ДВАДЦЯТЬ П'ЯТЬ РОКІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ1 (Спогади та думки)

I

"С воскресенья 10-го января в том же театре предполагаются к постановке малорусские пьесы с участием г. Кропивницкого". Така маненька оповістка з'явилася в хроніці "Киевлянина" 6-го січня 1882 року.

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

Вони поїхали з Київа, сподіваючись грати в театрі Бергоньє2 по Різдві. 1 ось настало, нарешті, те чарівне 10 січня. Мабуть, не тільки серце підлітка колотилося і солодко, і неспокійно, коли звозчик, цмокаючи та сіпаючи віжками, під'їздив до старого театру Бергоньє.

Конка не краяла ще тоді Фундуклеєвської вулиці на дві половини, і звозчики лавами сунули просто до театру; тротуарами надбігали з обох боків "обитатели высших сфер". Двері театру грюкали та й грюкали, пускаючи разом з хмарами морозяної пари гурти нових людей; полохане газове світло щоразу кидалося у два боки, немов хтіло зірватись і втекти кудись од свого ріжка; було тісно, голосно, весело...

Тоді ще театр Бергоньє мав вузький хід; праворуч була каса; коло її віконця і купчились люде, забираючи останні білети, а ті, що вже мали їх, штовхаючи оден одного, спішили по сходах вгору. От грюкнули двері,

і ми опинилися нарешті в коридорі першого ярусу, і одразу на нас повіяло тим специфічним театральним повітрям, що якось приємно напружує нерви: тепло... дух пудри, пахощів і газового світла. В коридорі купчаться люде... Вузький коридор, стара, втерта ногами дерев'яна підлога, маненькі двері лож з чорними літерами та цифрами, по стінах ріжки газового світла і білі афіші. Давня картина старих театрів.

Капельдинери хутко одбирають в публіки одежу... Панії, в останній разочок, прихватцем, причепурившись перед дзеркалом, спішать на свої місця... Всі хапаються... Стукають двері лож... чутно негармонічні, рипучі згуки: музиканти лаштують свої інструменти. По тілу побігла якась електричня іскра... нерви напружені... Нетерпіння росте. Шуби, калоші, шапки, білетики на речі... Ох, нарешті скінчено цю нудну процедуру, — сидимо в ложі. Перед очима завіса. Стара, традиціонна завіса провінціальних театрів, без найменшої претензії на оригінальність або художність сюжету: традиціонні колони, квітки, море, а в кутку неодмінно дві маски, що спираються одна на другу, як літера х. То там, то сям маячать по ложах яскраві фарби українських жіночих костюмів. Он ціла ложа — і діти і батьки — в українському вбранні. Чутно рідну мову і там, і тут. І серце починає стискатись од якогось надзвичайного почуття. Завіса таємно хвилюється, публіка, знай, заливає театр, — аж чорніє партер. Музиканти риплять... аж ось тихо... вдарила палочка... дірі-жор займає своє місце... згуки невиразного гамору стихають. Діріжор махає своїм патичком — і побігли жваві, веселі згуки. Галоп, чи полька, чи вальс... все єдно! В ті добрі старі часи ще не спадало нікому на думку, що оркестр ламає цільність вражіння драматичного твору... мабуть, не ламав. Але ось останні одноманітні акорди, і нарешті стрепенулася завіса, захвилювалася і раптом посунула вгору.

Покої сотника Хоми Кичатого. Дарма, що вони цілком не відповідають історичній правді: якась рублена російська хоромина, мабуть, з "Василиси Мелентьєвої" або з "Каширської старини". Дарма! Все те чарує серце, — воно чека жадобно рідного, свого. Почалася дія. Стеха скінчила монолога, і в хату впурхнула Галя. Сердешна

Галя!.. Вона геть та й геть не одповідала своїй ролі: то була старенька артистка Жаркова, і, не вважаючи на жваві рухи і на грим, "почтенный возраст" артистки виявлявся всім. Дія розвивалася як слід, та не було ще електричної іскри, тої іскри, що оббігла б ввесь театр і з'єднала б всіх — і глядачів і артистів — в одно велике ціле. Але ось за лаштунками розляглися урочисті згуки колядки. На сцені зчинилася заматня. Глядачі напружили увагу... чиясь дужа рука владно шарпонула двері. "Вечір добрий!" — вчувся могутній металічний голос... і на сцену вийшов велетень-козак. Злетіла іскра натхнення. Як літня злива, сипнули з усюди оплески. А козак стояв в своїй гордій обуреній і здивованій позі, немов не бачучи нічого, крім перев'язаних сватів. Кілька хвилин в театрі чутно було тільки дощ оплесків. А коли скінчилась дія, завіса вже впала, — всі були захоплені як один. Оплески не вгавали. Викликали всіх: тих, що зчарували театр своєю артистичною грою, і навіть тих, що не заробили на таку шану. Ніхто не розбирався у грі кожного окремого артиста.

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

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

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

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

Наше покоління — виключне покоління: ми були першими українськими дітьми. Не тими дітьми, що виростають в селі, в рідній сфері, стихійними українцями, — ми були дітьми городянськими, яких батьки виховували вперше серед ворожих обставин свідомими українцями зі сповитку. Нас було небагато таких українських родин; решта ж нашої дитячої суспільносте, з якою нам доводилось раз по раз здибатись, були змосковлені діти-паненята. На той час серед київської ціші-інтелігенції російської, або, вживаючи краще вже витерте слово, — буржуазії, панували недобрі відносини до всього українського, а найбільше до саміх "украйнофилов"; в найкращім разі це були якісь глузливі відносини, немов до "блаженненьких" — дурників. Можна собі уявити, як переймали од батьків такі відносини діти, що, як відомо, переймають швидше за все саме недобре і мають так багато жорстокости в серці. Ми балакали по-українськи, і батьки балакали до нас скрізь по-українськи; нас вбирали дуже часто в українські вбрання. 1 звичайно, і тим, і другим звертали ми на себе увагу, а разом з нею глум, посміх, кепкування, презирство. О, багато довелося прийняти нашим маненьким серцям гірких образ, незабутніх. То було не то, що нині. Тепер українська дитина вже має свою сферу, має на що опертися; ми були перші, у нас не було маненьких попередників. Як дикі звірки, що з дитинства звикають до самооборони, ми повинні були змалку давати на кожнім кроці одсіч. Бідний молодий дитячий розум, бідне маненьке серце, — образою й зневагою отруєно їх з веселих, дитячих літ! Я пам'ятаю, як з сестрою гуляли ми якось в Ботанічнім садку, звичайно, в українському вбранню, балакали між собою по-українськи. Нас взяли на глум; зчинилася гидка сцена: діти, а за ними й завжди однаково розумні бонни та няньки почали глузувати з нас, з нашого вбрання, з нашої "мужицької" мови. Сестра вернулася додому з ревними слізьми. З цього приводу написав тато вірш, присвячений їй: "Не сумуй, моя доле кохана". Моїх сліз не бачив ніхто: запекле, вовче серце було в мене; але

пам'ятаю, як вночі, бувало, коли всі спали навколо, пригадувала я всі денні події і думала, думала... І така страшна, така хижа ненависть до всіх гнобителів рідного слова і люду займалася в серці, що аж страшно згадати тепер, що перечував в той час дурненький восьмилітній чоловік. Сльози всихали на очах од тої хижої ненависти, що палила серце. Боже, як працювала палка дитяча уява! Всі муки й тортури, що утворювали колись козаки над подоланими ворогами, здавалися мені цілком придатними до помсти над ненависним ворогом...

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

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

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

Звичайно, у дорослих людей почуття патріотизму виявлялося не в таких примітивних, стихійних формах, як у дітей, але що український театр і розжеврів у свідомих, і збудив у несвідомих національне почуття, що він став великим етапом і чинником в історії зросту нашого національного самопізнання — це безперечний факт. Людині інтелігентній неможливо було задовольнити своє естетичне почуття тим репертуаром, який виставляла тоді трупа, — а двері театру ломились од

натовпу публіки: артистичне виконання убогої трупки, що мала на чолі тільки двох артистів, не справило б великого враження на глядачів, а буря захвату розлягалася громом оплесків в театрі.

Були і інші мотиви.

Наведем кілька фактів.

Після першої вистави часописі київські на той час — давній приятель "Киевлянин" і сприяючі українцям "Труд" та "Заря" — озвалися своїм присудом. "Впечатление, произведенное на публику исполнением пьесы, — писав "Киевлянин", — было далеко не удовлетворительным. Из всей труппы можно остановиться только на 2-х исполнителях, г. Кропивницком (Назар) и Садовском (Гнат). Все остальное ниже посредственности. Это были не артисты, а любители, впервые выступившие на театральные подмостки. Манер никаких; об уменьи держать себя на сцене и говорить не приходится" (Киевлянин], 1882, № 8). "Состав труппы вообще ниже посредственности; актрисы нет ни одной. Всего этого не могут не сознавать и самые рьяные хохломаны, хотя они из кожи лезут вон, чтобы устраивать овации положительным бездарностям. Во всей труппе выделяются только два артиста — Кропивницкий и Садовский" (Киевлянин], 1882, № 13). Звичайно, це казав "теплий приятель", але на цей раз в словах його було чимало й правди. "Заря" і "Труд" головним чином вихвалювали Кропивницького та Садов-ського, а про трупу здебільшого недоговорювали. "Исполнение пьесы было, говоря вообще, вполне удовлетворительно, — писала "Заря". — Пальма первенства, как и следовало ожидать, принадлежит г. Кропивницкому, в котором мы имеем несомненно большой сценический талант. Первое действие он вынес на своих плечах, потому что Стеха и Игнат выступали сначала как-то робко, первая почти совсем не играла, второй шаржировал в жестикуляции"*. Другий спектакль трупи Ашкаренка — "Наталка Полтавка" виявив ще більші дефекти трупи.

