften und Photographien, in welchen sich der glänzende Erfolg M. L. Kropiwnitzkys, der Sankowetzkaja, der Brüder Tobilewitsch und der Satyrkewitsch-Karpinska abspiegelt; die vierte Periode zeigt in Photographien und Theaterzetteln den allmäligen Uebergang des besten ukrainischen Theaters der Zeit (unter Leitung von M. Sadowsky) vom Lokalsittenrepertoire zum weniger umgrenzten europäischen; die fünfte, endlich, gibt das Bild der grossen Entwicklung der ukrainischen theatralischen Kultur seit der Revolution 1917. Jedes Theater, das seit dieser Zeit entstand, wird hier in verschiedenem Maasse vorgeführt. Aber besonders folgerecht sind alle Bestrebungen des an erster Stelle stehenden ukrainischen Revolutionstheaters «Beresil» dargeboten. Diese Abteilung besitzt eine grosse Zahl Bühnenmodelle.

Das Museum beschränkt sich nicht auf das Material, welches es von aussen bekommt, sondern zeigt energisch seine Initiative, indem es auch selbst immerfort Material für das alte und neue ukrainische Theater sucht.

Der Leiter des Museums besucht die an verschiedenen Punkten der Ukraine funktionierenden Theater, um die Sammelarbeit zu organisieren und ihr den richtigen Weg zu weisen.

Zur Zeit sind dem Museum neue Räumlichkeiten angewiesen worden. Im Zusammenhang damit ist ein neuer, bis ins Genaueste durchgearbeiteter Plan aufgestellt worden; auch wird zu gleicher Zeit ein Katalog für die Besucher zum Druck vorbereitet.

Das Museum wird im Frühling 1930 in neuer Planierung für das Publikum geöffnet werden.

- Аблєснмов, О. 58.
 Адриянова-Перетц, В. 12, 15—18, 22, 218.
 Айталевич. 69.
 Аккерман. 54.
 Алексєв. 27.
 Андриєвська, О. 202, 207.
 Андрусенко, К. 111.
 Андрусенкова, С. 111.
 Антонович, В. 92, 104.
 Антонович, Д. 15, 32, 34, 36.
 Антонович 194.
 Асмолов. 169.
 Атаназевич. 98.
 Ашкаренко, Г. 30, 157.
 Ашкіназі, М. 200, 203.
 Багалій, Д. 150.
 Багров. 167.
 Бадюлі, 167.
 Базарова, Н. 172.
 Ballmann. 83.
 Балабуха, І. 98.
 Балабуха, К. 97.
 Балабуха, О. 97.
 Балабуха, С. 97.
 Баранович, Л. 21.
 Баранович, Ф. 98.
 Барика. 53.
 Барнай. 148.
 Барський. А. 88, 89, 97.
 Барський, Р. 98.
 Барський, С. 98.
 Барсов, Я. 111.
 Батюшков, К. 57.
 Бахрушин, О. 212.
 Б-вич, К. 112.
 Беднарський. 42.
 Безсмертний, М. 97.
 Белсї, Д. 65, 138.
 Бєлинський, В. 112.
 Белозеров. 111.
 Белоусов, Г. 98.
 Бене. 73.
 Bethge, N. 218.
 Біберович. І. 143.
 Біберовичева. 138.
 Бібіков, Д. 93, 94, 104, 105, 108, 224.
 Білецький, О. 15, 20.
 Білозерський, М. 115.
 Блохин. 214.
 Бобровський, Г. 98.
 Богомолец. 53, 57, 63.
 Богуславський, В. 54, 57, 58.
 Бокозій. 116.
 Болотин, Н. 97.
 Бомарше. 38.
 Бондарчук. 194.
 Борисоглібська, Г. 172, 202.
 Бородин, М. 111.
 Борсук. 62.
 Борщевський, Д. 98.
 Борщевський, П. 97, 107.
 Борщевський, С.
 Боцяновський, В. 13.
 Брікнер. 77, 79.
 Бродзінський. 53.
 Бубнов, М. 98.
 Бубнова, А. 97.
 Бугаєвський, Г. 98.
 Бужаненко. 73.
 Букваревич. 69.
 Бутельков, І. 111.
 Бурачек, М. 35.
 Буцкий (Буцкой), О. 27, 111.
 Бучма, А. 193, 194, 206.
 Бушев, І. 98.
 Вагилевич. 64.
 Ванченко-Писанецький, К. 13, 33, 200.
 Варапучинський. 65.
 Василенко. 144, 157.
 Василенко, 2-ий.
 Васильєв, М. 14, 169, 170.
 Васильєв. 159.
 Васильєва. 25.
 Василько, В. 193, 197, 198, 202, 207.
 Вацлав з Олеска. 64.
 Weller, E. 82.
 Вольтовська, Н. 200.
 Вербицький, М. 68, 176.
 Верді, 153.
 Вершинський, М. 66.
 Веселовський, О. 52.
 Wilken, 78.
 Вільковський, Ф. 111.
 Windakiewicz, St. 76, 77, 82, 84.
 Вітошинський, 67, 68.
 Винниченко, В. 38, 187.
 Виходцев. 27.
 Wiszniewski. 52.
 Wójcicki, St. 52.
 Возняк, М. 9, 15, 40—75, 78, 138—151, 217, 221—223, 224.
 Волкови. 54.
 Волкович, Йозн. 50.
 Волькенштейн. 28.
 Вольтовська, Н. 200.
 Вороб'їов, О. 111.
 Воронський. 91.
 Вороний, М. 206, 207, 226.
 Всеволодський-Герингросс, В. 10, 12, 27.