Вихвалюючи Кропивницького за Виборного, "Заря" писала тим часом: "к сожалению, мы далеко не можем сказать того же о других

исполнителях. Может быть, они и приложили некоторое старание, чтобы дело шло у них сколько-нибудь на лад. Но естественно, что отсутствие голоса и музыкального образования вообще нельзя восполнить на двух-трех репетициях. Об игре всех исполнителей "Наталки" (за исключением, конечно, г. Кропив-ницкого) следует сказать, что в ней было мало живого, оригинального; все воспроизводимые ими лица вышли у них бледными, робко и неуверенно двигающимися и недостаточно бойко владеющими изящным малороссийским языком"

Досить. Це писала сприяюча всьому українському ча-сопись, і вона навіть завважила, що решта персонажів трупи, за виключкою Кропивницького та Садовського, "недостаточно бойко владеют изящным малороссийским языком". І справді, трупа була остільки бідна, не кажу вже дотепними артистами, а просто людьми, що на "Наталку" не вистарчало артистів, і товариство мусило запрошувати на роль Терпелихи артистку-аматорку з драматичного товариства, пані Жежелевську. А коли Кропивницький виставив уперше свою драму "Дай серцю волю", то довелося вже запросить двох аматорів: на ролю Одарки — О. А. Лисенко, а на ролю Семена — покійного Туробойського. Трупа вже цілком не мала мож-ливости виставити хоч оперету Лисенка "Чорноморці". Щодо хору, то, навпаки, хор був завжди добрий. Кропив-ницькому, як баєчному принцові, досить було тільки свиснути, і на його посвист зліталися хмарою співаки — студенти та курсистки.

Репертуар був не кращий ансамблю трупи: "Наталка Полтавка", "Москаль-чарівник", "Назар Стодоля" та другі. Через брак репертуару трупа мусила виставляти і такі сЬоеиГ сГоеиУг'иЗ української сцени, як "Щира любов" Квітки та "Ой не ходи, Грицю", оперету Александрова. Про виставу таких п'єс навіть своя преса озвалась сердитим словом. "О постановке в воскресенье в театре Иваненка "Ой не ходи, Грицю" следует сказать то же, что мы сказали о драме "Щира любов", — писала "Заря", — т. е. что постановка ее объясняется, с одной стороны, простым недоразумением, с другой — крайней бедностью репертуара малорусской сцены. Действия никакого, замысел непонятен, характеров

никаких. Мы убеждены в том, что Кропивницкий нигде и никогда больше не поставит этой пьесы, ибо постановкой таких пьес можно убить малорусские спектакли. Кроме упрека за постановку этой пьесы, мы ничего другого не слышали от публики. А публики между тем в театре была масса; театр был буквально битком набит" Додам од себе, що цей славний спектакль втямився і мені, мабуть і другим. Незабутній спектакль! Театр був справді повнісінький. В теплому, парному повітрі чорніли ряди лож та партер, густо набитий людьми. Почалася перша дія. Перша дія драми — експозиція, — вимагати од неї багато ще не можна. Але дивно було те, що в першій дії цього славнозвісного твору не було й жодної експозиції. Завіса впала, і всі здивовано дивились один на одного: що воно таке? до чого? Ніхто не розумів. Знову знялася завіса... — те ж саме... Холодне зневір'я поповзло вже гадючкою в серця глядачів. На обличчях всіх виявився вираз якогось непорозуміння; той вираз так вже і не сходив аж до кінця спектаклю. За третьою дією нас охопив невпинний регіт, а людей старшого віку — сором. Я бачила, як неспокійно поверталися в кріслах ті, що сиділи в партері, та, мов ті велетенські черепахи, силкувалися втягти голови між плечі, щоб заховатись од сорому. Знов впала завіса і знов знялась — дія четверта. Не то що в коридорах, вже і в ложах чулися сміх та сердиті вигуки: це свинство! здирство! Чи ж можна виставляти таку нісенітницю, таке паскудство. На гальорці панувало справжнє обурення... Що б то було, коли б це був не український спектакль?! Цікаве в цій п'єсі було те, що глядачів ввесь час вражали самі несподівані несподіваности. Пожежа, злива, смерть, злочинства... всі кари Божі. І одна незалежно від другої — тим-бо й ба! 1 коли б сказали кому-небудь з публики, що завтра ж його скарають на смерть, як тільки він не перекаже змісту п'єси, — я певна, що, не вважаючи і на таку страшну погрозу, ніхто не зміг би з'ясувати, на що в той вечір здіймалася і падала завіса аж цілих десять разів! Одначе і в цьому спектаклі Кропивницький визначився, правда, не грою — грати не було чого, але героїзмом: ми побачили справжнього українського Муція Сце-волу4. Щоб вдати з себе якусь горбату, низькорослу потвору, Кропивницький позв'язував собі ноги мотузками і так проплазував по сцені аж цілих п'ять дій. Сердешна оперета після

київського дебюту навіки попрощалася з світом. Виставити її примусила артистів бідність репертуару.

"Сватання на Гончарівці" було тоді шанобною і бойовою п'єсою. "Труд" писав ще перед спектаклем: "В воскресенье в театре Иваненка идет спектакль с большой пьесой "Сватання на Гончарівці". Мы советовали бы любителям украинской сцены не пропустить этого спектакля, тем более, что роль Стецька, как говорят, одна из лучших ролей г. Кропивницкого" П'єсу виставлено і другий раз "по желанию публики", і збір був знову повний. "Что публика действительно желала во второй раз видеть эту пьесу, — писала "Заря", — это видно из того, что театр был битком набит, что еще накануне спектакля все билеты были разобраны и масса публики ушла от кассы ни с чем"**. 1 третій раз іде "Стецько" і дає повний збір.

"Дай серцю волю" Кропивницького справило справжній фурор. Рецензент "Труда" писав: "Я полагаю, что не ошибусь, если скажу, что все интересующиеся украинской сценой киевляне (конечно, кто мог захватить билет) были на представлении пьесы". Навіть "Киевлянина" задовольнила п'єса: він з ласки своєї порадив навіть Кропивницькому "попробовать написать пьесу из малороссийского народного быта на русском языке и таким образом открыть своим произведениям более широкое поле".

Вищенаведені факти свідчать, що ні репертуар, ні артистичне виконання української трупи не мали змоги так захопити публику, як те зробив український театр, і в значній мірі правду писав "Киевлянин", коли натякав, що "умысел другой тут был".

'"Труд", 1882, № 7. ""Заря", 1882, 8-го дек.

Так! Був тут і другий "умысел".

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

То був захват першої весни...

Звичайно, жодна трупа в Росії не бачила такого прийому, якого зазнали українські артисти у дні молодощів своїх; заздрість почала точити російських актьорів, а злоба "Киевлянина".

Минуло багато років з того часу... багато людей, що тоді не вірили в силу українського руху, змінили тепер свої погляди, вірним обскурантизму лишився тільки "Киевлянин" і "все присные его". І ось тепер, коли розгортаєш його давні, пожовклі "страницы злобы и порока", од них так і пашить, як і в ті давні дні, ненатла злоба.

У 26 числі "Киевлянина" з'явився відомий лист режисера тодішньої російської трупи — Казанцева. В театрі тоді стався неприємний інцидент: коли Кропивницький виходив вклонитися публиці, якось чи то з необережности, чи хто вже його там зна з чого, робітники впустили йому на голову декорацію й страшенно забили його. З цього приводу і написав листа Казанцев. "Дело в том, — писав славний артист російський, — что партия хохлома-нов, усердных поклонников малорусской труппы, стала венчать ее лаврами: полетели на сцену бараньи шапки, тулупы; сцена в антрактах наполнялась массой народа, вследствие чего г. директору театра г. полицеймейстером официально было объявлено, чтобы доступа на сцену публике не было... Нам заявлено было официально, что если эта толпа, наполняющая в последнее время сцену в антрактах, не будет удаляема со сцены, то малорусские пьесы запретят, потому что скопище это имеет какой-то странный характер"

Поспіх українського театру, живий рух, що опанував все місто, — це було гасло "Киевлянину", і він роззявив

'"Киевлянин", 1882, № 26.

свою пащу. Почалася кампанія проти "хохломанства". "Конечно, между хохломанами могут быть и психические больные, но гораздо чаще между ними встречаются невежды, да притом невежды с большими претензиями и самоуверенностью".

До речі, тут виступив Костомаров зі своєю відомою розправою "Задачи украинофильства". З якою злерадістю підхопив "Киевлянин" "слова почтенного историка". І пішла писати губернія! Драгоманов написав "Киевля-нинові" та його однодумцям відомого листа: "остановить "хохломанське дело", рассчитанное на естественный ход развития политической, социальной и культурной жизни во всей славянщине и потому с каждым годом хоть медленно, но верно подвигающееся вперед, вы не можете. Подумайте!" Од цих слів просто сказився "Киевлянин". Посипалися передовиці з приводу слів "Пирятинского пророка". А позаяк "Киевлянин" тоді ще мав повну віру в можливість "остановить хохломанське дело", то одразу ж кинувся на передову на той час українську позицію — на український театр. Він одразу своєю специфічною інтуїцією зрозумів краще за всіх істориків літератури, яке значіння в житті народів, і особливо народів пригнобленних, має рідний театр. Треба було завважити адміністрації, що злочинний рух росте тут, у місті, під її крилом. Почалися дописі про театр. "Киевлянин" вибивався з сил, гукаючи "caveant cónsules"5. Скандал в театрі на останньому спектаклі "Гаркуша" дав йому добру нагоду доводити, що українці користуються українським театром на те, щоб виявити свою ненависть до всього "русского".

"Поклонники малороссийских пьес ("Киевлянин", № 29) не ограничились овациями, устраиваемыми далеко не по заслугам малорусской труппе. Рев, стон, киданье на сцену шапок, даже пальто (?) (отчего не сюртуков, брюк и сапог) — все это производит неприятное

впечатление на беспристрастного зрителя, тем более, что этих оваций удостаиваются даже такие исполнители и исполнительницы, которые годятся только для ролей статистов. Но эти господа пошли дальше и обратились к свисткам против русской артистки". А річ була ось в чім.

Д[обродій]ка Летар, водевільна артистка російської трупи, добре бачила, які збори почали вже давати українські п'єси, і схотілося їй взяти на свій бенефіс повний збір. Не знаю, якого походження була вона, але української мови зовсім не тямила. Та що з того? Артистці російської трупи, мабуть, здавалося, що українська п'єса — це сама остання єрунда і що як там не коверкай ту нещасну українську мову — все єдно "дурні хахли" почнуть вітати по щирости.

Не справдились надії.

Як зараз бачу цей спектакль. Звилася завіса, — на сцені сиділа "хороша Сотничиха". Якась балетна зелена єдвабна спідничка була на ній, куценький корсажик, перехрещений на грудях шовковими шнурами, шовкові чулки, черевички на високих підборах... На білявій голівці, правда, маячило щось на зразок кораблика. Почалась дія. Од першого слова пані Летар стала помилятись, коверка-ти українські слова, наголоси. Це знеповажливе відношення до української мови почало дратувати молодь... Чим далі розвивалася дія, тим більше коверкала мову гарненька, білява лялька, що мала уявляти з себе Сотничиху. Крім мови, всією істотою своєю, своїми рухами, своєю грою — вона цілком не відповідала своїй ролі; вона перебігала підтюпцем, злегенька по сцені, маніжилась, манірничала, уявляла якнайкраще ту "кисейную барышню", про яку Пегасов каже у Тургенева, що йому завжди хочеться "потянуть ее оглоблей по ребрам". Мабуть, таке ж темне, глухе, несвідоме ще бажання починало зростати серед публики, що залила темною юрбою аж до самої стелі ввесь театр.

Зачиналося щось недобре... Закипала буря...

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

У перших рядах крісел сиділи "почтенные сенаторы и старцы" — лисі жуїри, прихильники актриси. І до української п'єси, і до української мови байдужісенько було їм, — вони прийшли подивитись на свою "диву" в новій ролі і знайшли, що все це вийшло в неї "очень мило", і Цей costume paysanne6 надзвичайно личить гарненькій

21 0 440 641

ляльці: голенькі ручки, шийка і ніжки, стиснені шовковими панчішками — c'est charmant7. Ледве впала завіса, з передніх рядів крісел почулися оплески, а діріжор звівся на своїм місті, держучи на срібній таці оксамитну подушку з якимись фермуарами, коло нього стояли капельдинери з квітками і дарунками. Розп'ялась завіса, і разом з Кропивницьким-Гаркушею вилетіла, мов пташина, рожевенька "дива" вклонитися публиці за оплески й дарунки.

Цього було вже занадто.

Як подих осіннього вітру в зголілому лісі, розлігся по театрові свист різкий, болючий, що ніби розшарпонув все повітря. Публика заметушилась. Передні ряди почали гнівно озиратися на гальорку і ще дужче плескати в долоні, а молодь... "От них же первый есмь аз", — щиро озвалася на гасло. Нечуваний ґвалт знявся в театрі: передні ряди партеру плескали в долоні, — гальорка і молодь лютували. Посвисти, тупання ногами, гадюче шипіння глушили оплески партеру... А діріжор все стояв з дарунками в руці, не знаючи, що йому чинити. Аж ось розіп'ялась завіса (всередині великої завіси зроблено було такі драпіровки, що розпиналися, коли артистові треба було вийти вклонитися) — і перед очима публики виявилася високомелодраматична сцена. Пані Летар лежала долі, мов непритомна; біляві коси спадали шовковими пасмами з чола, Кропивницький підтримував її за талію

одною рукою, а другою підносив їй дарунки, які непритомна пані одпихала рукою. Казанцев виступив на крок наперед і голосом "розвінчаного короля" озвався до театру: "Полюбуйтесь на вашу жертву! Доктора!! Доктора!!"

Завіса впала. Ґвалт вгамувався.

Таким скандалом закінчились перші українські спектаклі в Київі. Але скандал той виникнув з найкращого, найсвятішого почуття. Даремно "Киевлянин" силкувався довести, що "хохломаны" навмисно підстроїли скандал, аби знеповажити "русскую артистку". Сліпий не бачить сонця.

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

Спектаклі скінчились... Артисти попрощалися з киянами до осени... "Украинские спектакли, — писав співробітник "Труда", — и на целый месяц останутся предметом разговоров".

Він помилився рахунком: вони лишилися "предметом разговоров" на цілих 25 літ.

II

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

Натура не знає ніяких катаклізмів, — вона кориться лише неодмінному, непохитному закону еволюції; так і життя людського духу не знає раптових вибухів, не зв'язаних з минулим життям, і в нім панує той самий закон еволюції, який керує й життям природи. Правда, в

житті людськім єсть фактори, не відомі натурі. Натура приголомшує тільки те, що не має здатности до життя. В житті людськім нема такої логіки: в ній панує часами зла, нерозумна воля людини, — вона утворює утиски пе-ресліджування, заборони; вона приголомшує здорове, світодайне життя народів, припиняє його на деякий час. В житті людського духу панують більш сложні закони, ніж в житті природи, — але все-таки і ним керує загальносвітовий закон еволюції. Вогонь, засвічений самим життям, людям не загасити. Пригашене світло, що цілі століття ледве мріє, виривається нарешті велетенськими протуберанцями і несе світ і тепло у просторі віків.

Спираючись на ґрунт цього всесвітнього закону еволюції, посилкуємось переглянути історію українського театру. Не будемо наводити всіх дрібних фактів, спробуємо тільки уявити собі, чим заповнювалися ті великі порожняви між ріжними періодами життя українського театру, які давали можливість утворювати всякі теорії про "батьків" та "творців нової української драми".

Досить довго, аж до останніх часів, панувала теорія, яка вважала Котляревського "писателем, которым собственно начинается новая малороссийская литература" .

Наш високошановний учений П. Г. Житецький довів своєю науковою працею, що між старою і новою українською літературою не було порожньої прірви; він довів, що українська література, бодай і приголомшена, і придушена усякими заборонами, все-таки не переставала існувати і сяк-так задовольняла невеличкі на той час потреби своєї суспільносте. Звичайно, Котляревський відіграв першорядну роль в історії розвитку нашої літератури: він розсунув межі поетицької творчости. По теорії Довгалевського тільки народні типи мали право висловлюватися простим "казацким наречием". А в "Ене'іяі" Котляревського українською мовою говорять вже й царі, й герої, і взагалі "всякого стану і преложенства" люде. Ту літературу, яка обслуговувала до нього тільки місцеві провінціяльні інтереси, Котляревський вивів на широкий шлях загальнолюдських ідеалів і,

таким робом, побільшив коло українських читачів. Але українська література еволюціонірувала і до нього й подавалась наперед поступовим шляхом, міняючи свої форми відповідно вимогам часу.

Як творцем української літератури, так вважають навіть і досі Котляревського "творцем нової української драми". Олімпіади її лічуть, починаючи од "Наталки Полтавки". Чи ж воно дійсно так? Чи справді ввесь зріст українського театру пішов од фантазії Котляревського, якому так раптом, несподівано, спало на думку написати українську п'єсу? Невже "Наталка Полтавка" не мала попередників, і од "шкільної драми" аж до неї вакувало поле української драматичної творчости?

Коли зоолог бачить два види, між якими немає безпосереднього зв'язку, він a priori зводить їх до одної гру-ґіи; дальніші дослідувачі знаходять кістяки вимерлих видів або одбитки їх в кам'яному вуглі і додають таким робом ті перстні розірваного ланцюга, яких не можна було попереду знайти.

Але природа пише на гранітних скелях літерами, яких не змивають тисячі віків! Чоловік пише на папері, і слово його не раз береться попелом-туманом... Найчастіше траплялося це, мабуть, в ті часи, коли літературою, "поетицьким художеством", займалися з ріжних причин, більше для власної втіхи; коли літературні твори не дру-

ковано, а більше переписувано прихильниками рідної літератури та переховувано по родинах. Таким часом була для нашої літератури друга половина XVIII століття. Якимсь чудом заховалися з тих часів тільки деякі письменні матеріали — поодинокі перстні розірваного ланцюга. Тому-то, як каже Самуїл Величко, не легко "домагатися совершенного о всем видения и правды". Ми на те й надії не покладаемо, — висловимо тільки з цього приводу деякі свої думки.

Український театр почав розвиватися од тих самих загальнолюдських причин, ґрунт яких лежить в самій природі чоловіка,

од яких почали розвиватися і театри всіх народів. Уже в "танках" сміло можемо добачати зародок театральної дії. Татарщизна й другі політичні заколоти та бурі взагалі припинили розвиток духовного життя українського народу, тим-то й театр український припізнився проти театру європейського трохи чи не на сотню літ. Першу звістку про вертеп ми маємо з 1591 року. Ґалаґан подає звістку , що Ізопольський бачив у Ставищах екземпляр вертепу з датою 1591 р. Розвиток шкільної драми починається вже з початку XVII століття. 29-го серпня 1619 року виставлялася на ярмарку в Кам'янці "Трагедія, альбо Образ смерти пресвятого Іоанна Крестителя, посланника Божія" на 5 дій. Написано її було південноруською мовою, інтерлюдії ж до цієї трагедії, видимо, було написано властиво на те, щоб потішити ярмарчан; через те можна з певністю думати, що написано їх було вже зовсім чистою тогочасно українською мовою. Таким робом, в той час, коли Англія вже мала Шекспіра, Франція — Мольєра, Україна ледве тільки знайомилась з театром маріонеток та шкільною драмою.

Але прищеплена до здорового, життєдайного дерева, щепа зацвіла одразу буйним цвітом. На той час Україна шпарко взялася до освіти свого народу. Унія, єзуїти, а також соцініанство та інші раціоналістичні течії, що зна-жували до себе українську молодь, прокинули серед громадянства релігійну, а також почасти і національну самосвідомість. Почали ширити всі засоби самооборони, а зних найперше, яко противовагу єзуїтському впливові, рідну освіту. Київські "братчики" засновують власну братську школу для дітей, "да не от чуждаго источника піюще ко мрачно-темним латинянам уклоняться". Уло-жено було колегію, звичайно, на зразок польських колегій. Шкільна драма, що виробилася в католицьких колегіях під впливом боротьби католицтва з лютеранством, а також під впливом відродження науки й штуки у Західній Європі, знайшла собі цілком відповідний ґрунт у школах українських: тут була теж пекуча боротьба з католицтвом і добре озброєними вояками його — єзуїтами. "Шляхетна молодь студентська в колегіумі Київо-Могилянськім" повинна була виробляти в собі ту силу та еластичність елоквенції, що давала таку владу єзуїтам. У своїм "Перлі Многоціннім" Кирил Транквіліон-Ставровецькій каже, що "с той книгі

святої можуть студенти вибірать вірши на свою потребу і творити з них орації розмаїтиї часу потреби своєї хоч і на комедіях духовних" [Посилання на сторінки праці П. Житецького — в тексті у круглих дужках. — Упоряд.].

Такі були "практические занятия" тогочасних студентів. Професори колегіантські писали самі комедії або трагедокомедії духовні, які "через шляхетну молодь" бували "репрезентовані". Ці духовні комедії й трагедокомедії не обмежувалися лише геть релігійними сюжетами. Живе життя одбивалося в них живим малюнком, а життя тогочасне давало багато зразків і для найгорійших трагедій: нові звичаї, що, як завжди буває, виявляються на перші рази у комічних формах, заходи католицтва проти православних, неправдиві відносини сильних, що "ґвалтовними нападами" одбирали в безпритульних і луги, і млинки, і землю, і добро: ґвалт і безправ'я, стверджені російським урядом, і нарешті, воля й незалежність, крів'ю добуті батьками, що нині ламав та нищив російський уряд.

Було про що писати...