Вячеславцев. 112.
 Гасвський, Г. 200.
 Гайворонський. 193.
 Гайдабура. 208.
 Гаккебуш, Л. 193, 194.
 Галаган, Г. 48, 52, 114, 115, 224.
 Галченко, М. 98.
 Ган. 63.
 Генделевич, К. 27, 111.
 Hergmann, M. 10, 11, 19, 204.
 Гірняк. 194.
 Глібова. 62.
 Глінка, М. 153.
 Глушков, В. 29, 51, 145, 148.
 Глушков, К. 111.
 Гоголь, В. 29, 51, 59, 144.
 Гоголь, М. 55, 56, 60, 148.
 Гоголі. 28.
 Головацький, Я. 64, 66, 67.
 Голубев, С. 19.
 Голубов. 111.
 Голубцов. 100, 101.
 Голуховський. 70.
 Гординський, Яр. 18, 21, 218.
 Горицвіт. 187.
 Горка, Л. 50.
 Горленко, Йос. 50, 84.
 Горношевський, Гр. 98.
 Гофманн. 68.
 Градов. 170.
 Григоренко, І. 97.
 Григоренко, М. 97.
 Григорій Богослов. 50.
 Гриневецкий. 60, 138, 148.
 Грицай. 142, 144.
 Гродський. 148.
 Гроздовський, Як. 97, 107.
 Грушевський, М. 15, 26, 87.
 Гулак-Артемівський, П. 52.
 Гушалевиц. 65, 72.
 Гавватович, Я. 47, 51.
 Галахов. 52.
 Гаррік, Д. 148.
 Gaspari. 52.
 Goedeke. 52.
 Гольдони. 60.
 Гете. 148.
 Геттерсдорф. 63.
 Grasse. 52, 77.
 Гребан, А. 84.
 Грібосдов. 55, 59, 60, 148.
 Грігорьев. 11, 218.
 Грінберг. 112.
 Грільпарцер. 57.
 Грегори. 53.
 Гурницький. 53.
 Данилевський, Г. 57.
 Дацков, М. 194, 195.
 Демуцький. 193.
 Деркач. 141, 143, 144, 157, 206.
 Дмитревський, І. 54.
 Дмитренко-Бут. 27.
 Дмитрій Ростовський (Тупталенко).
 16, 21, 22, 50, 51, 77, 78, 86, 223.
 Дмушевський. 58.
 Добрянський, А. 64.
 Довгалецький, М. 16, 50, 78, 85, 86.
 Доде. 148.
 Долина, П. 194.

Долиненко. 73.
 Домнікія. 47.
 Домбровський. 27.
 Доменський, Ів. 98.
 Дорошенко, В. 42.
 Дорошенко, І. 62.
 Драгоманов, М. 14, 41.
 Дранше. 27.
 Дрейсх. 27.
 Дрималик. 66.
 Дубовик, Л. 207.
 Дубовський, І. 98.
 Дубровський. 93.
 Дударев. 210.
 Духнович. 73.
 Дюваль. 58.
 Дюма. 148.
 Дяковський, Й. 98.
 Eberle, Osk. 10, 11.
 Elbing. 45.
 Евріпід. 45.
 Езоп. 73.
 Епштейн (Файнштейн?). 172.
 Ерделі. 162.
 Estreicher, K. 23—25.
 Ефрос, Н. 27.
 Єзерський, П. 196.
 Єлисавета, імператриця. 19, 50.
 Єрохин. 112.
 Жбанова, А. 111.
 Жбанова, М. 111.
 Жегота Паулі. 64.
 Желеховський, Ю. 68.
 Желтухін. 96.
 Jehan Pett. 77.
 Geoffray de Miraef. 47.
 Жилкинська, Н. 200.
 Житецький, П. 52.
 Жуковський, В. 59.
 Жураховський, Д. 27, 110—112, 224.
 Заблоцький. 53, 54, 57, 58.
 Заборовський, Р. 19.
 Забудська. 106.
 Завіцький. 53.
 Загорський, І. 168, 173.
 Загоревський, Є. 111.
 Закревський. 87, 90, 92, 93.
 Залуцький. 71.
 Замичковський, І. 206, 207.
 Заньковецька, М. 34, 141, 152—153,
 158, 159—162, 165, 167, 168, 171, 173,
 190, 195, 202, 206, 214, 225, 227, 228.
 Зарницька, Є. 172, 206.
 Заремба, Т. 98.
 Затиркевич-Карпинська, Г. 8, 168,
 171, 173, 184—190, 202, 206, 226.
 Зелінська, М. 111.
 Зелінський, К. 24, 27, 110—112, 224.
 Зініна, Є. 206—208.
 Змієвський, А. 57.
 Зубович. 157.
 Зубрицький. 22.
 Ібсен, Г. 38.
 Іван Грізний. 45, 165, 166.
 Іван Вишенський. 47.
 Іван Христитель. 47.
 Іваницький. 55.
 Іванов-Козельський. 25, 27.
 Іванова, Н. 111.