1 всі ці мотиви справді одбиваються в драмах тогочасних професорів-драматургів. Автори їх відносилися цілком свідомо до своєї літературної діяльности: вони вірили в силу слова і ним хтіли гоїти пекучі рани тогочасного громадянського життя. "Комиков свойственная должность сицевая — еже учить в обществе нравы представляя". Уже "в драмах Варлаама Лащевського та Георгія Кониського, — каже д. Житецький (30), — ми бачимо сучасне авторам українське життя, до якого обоє відносяться з тверезим та чесним реалізмом. І ці зміни однієї теми другою свідчать нам про бажання кращих репрезентантів української драми внести ясний світ думки у громадське самопізнання". Таким робом, в тій "школьній драмі" ми бачимо початки історичньої драми і живої комедії — сатири. Треба додати, що ці твори, особливо "Милость Божія" та "Воскресенье Мертвых" Кониського, — бодай і написано їх важкою, не виробленою ще словено-українською мовою, — визначаються таки справжньою художньою красою. На той час вони

повинні були просто зачаровувати глядачів. В дійсности так воно і було: українська публика страшенно вподобала нову втіху — театр. Такий видимий поспіх трагедокомедій, "репрезентованих у Київо-Могилянськім колегіумі", принажу-вав авторів до літературної праці. Житецький налічує аж цілих 15 видатнійших шкільних драм.

Ще більшої ваги набуває для історії розвитку української драми не сама шкільна драма, а інтермедії, що додавалися до неї, та вертепна драма. Ці речі писалися вже не книжною українською, а простою тогочасно народ-ньою мовою. Уже пиїтика Георгія Кониського (1746—47 р.) і пиїтика другого невідомого автора одностайно зазначають, що комедії треба писати "словами шуточными, низкими, обыкновенными, иначе слогом простым, деревенским, "мужицким". Щодо змісту, то теж між самою трагедокоме-дією та інтермедією була значна ріжниця: трагедокомедії писалися на мотиви поважні, переважно рілігійні, сучасне життя тільки вривалося в них, інтермедія ж спеціально висміювала далеку від ідеалу дійсність.

В той час як шляхетство українське тішилося шкільною драмою, народ теж не лишався без театру. Народний театр — то був вертеп: лялечний театр, який виставляли мандруючі по Україні студенти академії, аби "скудних подаяній нищетним образом вимирковувати". Дію дра-

матичну, що одбувалася в цьому театрі, як відомо, було пристосовано до свята Різдва Христова. Вона ділилася на дві частини: перша розробляла церковно-релігійний сюжет, друга складалася з малюнків сучасного життя і зв'язана була з першою лише святочним настроєм з приводу великого свята, про яке згадували у перших двох явах дієві особи. "Треба було, — каже Житецький (102), — тільки урвати ту нитку, і ми мали б народню комедію, цілком вільну од церковно-релігійних мотивів". Вертепна комедія мала великий поспіх в народі аж до 60-х років минулого століття: вертепну драму виставляли в київських "балаганах" на Подолі, і на вистави ці збиралися величезні юрби простого люду . Правда, що ці сцени вертепної комедії не мають

цілости, зв'язку, однієї інтриги, яка дає і рух, і психологічні моменти комедії, всі вони мають розрізнений і випадковий характер, але вже й в тому тексті, що дійшов до нас, ми маємо героя, осередок п'єси, — той герой, цебто запорожець, — ідеал народний.

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

Вертепну комедію було офіціально заборонено. До цієї справи радо причинився хитромудрий Феофан Про-копович. Бідкуючися ніби за долю бідних студентів академії, що примушені, "вимірковуючи собі харч" вертепною комедією, ганьбити своє духовне звання, він таки дійшов, чого хтів: митрополит київський Іосаф Кроков-ський, вволяючи його волю, заборонив учням духовної академії ходити з вертепною комедією. А річ була зовсім не в тім: Петрові геть не до смаку були ті вертепні комедії, що висміювали й круті розпорядки Петрові, і урядо-вання Української колегії, заснованої Петром, яка не вважала на стародавні козацькі вольности й привілеї*. Запопадливий Феофан Прокопович постеріг бажання свого потентата й поспішив погодити цю справу і заробити ласки царевої.

Таким робом, ми бачимо, що уже в першій чверті XVIII століття в Україні цілком витворилися зародки світської драми і комедії; вони були вже зовсім достиглі, сама тоненька стеблина єднала їх тільки з матернім деревом, ще хвилина — і вони б одірвались; впала б овоч на добру землю і проросла б новим здоровим зелом... Але...

Ще в 1744 році на славу приїзду в Київ цариці Єли-савети Петрівни [виставлено] драму "Благоутробіе Марка Аврелія чрез учеников академія Кіевская всенародно торжествует"; ще у 1749 році Георгій Щербацький друкує "трагедокомедію, нарицаємую "Фотій" — і край. Творчість колишніх українських Афін замирає. Професори академії вже не складають ні драм, ні трагедокомедій, шляхетна молодь не "репрезентує" їх... А вертеп, який видерто силоміць з рук людей, "в науці і штуці добре знал их", переходить до рук балаганщиків, застигає навіки в одній закам'янілій формі і волочить своє злиденне життя лише по ярмарках.

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

Перелиньмо думкою в минулі часи.

Ще до Петра 1-го Україна так-сяк жила своїм власним внутрішнім життям. Київ вважався "русским Парижем", Київо-Могилянська Академія питала наукою не тільки на всю Україну, — вона постачала людей наукових і на всю Росію, од неї "вся Россия источник премудрости почерпала и все свои новозаведенные училищные колонии напоила и израстила". Але починаючи з Петра 1-го, починаються і злигодні Київо-Могилянської Академії, а разом з нею і української науки та штуки. Завзятий гнобитель всього вільного, самостійного українського, Петронаважився знищити будь-які ознаки особистого духовного життя України. Перш за все кинувся він на мову, на "малороссийские примрачные речения". У 1720 році видано закона Київо-Печерській Лаврі "вновь книг никаких, кроме церковных прежних изданий не печатать. А и оные церковные старые книги с такими же церковными книгами справливать прежде печати с теми великороссийскими печатьми, дабы никакой розни и особого наречия не было" . А у 1766 та 1772 році рішуче вже загадано було Київо-Печерській друкарні лише передруковувати московські видання слово за словом.

Політику Петрову щодо вольностів "України, як відомо, провадили й далі його нащадки". На деякі хвилини перепадали Україні більш ясні дні, а там знову починалися "утиски та всякії кривди й обіди". Катерина особливо завзялась на українців: у 1764 році наказала вона Синодові, аби настановляв на архимандритів та архієреїв людей "з природных великороссиян" . Українці почали зоставатись скрізь "за штатом". "Біда та й горе! — писав Іоасаф, Білгородський єпископ, єпископу Переяславському, — самые честные люди остаются с наших, а в Тферь, а во Владимир промованы, которые еще и недавно монахами, с русских... Сие по прочоте прошу сожечь, а я, рассуждая теперь пребедное отечества состояние, плачу и воздыхаю: Господи помилуй!" .

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

Кто лісок добрий, или хуторець порядный, Кто став, кто луку, кто сад имеет изрядный, Болить или завидувать тому не хотите, Як бы его привлащать к себе не ищите!

Кониський і в казаннях своїх, і в драмі "Воскресение мертвых" розробляв той само мотив: ґвалт можновладців над безсилими крепаками своїми, за який на тім світі можновладці ответ Богу даватимуть. Правда завжде коле очі. А чи ж безпечно було колоти очі тим можновладцям і потентатам, од ласки яких залежала доля авторів-професорів і доля спудеїв-виконавців, і доля самої академії? Та й до кого було звертатись тим чесним словом, коли по всій Україні запанував лад, який характеризує Возний у відомій пісні "всякому городу нрав і права", і лад цей був ствердженій самим російським урядом. І яким словом було писати бідолашним авторам? Рідне слово було заборонене не те що до писання, а й просто до вжитку: пересліджували не тільки за мову, а й за саму вимову. Вже Самуїл Мислављский, митрополит Київський, як тільки міг, дбав про те, щоб студенти, професори вживали тільки російську

мову і вимову; на гроші академії одіслав він 3-х студентів у Московський університет, щоб вони навчилися суто російської вимови; тією російською мовою так надопік він всім, що нарешті урвався терпець професорам і вони сами вдалися до митрополита з проханням вибачити їх за те, що жадним чином не можуть збутись своєї української вимови .

А поки сердешні професори та спудеї мордувалися над вивченням великоросійської мови та ораторії по правилам "господина Ломоносова", — життя прудко котилося вперед, і з Польщі та з Росії надходили зразки нової драматичної творчости з цікавою, рухливою інтригою, чарами, піснями, танцями і високорозчуленими почуттями! Де вже було угнатися професорам академії, силоміць взутим у важкі чоботи "господина Ломоносова", за легким кроком меркурієвих сандалій нової драми?

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

І заніміла Україна. Залягла темна порожнява аж на цілих 50 літ. У 1798 р. друкує Котляревський свою "Енеї-ду", а в 1819 році "Наталку Полтавку"8. Чим же живилися українці цей довгий час? Чи вони справді по волі царевій одсахнулися рідної мови, рідних звичаїв і перекинулися в "природних росіян"?

Свідома любов до рідної мови, не вважаючи на всі пересліджування уряду, таки жила в серцях українських. В однім листі український вельможа катеринінської епохи — Лобисевич, що проживав у Петербурзі, прохаючи, аби йому вислано інтерлюдії Кониського або Танського, висловлює такі сентенції про мову: "как во всяком покрое платьев, так и во всяком наречии языков есть своя красота". Ця сентенція цікава ще тим, що висловлює її вельможа, який проживає в столиці, одбився од всього рідного, — тип вже винародовлений. Як же міцно повинно було триматися це почуття в тих верствах громадянства,

що не кидали рідного ґрунту життя? "В мелком и среднем дворянстве, — пише Пипин , — еще хранились предания, любовь к своему быту, свой малорусский патриотизм; малорусский язык держался даже у высокопоставленных малороссов, которые попадали в среду русско-французской аристократии прошлого века: Разумовские, Безбородки, Завадовский, Трощинский сберегали теплое чувство к обычаям и языку родины". І справді, приглядаючись до документів тогочасних, — записок Маркевича, "Діаріуша" Ханенка та других, — ми бачимо, яка була мова для власного вжитку тогочасного вищого суспільства українського . Як важко було українцям висловлюватись по-російськи, видно вже й з того, що аж у 1782 році, при кінці 18 століття, в Харкові видано відомий підручник Переверзева: "Краткие правила российского правописания, из разных граматик выбранные, и по свойству украинского диалекта для употребления малороссиянами дополненные". Звичайно, ті люде, яких дітьми одіслано було у Москву або в Петербург в науку, навчалися швидко російської мови, але тим, що лишалися в межах рідного життя, вона була чужа, малозрозуміла, холодна. В офіціяльному листі українській пан, звичайно, вживав важкий стиль словено-ломоносовської мови, але коли треба було пожартувати, сказати слово од серця до серця, — тоді вживалася рідна річ. Згадаймо хоч маловідомого письменника другої половини вісімнадцятого століття — священика Некрашевича. Виховувався він у київській академії, за часів ректора Самуїла Мислявсь-кого, найтяжчого гнобителя української мови, — і що ж ми бачимо? Коли Некрашевичу треба виголосити десь офіціяльну промову або звернутись з словом до "сильных мира сего", — він вживає словено-українську або й латинську мову, а коли треба йому сказати щось веселе, щось щире од серця до серця — Некрашевич пише чистою, народньою українською мовою . І не тільки один цей письменник вживав чисто народню українську мову; досі вже зібрано чимало матеріалів літературної української творчости 18-го століття і зведено їх в наукових працях д. Житецького "Мысли о Думах" та ""Энеида" Котляревського". А скільки їх позагублювано навік? Наприклад, до нас дійшла певна звістка про те, що в часи своїх молодощів Котляревський писав усякі вірші українською мовою, і ті вірші списували всі його приятелі, але згодом всі вони загинули". Павловський

у своїй граматиці 1818 року теж згадує "несколько ему известных малороссийских больших или малых сочинений". Які вони й де? Нема в кого питать... Проте серед усіх цих розрізнених уривків колишньої літератури ми не зустрічаємо жадного драматичного твору, писаного українською мовою. Тим часом українське суспільство, і вищі й нижчі верстви його, вже призвичаїлись до театру: театр і вертеп стали найулюбленійшою втіхою українців. Чи ж зразу одірвалися вони од звичаїв батьків та дідів?

Починаючи од Петра, найбільше за часів Катерини, розпочато ламати старі звичаї й обичаї України та утворювати "новую породу людей". Люде, яких змалечку од-силано бувало за кордон або в столиці, справді винародоклювались, одбивались од колориту свого рідного життя (цікаво переглянути такі стадії винародовлення по Су-лимовському архіві); але й вони, вертаючись на старість до рідних осель, таки почували себе органічно зв'язаними з усім рідним; наприклад: старий Трощинський, міністр катерининських часів, вернувся доживать віку на Україну, любив слухати українські народні пісні та, слухаючи відому "Чайку", не раз вмивався гіркими . А що вже було йому до тої сердешної "Чайки", йому, що поклав все своє життя на науку плавання "по житейському морю". Для його ж театру і писав комедії Гоголь-батько, з яких чудом якимсь залишився тільки водевільчик — "Простак". А на що здалися Трощинському українські п'єси? Чи ж він не розумів російської мови? Чи він не бачив у Петербурзі нових творів драматичної літератури? п'єс Сумарокова, п'єс самої цариці, а то й комедій Мольєра, трагедій Корнеля, Расіна, Вольтера, що виставлювано при дворі? — Знадило серце до рідного свого.

Що ж до середніх та нижчих верств тогочасної української інтелігенції, що не хапалися до Петербурга "на ловлю счастья и чинов", а лишалися в умовинах там-тодішнього місцевого життя, — то з певністю можна сказати, що між них заховувалися ще звичаї батьків.

В часи найгостріших змін форм державного життя історію роблять тільки найрухливіші частини громадянства; решта ж, ґрунт, уся середня

інертна маса живе ще традиціями старих часів. Тим-то й в часи революції плетуть добрі чулки, печуть смачні пироги. В Петербурзі перебудовували на швидку руку все життя, кували "новую породу людей", а тут в широких степах України все ще точилося по-старому... На родини посилали "взвар родинний", на сватання перев'язували молодого хусткою, а сватів рушниками ("Дневник" Маркевича). На Різдво ходили з віршою, а на Великдень — з ральцем (Павловский. "Грамматика", 1818). Коли ж у веселім товаристві загравало вино в голові, витягали мушкети й гармати і починали палити з них та співати славні козацькі пісні. Пани хазяйнували, панії й панни гаптували та пряли, таспрaвляли всяку господарську роботу. Звичайно, в такім товаристві не минало й Різдво без вертепу, а то й без будь-якої з трагедокомедій шкільних; не дурно ж і Лоби-севич прохав, аби йому вислано їх до Петербурга. З певністю можна думати, що традиція старого українського театру не переводилась на Україні.

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

* Пьшин, 581.

Перший сталий театр засновується в Росії у 1754 році, в Варшаві у 1765 р. І як в Польщі, так і в Росії театр одразу стає кафедрою, з якої автори драматичних творів сподівалися впливати на громадянство. Всі кинулися до драматичної творчости; навіть вінценосна північна Семирамида писала для театру. Починаючи од Єлисавети, яка дуже кохалася в театрі, — театр стає модерною, придворною втіхою, ознакою "вищого тону" для всіх тих, що з шкури перлися, аби потрапити в тон вищого панства. Можновладці засновують свої власні театри, набирають трупи з власних крепаків, і вимуштровані крепаки на потіху панства виграють всякі опери, комедії, балети". З цього моменту, думаємо ми, і почали доходити на Україну течії нової драми. Розумовський привіз з собою всі моди Єлисаветинського двору; життя його в Батурині було зразком царського життя в Петербурзі. Та й, минаючи Батуринський двір, українська старшина, як відомо, вчащала в столицю і там приглядалася

тільки до нових форм життя. Фактичну звістку про театр, заснований поміщиком на лівім березі, маємо тільки з кінця XVIII століття, власне про театр Трощинського. Традиція ця іде й вперед: як Гоголь писав для театру Трощинського українські комедії, так Котляревський писав для театру Рєпніна українські опери: "Наталку Полтавку" й "Москаля-чарівника". Сусіди, що наїздили на ці спектаклі й до Трощинського, і до князя Рєпніна, безперечно, наслідували їм в такій великопанській втісі. З певністю можна гадати, що ця традиція так само йшла і в далечінь, що

Трощинський не був першим в цім ділі, що він мав попередників, які з'єднали старий український театр з новим.

Чому ж не лишилося тих творів, що виставлялися на таких театрах? Адже хоч обставини і геть тому не сприяли, а все-таки маємо деякі зразки української літератури 18-го віку. Думаємо, ріжниця тут в тім, що коли "хронички", "гисторії" і усякі вірші списувалися та переховувались по родинах, — драматичні твори не вважалися на той час творами літературними, їх не читали, вони складалися лише для виконання, і, мабуть, за невеличкими виключками, дійсно ті твори не мали літературної вартости. Взагалі, широка публика більш любить дивитись на п'єси; читають їх небагато, та й то лише самих видатних авторів. І тепер геть не всі п'єси друкуються, а тоді, мабуть, друкувалися лише п'єси королів літератури, бо решта п'єс складалася самими актьорами par occasion9. Через те, мабуть, згинули марно й всі п'єси Гоголя-батька. Та це трапилось не тільки в українській літературі, — було це з'явище загальне . Де поділися такі п'єси російського репертуару, що в першій чверті XIX століття справляли справжній фурор: "Днестровская сирена", "Днепровская русалка", "Абеллина, или Ужасный бандит венецианский", "Заговор темпляров, или Ужасный незнакомец", "Ужасная тень Ринальдо, или Фантом"? Од всіх цих "ужасних" драм лишилася тільки згадка в афішах, які ще переховуються по архівах. П'єси, звичайно, скомпоновувалися ким-небудь з актьорів трупи; вони перероблялися, доточувалися або скорочувалися по змозі трупи, а коли обридали публиці — зникали десь без сліду. Цікаво стежити за цими трансформаціями п'єс по старим афішам. Уява малює за цими

пожовклими, зотлілими листами ті ж сами інтриги, клопоти про збори, про поновлення репертуару, які і тепер каламутять життя актьорів. Візьмемо, наприклад, одну з популярнійших п'єс українських, які виставлялись у Київі у 1823 році — "Волшебная опера во многих явлениях на малороссийском наречии, в 2-х действиях, под названием Волшебный Замок, или Украинка". Ця сама п'єса іде знов 2-го марта

"на бенефис актера Рекановского", але чомусь у афіші приписано, що актьори: "будуть иметь честь представить на здешнем театре неигранную новую оперу во многих явлениях на малороссийском наречии в двух действиях под названием "Украинка, или Волшебный замок, наполненный духами". Побільшено заголовок, додано іще нову дієву особу: "Дух Адальберта — деда Любомира". Це, мабуть, заради бенефису і приточили комусь з артистів нову "рольку". У 1827 році бачимо знов нібито нову п'єсу "в подобие Русалок, большая, веселая, волшебная опера на малороссийском и польском наречиях в 3 действиях под названием "Украинка Королева Волшебства"*. Переглядаючи дієвих осіб цієї "опери", ми бачимо, що вона близька родичка первотвору — "Волшебный замок, или Украинка", але цю нову переробку вже побільшано на цілу дію. Аж далі, у 40-вих роках, зустрічаємось ми знову з ще одною трансформацією тієї ж таки п'єси: "сего 1840 г. генв. 20 дня в воскресенье драматические актеры, под дирекциею Иосифа Лютомского будут иметь честь дать представление оперы волшебной на малороссийском и польском диалекте, в 3-х действиях с хорами метермофо-зами фс) и русскою пляскою под названием "Новая Украинка, или Волшебство в замке Тымор"". Так компонувалися "п'єски" в ті часи.

Що п'єси української нової драматичної форми малися і на лівім березі в більшій кількости, ніж вважалося досі, доводять такі факти: перш над усе те, що Гоголь-батько писав для театру Трощинського комедії українські, — цебто ми маємо групу якихсь комедій, невідомих нам і загублених навік; друге те, що з самого початку XIX століття, цебто ще до "Наталки Полтавки", мандрує вже по Україні трупа поміщика Ширая, що давала свої вистави на українській мові, і третє те,

що у 1821 році приїздить у Київ з Полтави теж трупа "русско-мало-русских актеров Щепкина". Цей Щепкін, перший артиста княжого театру в Полтаві, був крепаком князевим і визначався тим, що чудово виконував українські ролі.

Якби ці трупи мали в своїм репертуарі лише відомі нам п'єси українські: "Наталку Полтавку", "Москаля-чарів-ника" та "Простака" — вони не звалися б і "малорусскими". Видима річ, що й на лівім березі був уже на той час якийсь український репертуар. А що робилось на правім?