- Іванський, Ів. 97.
 Іванченко, Г. 98.
 Ігнатович, Г. 200.
 Ізопольський. 48.
 Ісус Христос. 46, 47.
 Іконов, А. 111.
 Іконніков, В. 87.
 Іллінський. 28, 103.
 Іов Борецький. 47.
 Іосиф II. 63.
 Ірчан, М. 207.
 Іскра-Єзерська 187.
 J. Antoni. 57.
 Кавалерідзе, І. 107, 189.
 Каманін, І. 93, 95, 98.
 Камінський Ян Неп. 26, 57, 64.
 Каменський, 56.
 Каневський, 210.
 Капатський, П. 210.
 Капніст, В. 54, 174.
 Каратєєв. 106, 107.
 Каргальський, С. 193.
 Карнацька, І. 111.
 Карпенко-Карий (І. Тобілевич). 24, 29, 62, 139, 161, 165, 168, 170 173, 195, 202, 206, 228.
 Карпенко, П. 159, 170, 173.
 Карпунін. 109.
 Каспшиковська. 68.
 Катерина II. 54.
 Кахунов, В. 111.
 Кахунов, П. 111.
 Кахунов, С. 111.
 Кахунова, Т. 111.
 Каченко. 185.
 Качковський. 71, 74.
 Качура. 167.
 Кашубинський. 65.
 Квітка, Л. 205, 208.
 Квітка-Основ'яненко, Г. 56, 57, 59, 60, 62, 65, 66, 70, 206, 208, 222.
 Келлер. 71.
 Кисилевський, Гр. 97, 100, 101.
 Кисилевський, І. 97.
 Кисіль, Ол. 27, 92—109, 204, 223 224
 Кишенський. 56.
 Кірпічніков, 62.
 Кляйст, Е. 63.
 Клен, Я. 139.
 Klein. 52.
 Клокоцький. 23.
 Княжнін, А. 56.
 Княжнін, Я. 54, 58.
 Княжнін (губернатор), 94, 95, 223.
 Кобець, А. 97.
 Кобець, В. 107.
 Кобець, К. 107.
 Кобринська, Н. 57.
 Ковалевський, К. 98.
 Коваленко, П. 206.
 Ковальський. 64.
 Козачинський. 19, 50, 51, 52.
 Козловська. 27.
 Колесниченко. 36.
 Комаров, Б.,* 12, 207.
 Комаров, М. 27, 140, 207.
 Компер. 170.
 Конасевич, Й. 195.
 Кониський, Г. 19, 51.
 Кононенко. 193.
 Кононов. 173.
 Коноплін, О. 98.
 Копержинський, К. 26.
 Корженівський. 54, 68, 72.
 Кормош. 68.
 Коробкин, Ф. 98.
 Корольчук, І. 184.
 Костомаров. 55, 61.
 Котляревський, Ів. П. 23, 26, 28, 29, 41, 51, 52, 54, 56, 58—60, 62, 66—69, 205, 222.
 Котляревський, І. 97.
 Котляревський, Гр. 98.
 Косиненко, Ю. 158.
 Котвицький, Ю. 200.
 Кохановський, Я. 49, 53.
 Коцебу. 58, 69.
 Кравченко, В. 14, 201.
 Кравченкова. 27.
 Крамалей, В. 98.
 Крамалей, І. 98.
 Красіцький, 53, 54.
 Кріп'якевич, І. 21.
 Кричевський, В. 35.
 Кришна-Святловська, А. 201.
 Кропивницький, В. 158.
 Кропивницький, М. 8, 24, 29—33, 36, 41, 55, 60, 62, 138—151, 157—165, 168, 170, 171—185, 187, 190, 228, 190, 202, 206, 214, 222, 224—226,
 Кропивницька, Н. 177.
 Кузмицький. 159.
 Кузнецов, І. 111.
 Куліш, П. 53, 59, 115, 147.
 Кунст, П. 53.
 Курбас, Л. 13, 36, 38, 176, 194, 204, 206.
 Куриллова, М. 111.
 Курлюков. 106.
 Курпінський. 58.
 Кухаренко, Я. 61, 113—137, 145, 225.
 Лавров. 27.
 Лавровська. 144.
 Ладіна. 27.
 Лакерда, Ів. 98, 102, 104, 107—109.
 Лакерда, Ант. 97, 103, 104, 105, 105, 108, 109.
 Лакерда, Варв. 102, 108, 109.
 Лакерда, П. 104, 105, 108, 109.
 Лакерда, Ф. 97.
 Лановой. 13.
 Ласточкин, 15, 21.
 Лашкар'єв, 93, 95, 100, 223.
 Лашевський. 19, 50, 51.
 Лебідь, М. 207.
 Левашов. 25, 95, 102, 103.
 Левицька. 68.
 Левицький, Й. 68.
 Левицький, Як. 111.
 Левицький, Ф. 202, 225—229.
 Левонченко, І. 111.
 Лейтнер. 71.
 Ленкавський. 24, 27, 57, 58, 96, 105, 110.
 Ленін, В. 196.
 Ленська. 144.
 Лінницька, Л. 173, 195, 102, 206, 227.
 Лисенко, М. 29, 62, 200, 152, 203, 206.

- Лисенко, О. 185.
 Лисенко, Ю. 206.
 Лисогорський, 100.
 Личков, Н. 98.
 Лобанов-Ростовський, Я. 58.
 Логвинов, Д. 98.
 Лозинський, 64, 65—69.
 Ломакин, 188.
 Лоренц, 68.
 Лоренцівні, 68.
 Лоріс-Меліков, 30.
 Лукич-Левицький, В. 138—151, 224.
 Лютостанський, 24, 27, 110.
 Лянг, 16, 20, 21.
 Ляндвер, 62.
 Ляскоронський, С. 50.
 Ляшевич, З. 152—153, 204, 214, 225.
 Магді, 148.
 Маден, 75.
 Маср, 71.
 Маркевич, 48.
 Маркович, О. 62.
 Марковський, С. 14, 201, 204.
 Мажний, І. 97.
 Мазепа, І. 19.
 Максимович, М. 159, 165, 171, 173.
 Максимович, М. 20.
 Маліновський, С. 57.
 Малинка, А. 14.
 Малиш-Федорець, М. 187, 202.
 Маляревський, М. 88, 89.
 Мануйлов, 104.
 Мартинов, 25.
 Мар'яненко, І. 37, 194, 202.
 Масен, І. 16, 21, 22.
 Маслов, С. 205.
 Масловський, 90.
 Масоха, П. 193.
 Maerzmann, S. 17.
 Месрхольд, В. 13.
 Мелен(ев)ський, 88, 90.
 Меллер, В. 194, 203, 207.
 Мердер, 93.
 Меркер, Р. 18.
 Мехович, 68.
 Мізько, 61.
 Міяковський, 87, 93, 205.
 Міцкевич, 53.
 Милославський, 25.
 Мирний, П. 150.
 Миrows-Бедюх, 144.
 Миславський, Д. 98.
 Миславський, С. 98.
 Митюк, В. 98.
 Митюк, Ф. 98.
 Митюк, П. 98.
 Михайличенко, Г. 196, 203.
 Михайловський, С. 111.
 Мищенко, 188.
 Млотковська, 27.
 Млотковський, Л. 24, 27, 57, 60, 107, 110—112.
 Могилевський, І. 97.
 Могильницький, 72, 222.
 Мокульський, С. 19.
 Молодов, 100.
 Мольєр, 11, 38, 58, 72, 218, 222.
 Морозов, П. 15, 52.
 Моровський, 109.
 Москвичов, 56.
 Мох, Р. 65, 70, 72, 222.
 Мочалов, П. 25, 148.
 Мошинський, 57.
 Мусін-Пушкін, 54.
 Навроцький, 169.
 Наумович, І. 65, 72.
 Nehring, 76.
 Невський, 167.
 Нейбер, К. 54.
 Нейман, Ц. 51.
 Некрашевич, І. 151.
 Нелідов, Ю. 30, 97.
 Неметті (Лінська), 173.
 Немцевич, 53.
 Нечаєв, С. 98.
 Niessen, 18, 205.
 Нікітіни, брати, 25.
 Нікодем, 46.
 Ніколаєв, В. 26, 87, 92, 109.
 Ніс, Ст. 62.
 Ніщинський, 62, 150, 151, 153.
 Новак, С. 98.
 Недзельський, 57.
 Овдієнко, 187.
 Овсянников, Д. 98.
 Овчинников, В. 201.
 Огововський, О. 52.
 Озаркевич, 66, 67, 70, 71, 73.
 Озеров, Д. 54.
 Олександр І. 96.
 Олексій Михайлович, цар, 53.
 Олесь, 38.
 Olizar, N. 28.
 Ольвідж, 25, 148.
 Оношко-Воскобойник, М. 200.
 Онуфрієвич, 73.
 Островський, Ол-др. 55.
 Островський, Ол-ій, 97.
 Острозький, К. 47, 55.
 П., Андрій Петрович, 71—72.
 Павел І. 90.
 Павлов, Ол. 111.
 Павловський, І. 26.
 Панасюк, 214.
 Панкевич, 68.
 Панкрат'єв, 95, 97.
 Паньківський, С. 33, 176—183, 187, 200, 202, 206, 226.
 Paris, Gaston, 52, 84.
 Пастухов, 31.
 Пекарський, П. 22.
 Perłowski, 64.
 Переверзева, 185.
 Перетц, В. 9, 13, 15, 17, 18, 217, 218.
 Petit de Julleville, 52, 77.
 Петліщенко, М. 206.
 Петренко, 167.
 Петрицький, А. 195, 203.
 Петро І. 53, 54.
 Петров, М. 14, 15, 20, 21, 50, 52, 59, 84.
 Петрова, К. 111.
 Петровська-Смірнова, 184, 186, 226.
 Петровський, 112.
 Підвисоцький, К. 138, 143, 149—151, 224.
 Pierre le Dru, 77.
 Пілоні, І. 27, 111.
 Пілоні, Онисія, 111.