Як ми вже згадували раніше, на театр український мала безпосередній вплив література польська. Шкільна драма, що так буйно процвіла в українських школах, прийшла до нас з Польщі; плекали її єзуїти в польських колегіумах. Взагалі, вони були надзвичайно здатні до влаштовування усяких символічних театральних вистав не тільки релігійного, а й історичного характеру*. І зовсім світський театр починає своє існування в Польщі дуже рано, з половини XVII століття. Ян Казимір одружився з француженкою Марією-Луїзою; разом з нею завелися при дворі польському усякі французькі звичаї і втіхи. Приїхала до Польщі придворна французька трупа, і у 1661 році виставляли вже Корнелієвого "Сіда" у польському перекладі. По менших городах їздили мандруючі трупи комедіантів і виставляли усякі фарси з селянського побуту". Безперечно, у цих фарсах дієвими особами повинні були бути місцеві типи, а до них належали поляк, жид і неодмінно мужик та козак — українці; вони і висловлюватись мусили на своїх мовах, з цього складався комізм та qui pro quo10 таких народніх фарсів. Тенденція вводити в польські п'єси українські типи з українською народньою мовою малася ще здавна у польській драматичній літературі. Вже в другій половині XVI століття в католицьких школах писано було інтермедії на теми з народнього життя з дієвими особами з народу, які і балакають своєю рідною мовою: мазурською, українською, білоруською***. Взагалі, ще далеко до часів панування романтизму в літературі польська драматургія почала вже виводити на кін селян з побутом їх життя. В кінці XVIII століття написано польську п'єсу: "Чудо, или Краков'яки та Горці". Хто були ті горці? Звичайно — гуцули.

Народбуло змальовано в п'єсі правдиво, з його рідною мовою, приказками, прислів'ями, піснями та звичаями . Манера вводити в польські п'єси українські елементи походила, звичайно, з самого життя, яке тісно сплело польський народ з українським. Ще у 20-х роках минулого століття бачимо приклади таких польсько-українських драм, за які згадаємо нижче. Але польські трупи виставляли не тільки змішані польсько-українські п'єси.

Актьори — народ практичний: вони пристосовуються завжди і скрізь до вимог публики і до її смаку, а позаяк це все були мандруючі "комедіанти" (ще в першій чверті минулого століття так звали панів-артистів), то, приїздю-чи на Україну, вони, безперечно, виставляли українські опери, комедії та трагедії, сколочені нашвидку на зразок таких само польських комедій та фарсів.

Д[обродій] Николаєв подає певну звістку про те, що вже з кінця XVIII століття у Київ час од часу прибивались польські та польсько-українські трупи . Вистави впорядковувалися в приватних будинках, які нашвидку пристосовувано до невеличких вимог тогочасної сцени. У 1803 році збудовано вже в Київі постійний театр, на тім місці, де стоїть тепера Європейський отель. 9-го вересня одбулася перша вистава в новім театрі; виставлено якусь польську чарівно-фантастичну комедію та козака-стихотворца Шаховського. Українські вистави не перериваються. В київськім університетськім архіві мається невеличка кількість афіш театральних першої чверті XIX століття, і вони свідчать нам про те, що польські трупи виставляли і драматичні твори на українській мові. Ці афіші — злиденний фрагмент минулого; цікаво було б розшукати ще матеріалів, щоб цілком детально намалювати собі картину минулого, але і цей невеличкий фрагмент дає нам багато і піднімає хоч край тої чорної запони, яка так довго тяжіла над цим періодом українського театру. Аж по 1816 рік по всьому південно-західному краї мандрують невеличкі польсько-російсько-українські трупи, а також спеціальна українська трупа поміщика Ши-рая, за яку ми згадували вище. У 1821 році грає в Київі трупа російсько-українських артистів Щепкіна, що приїхала з Полтави. Польська трупа Ленкавського у 1823 давала в Київі

оперетки на польській, російській та українській мові. Власне афіші цієї трупи Ленкавського та Змі-овського і маються в архіві Київського університету. 2-го марта 1823 року виставлено було вперше в Київі, як зазначила трупа на афіші, нову оперу: "Українка, или Волшебный замок". Подаємо тут цілком всю афішу.

Сь дозволенія начальства. На бенефисъ актера Рекановскаго.

Сего 1823 года марта 2-го дня въ пятокъ актеры польскіе подъ дирекцією г. Ленкавскаго будуть им^ть

честь представить на зд^шнемъ театр* неигранную новую оперу во многихъ явленіяхь на малороссійскомь наречіи въ 2-хъ д'Ьйствіяхь под названіемь.

УКРАИНКА, или

Волшебный замокъ, наполненный Духами:

Д'Ьйствующія лица:

Граф Любомир — владетель им^ній Завиша — управитель замка Елена его жена Петръ, камердинер графа Яковъ, слуга въ замк*Ь Украинка въ разныхъ перем^нахъ Параска, д*Ьвка въ замк*Ь Гуляка, украинецъ Неизвестный

Духъ Адальберта д^Ьда Любоміра

Юлія п

козаки дворскіе

Иоганна Дамы Иванъ Грицько Микита

г. Млотковскій г. Завадцкій г-жа Каминская г. Монтьянецъ

г. Чернявскій

д. Несвижская

г-жа Завадцкая

г. Рекановскій

г. Левицкій

г. Зелинскій

г. Рекановская

д. Плотницкая

г. Микульскій

г. Бетлеевскій

г. Слевичъ

Зм^и, Духи, Рыцари въ огняхъ фа1ерковыхъ въ разныхъ цв*Ьтахъ. Дворовые, Рыцари, Пажи, козаки и Крестьяне.

Ласкаюсь надеждою, что пьєса сія сд*лаетъ Почтеннымъ Пос*тителямъ Пріятн*йшее Зр*лище, ибо въ д'Ьйствіяхь и Механизм* подобна Русалк*.

Цю ж само п'єсу виставляють знов того ж таки 1823 року октября 26 дня.

№ 64. Аббонементъ съ дозволенія начальства. На кіевскомь театр*

Сего 1823 года октября 26-го дня, то есть въ пятницу актери польскія подъ дирекцією г. Ленкавскаго будуть им*ть честь представить.

ВОЛШЕБНУЮ ОПЕРУ

Во многихъ явленіяхь на малороссійскомь нар*чіи въ 2-хъ д*йствіяхь подъ назвашемъ:

ВОЛШЕБНЫЙ ЗАМОКЪ или УКРАИНКА

Прежде оной представлена будетъ Увеселительная Комедія въ 1-мъ д*йствіи подъ назвашемъ:

Капризы молодой жены.

Далі іде переклад всієї афіші на польську мову.

Це п'єси, на яких зазначено, що вони мають виконуватись на "малороссийском наречии", але серед тих афіш ми бачимо й такі, на яких не написано, якою мовою гратимуть. Вважаючи на зміст п'єси, можна думати, що ті п'єси були писані українською або польсько-українською мовою. Візьмемо, наприклад, п'єсу, яку виставлено у тим-таки сезоні. Подаємо всю афішу:

За исключешемъ абонаменту. Сего 1823 года генваря 22 дня въ воскресеніе актеры польскіе подъ дирекцією г-на Ленкавскаго будуть им*ть честь представить въ первой разъ на зд*шнемъ театр* драму въ 3-хъ д*йств1яхъ подъ назвашемъ

ЕЛЕНА

или

РАЗБОЙНИКИ на УКРАИН*

Искусственная декорація, а особенно въ посл'Ьднемъ д'кйствіи, необходимая къ сей пізс'Ь, зд'Ьлана будетъ собственными издержками содержателя труппы изобр'Ьтенія г-жи Шкоти.

Через що на цій афіші не зазначено, якою мовою писано п'єсу, — не знаємо, мабуть, просто з недогляду, бо власне тільки на деяких афішах писано про мову; тимча-сом, ми знаємо, що деякі п'єси виставлено з примусу і по-російськи. Але a priori можна бути певним, що мова в цій п'єсі була змішана. Коли "starosta posiadacz znacznych wlosci" і його wychowanica Helena мусили балакати по-польськи, то вже Гонта, Залізняк, Данилко, Гурко, Степан, Кирило та "wielu Haydamakow" не потрапили б балакати панською мовою, а позаяк ми маємо приклади таких п'єс, де вже на самих афішах зазначено, що гратимуть їх польсько-українською мовою, то можемо і цю драму "Елена, или Разбойники на Украине" прилічити до подібних п'єс.

Таким робом, у тій невеличкій групці афіш сезону 1823 р. ми маємо дві афіші щиро українських п'єс та одну п'єсу мішану, польсько-українську.

Чи п'єси фато тоді не щодня, чи порозгублювано ті афіші, але за ввесь 1823 рік, і зиму, й весну, й літо, й осінь, ми маємо небагато афіш.

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

Сь дозволенія начальства Сь исключеніемь абонимента На бенефисъ Анастасіи Шитл'кръ Сего 1827 года іюля 22-го дня то есть въ пятницу

труппою польскихъ актеровъ подъ дирекцією г-на Лен-кавскаго представлено будетъ въ подобіе Русалокъ большая, веселая, волшебная опера на малороссийскомъ и польскомъ наргЬч1яхъ въ 3 дгкйств1яхъ подъ назвашемъ.

662

УКРАИНКА

КОРОЛЕВА ВОЛШЕБСТВА

Д*Ьйствующія лица:

Г. Шитл'Ьръ

Рыцарь Гремиславъ, пом^щикь на Украина

Людомила, его племянница въ разныхъ видахъ какъ-то: Молодого козака Малой цыганки Хорошей пастушки Краковяка

г-жа Шитлеръ

г-нъ Маге г-нъ Воевудскій г-нъ Липскій г-нъ Бетлеевскій г-жа Зубавичова г-нъ Зубовичъ г-нъ Нивинскій г-нъ Стрельцовъ г-нъ С1евичъ г-жа Сіевичова д-ца Райдовская

N. N.

Девушки украинской Генія розового Королевы Волшебства Любомірь князь

Рыцари

Завиша старой рыцарь дворецкій Вислав'ъ Буромиръ

д*Ьвки дворскіе

Христина — ключница Плихта погребщикъ Шерепетка конюшій князя Гуляка | козаки дворскіе Данило Параска Гапка

Пустынникъ, гкнь, Д^дица Замка

Рыцари, Мары, Т^ни.

Д*Ьйствіе въ замку Людомилы

Почтеннейшая публика! Сей спектакль и себя им^ю честь вручить вашему великодушію.

На другім боці цієї афіші написано власною рукою Ленкавського "Сія піеса находиться въ цензурномъ одоб-ренномъ Регистр* подъ № 80. Ленкавскій".

Деякі з дієвих осіб, Любомир та Завіша, ніби й зустрічаються в попередніх "Украинках", але, придивляючись до дієвих осіб, бачимо вже в цій п'єсі багато нових, так що вона, мабуть, була більш-менш самостійним твором.