Пісемський, Г. 202.
 Пипін, 67.
 Пирожков, В. 97.
 Писаревський — див. Шерепера.
 Плачек, 185.
 Плявт, 49.
 Подгасцький, І. 98.
 Полібін, І. 109.
 Полонський, Ф. 98.
 Полоцький, С. 50, 51.
 Полянський, Т. 67, 73.
 Полянський, М. 63.
 Пономаренко, 144, 147.
 Понтан, 44, 82, 223.
 Попов, В. 28.
 Попов, М. 212.
 Попов, П. 205.
 Порфір'єв, І. 52.
 Поссарт, 148.
 Потапенко, В. 13, 157, 170.
 Потоцький, 57, 61.
 Потьомкін, 162.
 Предславич, Л. 210.
 Преженковська, О. 111.
 Приженковська, Т. 111.
 Преженковський, Й. 111.
 Преженковський, М. 111.
 Преженковський, П. 111.
 Преображенський, М. 111.
 Пріз, І. 98.
 Приходько, М. 98.
 Прокопович, Т. 21, 22, 50.
 Протасов, І. 111.
 Прохорова, М. 202, 206.
 Пушкін, А. 54, 55.
 Пясецький, М. 207.
 Райський, 141, 143.
 Raynaud, 83.
 Rapacki, W. 23.
 Раставецький, Й. 68.
 Раставецький, К. 68.
 Ратмирова, 59, 63, 159.
 Резанов, В. 15-17, 20, 21, 78, 81, 83, 85, 86, 223.
 Reinholdt, 54.
 Рекановський, П. 24, 27, 110.
 Ремез, О. 206.
 Репнін, М. 56, 59.
 Рибаків, М. 25, 27, 111, 148.
 Рибаків, П. 111.
 Рибальський, Г. 88, 89, 97.
 Рибальський, І. 98.
 Rigal, E. 19.
 Ризенко, М. 97.
 Ризенко, П. 97.
 Римаренко, С. 205.
 Ровинський, 15.
 Романович-Ткаченко, Н. 206.
 Романовська, О. П. 200.
 Романовський, І. 93, 98, 100.
 Романовський, П. 97.
 Розанова, А. 200.
 Rosenthal, Fr. 11.
 Rocchini, 148.
 Рулін, П. 3, 9—40, 87—92, 110—112, 114, 115—25, 218—221, 223, 224, 227, 228.
 Русов, О. 152—153, 214, 215.
 Русова, С. 152.

Рябова-Кропивницька, О. 206.
 Рябчиков, Ф. 98.
 Саарова, 67, 68.
 Сабінін, Л. 36, 202.
 Саб-нин, 112.
 Савіна, М. 174.
 Савчак, 43.
 Савченко, 193.
 Сагайдачний, С. 207.
 Садовська-Барілотті, 159, 173.
 Садовський, М. 13, 30, 32, 34, 37, 113, 141, 142, 144, 152, 153, 158, 159, 161, 162, 165, 167, 168, 170, 171, 173, 190, 201, 202, 206, 220, 228.
 Саксаганський, П. 33, 37, 142, 144, 164, 168, 171, 201, 202, 206.
 Сальвіні, Т. 148.
 Самійленко, В. 193.
 Самосць, 71.
 Самойлови, 25.
 Санніков, М. 208.
 Сапсай, П. 207, 210.
 Сарбевський, М. 21, 205.
 Саб-нин, 112.
 Сас, 70.
 Свенцицький, 72.
 Сенека, 49.
 Сердюк, Л. 193, 196, 207, 213, 227.
 Серсавий, В. 68.
 Сіماشкевич, М. 207.
 Сірмай, 71.
 Сивасєв, Я. 98.
 Скоморовський, 65, 73.
 Скорбинський, 144.
 Скородинський, 68.
 Скородуб, А. 97.
 Скріб, 58.
 Слабченко, Т. 30, 31.
 Сладкопєвцев, В. 10.
 Словацький, 54.
 Слоневський, 64.
 Слюсаревський, І. 98.
 Смірнітський, О. 14.
 Смолюк, 67.
 Смородин, І. 97.
 Снежко, Я. 97.
 Соколов, 144.
 Соленик, К. 27, 60, 61, 222.
 Соловцов, М. 227.
 Софокл, 45.
 Сплавський, Ян. 53.
 Ставицький, Г. 200.
 Старицька, М. 200, 201, 206.
 Старицька-Черняхівська, Л. 33, 201.
 Старицький, М. 8, 29, 31, 32, 34, 55, 113, 139, 142, 144, 148, 152, 166, 168, 182, 201, 214, 217.
 Старжинський, 57.
 Стефанович, О. 206.
 Стеценко, 61.
 Стрілецький, С. 51.
 Стороженко, 61.
 Стоцькевич, І. 63, 64.
 Стрельбицький, С. 98.
 Swierczewski, E. 24.
 Суворін, О. 27, 31, 141.
 Сульженко, М. 200.
 Сумароков, О. 54.