На цьому й кінчається невеличкий скарб київського університетського архіву. Але цей невеличкий скарб дуже цінний нам; ми маємо фактичні дані, що у першій чверті XIX століття вже виставляно українські п'єси нової форми. Безперечно, по губернських архівах великих міст маються, мабуть, такі ж афіші мандруючих комедіантів, і коли б хто завдався працею повишукувати всі українські афіші та звести їх докупи, ми мали б певний зразок українського репертуару першої чверті XIX століття. Щасливий випадок дав нам в руки одну з таких афішок з міста Немирова Подольської губ. Відомий історик О. 1. Ле-

вицький, працюючи над своєю працею "Из жизни учебных заведений юго-западного края в 1840 годах", знайшов між іншими шпаргалами 4 афішки мандруючих комедіантів, які давали свої вистави у Немирові. На трьох з них не зазначено, якою мовою мають грати, а на четвертій зазначено, що "представление оперы волшебной на малороссийском и польском диалекте", через те ми й подамо всю афішу цілком.

Афиша № 4.

Съ дозволенія начальства. Сего 1840 г. генваря 20 дня, въ воскресеніе, драматическіе актери, подъ дьірекціею îо-сифа Лютомскаго будуть им*Ьть честь дать представленіе оперы волшебной на малороссшскомъ и польскомъ діалекти, въ 3-хъ д^йствіяхь, съ хорами, метермофозами (sic) и русскою пляскою, подъ названіемь:

НОВАЯ УКРАИНКА или

ВОЛШЕБСТВО ВЪ ЗАМК-fe ТЫМОРЪ. Лица:

Графъ Любомиръ, владетель им'Ьній г. Сокульскій (sic)

Завиша, управитель замка г. Фелиньскій

г-жа Лютомска

д-ца Лютомска г. Новодворской г. Чеховичъ г. Ольпинскій г-жа Сокульска

Гелена (sic) жена его Людьмила, любовница графа въ видахъ: Параски Татарки Краковяка Волшебницы Царицы ночи, Богини Кипрійской, Княжны Смоленской Русской девушки Ротыславъ, дворецкой Гуляка, козакъ Любоміра Яковъ, марграбя замка Параска, служанка Гелены Т*кнь д^да Любомира Селяне.

Д*Ьйствіе на Украина.

Ц*кны м*Ьстамъ: Ложа первая 3 р. другія 2 р. сер. Фотель 5 злотыхъ. Кресло 3 злот. 10 грош. Партеръ 2 зл. Начало въ 7 часовъ вечера.

І в Київі й в Немирові все це фали трупи "польських комедіантів", і це має велику вагу: не можна запідозрити їх, щоб вони виставляли українські п'єси з якогось патріотизму або з примусу, як бувало з російськими п'єсами, — це було з'явисько цілком комерческого характеру, одповідь на запит. Очевидячки, був великий гурт публики спеціально на українські п'єси, і придивляючись до дат, взагалі до днів, коли виставляно українські п'єси, ми бачимо, що українські п'єси грають роль козирів у трупи: то їх виставлено наприкінці, коли вже цікавість публики до гри трупи підпадає, ось як було в Немирові, то їх виставляно на бенефіси артиста і артистки (арт. Ри-кановського, артистки Шітлєр), а артисти, як відомо, вибирають собі на бенефіси сами бойові п'єси.

Ці невеликі відомості про діяльність українського театру — деякі афішки, що випадком тільки не знищив час, — дають нам велику перспективу: вони розсовують надалеко горизонт, і ми бачимо, що той довгий період, який вважався досі темною порожнявою в історії українського театру, — не був нею. Під темною запоною ворушилось приголомшене життя і неодмінним кроком посувалось наперед. Всі ці п'єси, од яких лишилися нам тільки назвиська, безперечно, були невисокої літературної вартости, але вони пробивали шляхи, вони складали ґрунт, на якім нарешті й виріс високохудожний твір, що не втратив своєї краси і до наших днів — "Наталка Полтавка" Котляревського. Сливе всі критики, пишучи про "Наталку Полтавку", зазначають завжди, що вона тримається й досі на українській сцені, завдяки убожести репертуару. Річ не в тім: швидко викінчиться 100-літній ювілей "Наталки", а вона ще житиме та й житиме на українській сцені через те, що вона має силу високоталановитого твору. Всі дієві особи п'єси, особливо Возний, Виборний, Микола — живі українські типи, вони так од-повідають рідній дійсносте і разом з тим мають безсмертні риси загальнолюдських типів. Акція п'єси надзвичайно жива, інтрига

одразу захоплює глядача, і цікавість п'єси не підупадає аж до самого кінця. До того ж в п'єсі виявлено велику повагу до рідного народу, з'явисько на той час видатне; це не жарт, не "кумедія" — це малюнок душевної боротьби людської, в якій гору над паном бере простий селянин Петро, не через що інше, як через шляхетність своєї душі. Коротко кажучи, п'єсу скомпановано на той час надзвичайно талановито, тим-то одразу набула вона собі таку славу не тільки серед українців, а й серед росіян. Починаючи з 20-х років XIX століття українські драматичні вистави починають відбуватись по всій Україні. У 1832 році до польської трупи Ленкавського прибув артист Рикановський "бесподобно изображавший малорусские типы", а з 1840 року він привозить вже з собою до Київа свою власну "русско-малорусскую" трупу. Ввесь цей час виставляно в Київі то ті, то інші українські п'єси. В Полтаві виставляє українські п'єси на власнім театрі князь Рєпнін; грають в нього не тільки фахові артисти, а й такі аматори, як сам Котляревський. Квітка, харківський поміщик, автор багатьох українських п'єс, клопочеться про заснування театру в Харкові, — очевидячки, українські п'єси мали грати в тому театрові першорядну роль. У спольщеному Немирові одбуваються українські спектаклі. "Наталка Полтавка" викликає справжній захват: "Успех пьесы был безпримерный. Слышен был в рядах женщин громкий плач после нескольких песен; в конце пьесы раздались крики восторга. В том же году после годичного акта повторился этот же спектакль, и многие должны были уйти и уехать, не находя в большом зале места ни для одного глаза. На масляной в следующем году опять повторилась "Наталка", и были предлагавшие 10 р. с. за вход и не могли быть за многолюдством пущены в залу"

У Чернігові аматори теж виставляють "Наталку Полтавку". Товариство сповістило про це обивателів чернігівських афішами на українській мові: "в понеділок 12-го февраля на тутешнім театрі, на підмогу убогим студентам нашої губернії, товариством, кохаючим рідну мову, пред-ставлятиметця "Наталка Полтавка" оперетта И. П. Котляревського у трьох поділах" і т. далі. Спектаклі поставлено було підряд два рази: "публика пришла в восторг, вызовам и просьбам

повторить не было конца" * По всіх малих та великих містах, навіть у Петербурзі, виставляють українські спектаклі, і скрізь викликають вони нечуваний захват. В Сумах, наприклад, засновується спеціальний український театр, закладає його Михайло Федорович Бабич. Трагікомічна доля цього крамаря-антрепренера. Був він з роду крамарем, їздив по ярмарках та торгував залізним товаром, коли це раптом понудило його щось до сцени, — мабуть, ті вистави, які він бачив по ярмарках. Кинув він своє діло і почав будувати театр і взявся до письменства; написав він багато п'єс та оповіданнів українських. З-під пера крамаря вийшли на світ Божий: "Гусар, или Интересная мысль", трагедія или "Малороссийская комедия в 5 д. с эпилогом и прологом", "Набойщики, або Знайшов батька в сундуці", комедія в двох актах, та другі. Невисокого змісту були, мабуть, ці "трагедії або комедії" сердешного крамаря. Та й все життя його склало "малоросійську комедію, або трагедію". Збудував він свій театр, не знаючи гаразд законів, на міській землі; поки вона не була потрібна містові, то й стояв собі там театр, любісенько фали в ньому і п'єси Бабича, наїздили й другі трупи. Коли це одного разу вранці сповістили Бабича, що театр його руйнують. Побіг він щодуху до свого театру — до життя свого, і побачив на очі, як його руйнують! Схопився сердега за голову й закричав: "нема театру, не буде й мене!" Кров йому ринула з горла, і справді через три дні не стало бідолашного крамаря-драматурга . Не наводячи тут ще сили таких фактів, скажемо коротко, що по всіх малих й великих містах спектаклі українські справляли справжній фурор. Навіть такий серйозний розум, як Куліш, у виставі водевільчика "Москаль-чарівник" бачить щось надзвичайне. "Театр был полон, — пише він у Рус[ском] Вест[нике] 1857 р., — и редко случалось нам видеть на русской сцене что-нибудь столь совершенное в своем роде, как игра г. Артемовского в "Москале-чаривныке". Он изобразил живого представителя своего племени со всеми особенностями языка, манеры, обычая, способа понимания вещей (!) и кроме всего этого с глубиною чувства, спрятанного под наружной беззаботностью и простодушием". Праведний Боже! Чи ж є в тій ролі матеріал, що дав би можливість актьорові виявити хоч половину тих ознак, які наводить Куліш!

То поривало так серце до всього рідного, свого!

Починаючи рахувати од 1815 року, М. Ф. Комаров наводить в своїм бібліографічнім збірнику "Українська драматургія" до 1873 року більш як сто українських друкованих та писаних п'єс оригінальних, перекладів та переробок. Треба сказати, що, мабуть, це далеко не вся кількість п'єс українського тогочасного репертуару: багато тих скарбів мандруючих комедіантів, мабуть, позагублювалось навіки. Безперечно, більшість цих п'єс була, напевно, такої ж літературної вартости, як і трагедії або комедії сердешного крамаря-драматурга Бабича. Ну, та й російський репертуар, за виключкою кількох видатнійших речей, взагалі складався з якоїсь зшитої на французький зразок мішанини. Відомий артист М. С. Щепкін в своїх листах жаліється страшенно на безбарвний репертуар російський. Це було з'явисько загальне. Артисти залюбки присвячували свою діяльність українській сцені. Ми маємо згадки про цілу низку видатних українських артистів. Згадаємо тут тільки одного, видатнійшого з них, що уявляв з себе на той час і свідомого українця, — то був Соленик. Родився він у 1811 році У 30-их роках вступив до трупи Штейна, що тримав тоді харківський театр. Грав Соленик і кращі ролі в російських п'єсах, "но истинно неподражаемый, несравненный, незабвенный, — каже один з його сучасників, — был и пребудет Соленик, как актер украинский в украинских пьесах. Резко отличался он от других тем, что личность украинца по его игре выходила не простацкою, вялою и наивною до глупости, а полною внутренней жизни и смысла, хотя иногда и скрывающей свой ум под маской простоты".