Суслов, О. 33, 172, 200, 202, 206, 209.
 Суходольський. 36.
 Сухота, Н. 98.
 Танєєв. 102.
 Тарновський, Ад. 111.
 Тарновський, В. 88, 115.
 Т-в, М. 14.
 Твардісвич. 65.
 Твардовський, С. 53.
 Телихівський. 65.
 Ten-Brink. 52.
 Терешкевич, І. 68.
 Терещаківський, 62, 74, 75.
 Терещенко. 194.
 Тернавський, Д. 98.
 Тернавський, К. 97.
 Тимольський. 176.
 Т(имошок), П. 58.
 Тихонович. 193.
 Тихонравов, Н. 15, 52, 54.
 Тобілевич, К. 159.
 Тобілевич, С. В. 206.
 Токарева. А. 212.
 Толстой, Л. 148.
 Тополя, К. 61.
 Топрягин, Г. 111.
 Тормасов. 87, 90.
 Тредьяковский, В. 22.
 Тохай, В. 50.
 Трофимович, Т. 90.
 Трещинський, Д. 28, 58.
 Трусколявський. 178.
 Туманенко. 63.
 Турков, І. 111.
 Туркова К. 111.
 Українка, Леся. 35, 38.
 Ulaszyn. 89.
 Ундольський. 66.
 Урицький. 64.
 Устиянович, К. 64, 72, 222.
 Фабіянська. 25, 27.
 Фамініцин. 52.
 Федорова, В. 111.
 Федоровський, А. 98.
 Fejfalik. 52.
 Фелінський. 53, 54.
 Фенш. 88, 90.
 Фіршт, Й. 53.
 Филімонов, А. 111.
 Филімонов, П. 207.
 Филімонова, М. 111.
 Филиппович, М. 97.
 Flemming, W. 18.
 Фонвізін. 54.
 Франко, І. 15, 38, 40—69, 205, 221—223.
 Франц-Ісиф. 71.
 Фредро. 54, 58.
 Фундуклей. 93.
 Хлистов. 158.
 Хлупова, М. 111.
 Хмельницький. 75.
 Хоменко, С. 113—137, 224.
 Chometowski. 76.
 Хомяков, А. 73.
 Хорват. 28.
 Хотяновський, Ол. 98.
 Хуторна. Л. 187.

Цеклінський. 49.
 Циганко. 159.
 Цимбал, Т. 200.
 Цитович, О. 111.
 Цитович, Л. 111.
 Цитович, М. 111.
 Чаадаєв. 70.
 Чабаненко, І. 200.
 Чайковська, С. 68.
 Чайковський. 28.
 Чапельський. 65.
 Чарнецький. 63.
 Черкасенко, С. 189.
 Чернухин, М. 111.
 Черняєв, Н. 24, 26.
 Чехов. А. 11, 218,
 Чубинський, П. 61.
 Шаліков. 28.
 Шаржінський. 53.
 Шаховської, А. 54, 58, 87.
 Шашкевич. 64.
 Швачко, Л. 193.
 Шведенко, Н. 208.
 Шведов, Ф. 111.
 Шевченко, Й. 37, 194.
 Шевченко Т. 38, 42, 55, 56, 61, 113, 138, 140, 146, 194, 204, 224.
 Scheid, N. 21.
 Шекспір. 53, 58, 147, 149, 170.
 Шереметєви. 28.
 Шереперя, С. 61, 66.
 Шехович. 73.
 Шіллер. 27, 58, 148, 176.
 Шітлер. 27.
 Широцький, К. 15, 22, 28.
 Ширяєв. 28.
 Шлегель. 177.
 Шленчуков. 93.
 Schmidt, E. 21.
 Шокотко, А. 111.
 Шово. 68.
 Шрамченко. 62.
 Штайн. 27, 56, 60, 93, 94, 101, 105, 110, 112.
 Stammer, W. 18.
 Шумський. 54.
 Щегрин, І. 111.
 Щегрина, Л. 111.
 Щепкин. 25, 27, 28, 56, 60, 61, 205.
 Щербаківський, Д. 15, 87, 89, 90, 92, 93, 109.
 Щербацький. Г. 19, 51.
 Щирський. 205.
 Щудлінський. 64.
 Щукін. 178.
 Юзефович, М. 30.
 Jungmuann, 52.
 Юнк, А. 87.
 Юра, Г. 303.
 Юрський, Л. 208.
 Юсупови. 27.
 Jacob de Voragine, 77.2 23
 Ян Казимир. 53.
 Янович, С. 176.
 Яременко, В. 208—21, 226, 227.
 Яруцький, І. 98.
 Ярченко, М. 147.
 Яхимович, Г. 65.

З М І С Т

Передмова

СТАТТІ.	7
П. Рулін. Завдання історії українського театру	9
Акад. М. Возняк. Нескінчена друком праця Ів. Франка з історії українського театру	41
Проф. В. Резанов. До питання про генезу українського театру	76
П. Рулін. Збудування першого театрального будинку в Києві	87
О. Кисіль. До історії першого театрального будинку в Києві	92
П. Рулін. Соціальний склад двох провінційних труп 1840-х р.р.	110
Є. Хоменко. До історії тексту комедії Я. Кухаренко „Чорноморський побит“	113
Акад. М. Возняк. Стосунки М. Кропивницького з галицькими українцями	138
З. Ляшевич. Лист О. О. Русова до М. К. Заньковецької	150
МАТЕРІЯЛИ.	153
В. Потапенко. Спогади про український театр	155
Засл. арт. Ф. Левицький. Згадки про М. П. Кропивницького	171
С. Паньківський. Illo tempore (Жмутки споминів про М. Л. Кропивницького)	176
В. Петровська-Смирнова. Мої спогади про Г. П. Затиркевич Карпинську	184
В. Яременко. Г. П. Затиркевич-Карпинська. (Спогади)	187
ЗВІТИ.	191
В. Василько-Миляїв. Початок театрального музею на Україні	193
П. Рулін. Праця українського театрального музею (1916—1929 р.р.)	197
RESUMÉ.	217
Показчик імен	229

INHALTSVERZEICHNISS

VORWORT.	7
P. Ruhlin. Die Aufgaben der Geschichte des ukrainischen Theaters . . .	9
Acad. M. Wosnjak. Eine unbeeendete Arbeit von Iw. Franko über die Geschichte des ukrainischen Theaters	41
Prof. W. Rjesanoff. Zur Frage über die Genese des ukrainischen Theaters	76
P. Ruhlin. Der Aufbau des ersten modernen Theaters in Kijiw	87
O. Kissil. Zur Geschichte der ersten theater gebäudes in Kijiw	92
P. Ruhlin. Der soziale Bestand zweier Prowinzialtruppen der vierziger Jahre des XIX Jh.	110
E. Chomenko. Ein neuer Text des „Tchernomorskij Pobyt“ (Die Sitten am Szwärzen Meer, von Ja. Kucharenko	113
Acad. M. Wosniak. Das Verhältniss M. L. Kropiwnitzkys zu den galizischen Ukrainern	138
S. Liaschewitsch. Ein Brief A. A. Russows an M. K. Sankowetzkaia.	150
MATERIALIEN.	153
W. Potapenko. Erinnerungen an das ukrainische Theater	157
F. Lewitzky. Erinnerungen an M. L. Kropiwnitzky	171
S. Pankiowsky. Illo tempore (Erinnerungen an M. L. Kropiwnitzky) . . .	176
W. Petrowska-Smirnowa. Meine Erinnerungen an G. P. Satyrke- witsch-Karpinskaja	184
W. Jaremenko. G. Satyrkewitsch-Karpinskaja (Erinnerungen)	187
BERICHTE	191
W. Wassilko. Die Gründung des theatralischen Museum in der Ukraine.	193
P. Ruhlin. Die Arbeit des theatralischen Museums in den Jahren 1926—1929	197
Namenregister	229



ВСЕУКРАЇНСЬКА АКАДЕМІЯ НАУК

РІЧНИК
УКРАЇНСЬКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО
МУЗЕЮ

I



Duplikát

К И Ї В
1930

Slovanská knihovna

Praga

Ціна 3 крб.

198
28

n/08

Ціна 25-00

Бп 12547-1

к/р
Бп