У 1837 році одна "високопоставленная особа" запрошувала Соленика на петербурзькую сцену. "Нет, ваше сиятельство, — одповів Соленик, — я малоросс, люблю Малороссию, и мне жаль расстаться с нею". Умер він рано, у 1851 році, а разом з ним вмерла і золота пора українського театру. На харківськім кладовищі ще у 1861 році стояв хрест на могилі його, а на хресті був ось який напис: "Во имя Тріипостасного Бога-Отца, Сина и святого Духа здесь погребено тело раба Божія Карпа Трофимовича Соленика знаменитого малороссийского актера, которому

этот крест поставил запорожский козак А. И. Стратонович". Тута ж були і вірші того ж таки козака, присвячені Соленикові.

Дивися з неба, Соленіче, Як криво серце чоловіче: Як ти, колись, на світі жив, Та щиро публиці служив, То публика тобі живому Квітки кидала, як солому. А вмер артисте-небораче,

То й байдуже! Ніхто не бачe, Що прах лежить твій без хреста. Пора, бач, гулькнула не та: Тепер вже стала Україна Порожня, буцім домовина.

А вона порожніла й порожніла. Той само сучасник Соленика пише: "у нас в южной Руси и прежде украинские пьесы возбуждали всегда искреннее сочувствие и образованной публики, и простолюдинов, даже не интересующихся сценическими представлениями". Слова його були правдиві; з наведених нами вище фактів видко, який захват викликали українські п'єси скрізь по Україні, та одного захвату мало. Українські п'єси вже не задовольняли рідної публики, а паралельно з тим меншала кількість українських труп, переводились актьори, письменники переставали писати для української сцени. В десятих, двадцятих, тридцятих та сорокових роках ми бачимо "польско-малорусские", "русско-польско-малорус-ские" та "русско-малорусские" трупи, а у шестидесятих роках їх вже нема. Ще в Єлисаветграді тільки традиція українського театру стояла високо: там був аматорській гурток, на чолі його стояв відомий артист-аматор, заможний поміщик Тарнавський. Люде заможні коштів не жалували, і через те аматорські вистави одбувалися в Єлисаветі на славу. Але то були вже останні відгуки колишнього славного минулого, взагалі ж по трупах українські п'єси починають виставлятися при російських коли-не-коли, виставляються недбало, нехайливо. Так, напр., у Київі у 50-ті та 60-ті роки українські п'єси виставляються вже рідко, грають все п'єси старі; на протязі 50—60 років бачимо тільки дві нові п'єси: 29 октября 1856 року виставляють якусь нову оперу "Українці" а у 1863 році київський "частный пристав" написав драму на 5 актів "Загублена, або Лихого діла Господь не потерпить". Виставлено її було у новому оперному театрі. Не знаємо, що

то була за драма, але "лихого діла Господь не потерпів": спектакль скінчився повним скандалом, п'єса провалилася; не вважаючи на вірних городових, автора освистали й ошикали.

Так переводився український театр.

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

"Наталка Полтавка" була, безперечно, вище сучасних їй російських п'єс і по реалізму своєму, і по своїй концепції, і по відношенню до простолюддя, гуманному, розумному, без зайвого сантименталізму. Після "Наталки Полтавки" Котляревський написав тільки "Москаля-чарівника" та й годі; більше не дав він нічого для драматичної літератури української. Чому?

Чому Квітка, що, як відомо всім, написав по-росій-ськи комедію "Переполох в городе", прототип "Ревизора" Гоголя, не утворив нічого подібного в українській драматичній літературі? "Сватання на Гончарівці", "Шель-менко-деншик", "Щира Любов" і більш нічого, цебто веселий жарт та нудна, сантиментальна драма.

Російська драматична література потроху збувається того характеру творчости, який виявлявся в трагедіях "Ужасная тень Ринальдо, или Фантом" та в подібних їй п'єсах; вона виставляє два безсмертних твори — "Ревизора" та "Горе от ума", а там далі — комедії Сухово-Кобиліна, Потєхіна, Писарєва. Українська драматична література, хоч і теж вибивається з характеру творчости, який виявляється в "Королеві волшебства" та подібних їй операх і драмах, але все-таки лишається на ґрунті малювання життя народнього, яко життя "детей природы", обмежуючись лише звичаями, піснями, жартом та нещасним коханням. Не можна не погодитись з поглядом Ку-ліша: "Рано было образоваться

серьезному взгляду на хлеборобов в то время, когда у всех раздавалась в ушах песня: "Гром победы раздавайся". Когда, общая всей Европе, государственная система так прочно, по-видимому, установилась, а об общественном начале в истории и государственной жизни никто почти и не заикался. Видеть в мужиках произведение старой истории и деятелей истории грядущей, смотреть на них, как на временно бездействующих сограждан и сотрудников общего национального дела? Куда! Осмеяли бы тогда философа с подобными убеждениями в том самом кругу, который разыгрывал комедии из простонародного быта и где народная песня исторгала кой у кого горячие слезы" Слова ці відносяться взагалі тільки до середнього рівня, бо вже й в часи Катерини були люде, які думали інакше. Але й для людей більш-менш середнього рівня життя давало багато матеріалу для творчости. Хоча Котляревський, мабуть, і в мріях не мав "представительного правления", проте він добре бачив все зло кріпацтва і нужденне життя нещасних підданців селян, — це вже доведено й його одою до князя Куракіна, й "Енеїдою", і коли ці мотиви ввійшли і в "перелицьовану Енещу", тим хутчій можна було б збудувати на них не одну без краю трагічну драму, але, думаємо, в часи миколаївського режиму годі було й думати провадити такі ідеї на сцені. На сцені можна було тільки виспівувати люб'язні куплети:

Теперь не то, что было встарь, Настали времена другие; Как Ангел, добр наш белый царь, И благоденствует Россия.

(Ямщики)

"Благоденствует", та й годі. Так повинен був думати кожен. Письменникам, шо малювали життя інтелігенції, звичайно, був матеріал до "комедии нравов" та ріжних драм, але на Вкраїні ще не було української інтелігенції. Народ трактували лише як "детей природы" à la Жан-Жак Руссо; ті ж, що бачили ввесь трагізм життя цих "детей природы", не мали права про це балакати. Зоставалася лише історичня драма.

Історичня драма — найтривалійша форма драматичної творчости: вона не боїться подиху часу, вона не старіє, не робиться démodée 11. Разом з тим вона сливе однаково цікава всім народностям, бо переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межи бажанням власного щастя й громадським обов'язком і т. ін. Історія України давала багатий матеріал письменнику-драма-тургу. Найбільш освічені люде й кинулися до історичніх

драм. Ієремія Галка — Микола Костомаров — друкує у 1838 році свого "Савву Чалого", драматичні сцени, у 1840 році — "Переяславську ніч", трагедію на 9 сцен, і т. д. Та горе! До літературної творчости мало дужої волі та доброї охоти, а драматична форма найтрудніша з усіх літературних форм! Це кристал літературної творчости, в нім повинні переломитись пафос лірики, спокійна величність епосу, глибінь психології й сила драми. До всього того автор драматичнього твору мусить добре знатись на драматичній техниці і бути гаразд знайомим з вимогами сцени.

У Костомарова не було на те хисту. Та й сама тільки історичня драма не може задовольнити глядачів: вони шукають на сцені одповіді й на сучасне, бігуче життя, що так дошкуляє кривдою своєю. Тим часом відома катастрофа 47 року перервала й цю діяльність Костомарова. Проте другі українські драматурги не перестають постачати рідну сцену своїми творами. Та якими! У 1857 році видає Ващенко-Захарченко цілий збірник своїх п'єс. 5 п'єс! Не абищо. Тільки які то п'єси! У 1860.році видають Г. та С. Карпенки теж цілий збірник п'єс, аж 7 комедій та оперет. Між всяким таким нівеччам бачимо й кілька серйозних драм з народнього життя, як от напр.: "Доля" Стеценка, "Ятрівка" Цисса, "Назар Стодоля" [Шевченка] та другі, але цього було замало.

Спеціальних труп українських, за виключкою кількох аматорських гуртків, не було; в українських ролях виступали просто російські актьори, шо страшенно калічили українську мову, не мали навіть ні української одежі, ні українських декорацій В своїх спогадах

Кропивницький малює нам становище українського театру у 70-тих роках.

"Український театр був тоді при послідням іздиханії, тільки ще де-не-де аматори інколи грали раз на рік "Наталку Полтавку" або "Назара Стодолю", як от в Олександрії, Елисаветі, Херсоні; справжні ж трупи нехтували ним" Сам Кропивницький застав ще одного могикана-актьора українця — Нечая. Це був вже останній. Першийдебют Кропивницького у 1871 році в ролі Стецька був обставлений такими артистичними силами: помічником декоратора та машиністом.

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

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

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

J Ibid. — 52.

В 1872 році зимою збирався в городі Київі в родині Ліндфорсів гурток людей, переважно українців: між ними були д. Лисенко, Старицький, Чубинський, Русов та другі. Д[обро]дії Лисенко та Старицький вже виступали на сцені. М. Лисенко ще вдома, в Полтавщині в аматорськім спектаклі, а М. П. Старицький в київськім опернім театрі, в великому гурті аматорів, що виставляли кращі п'єси російського репертуару і добули велику славу в Київі; в цьому гурті приймали участь Л. М. Драгоманова (Кучинська), Орлов, Монахов (потім славнозвісний артист російський) та другі. На чолі гуртка, що зорганізувався у Ліндфорсів, одразу стають М. Лисенко та М. Старицький " В 1872 таки році

добувають вони дозвіл виставляти приватно українські спектаклі. Але що було виставляти? Убога українська література більше за все була бідна на п'єси. Обмежений репертуар український не задовольняв вже й гуртків аматорів До справи взявся М. П. Старицький; він вже раніше пробував свої сили на літературнім полі, але до драматичної творчости взявся вперше. Перш над усе скомпановано було водевільчик "Як ковбаса та чарка". Ліндфорс того ж таки року одвіз його в петербурзьку цензуру і добув офіціальний дозвіл 11-го апріля 1873 року Цей незначний водевіль ском-

пановано по звичайному водевільному шаблонові. Не новий і на мотив, — бо подібний мотив сварки маємо і в старезному водевільчику Шаховського "Соседи", — він, одначе, вніс-таки новеньку течію в убогу українську драматичну літературу: це були нові, живі типи сучасних підпанків, що, не маючи за собою жодних заслуг, пиро-жуться лише своїм "дворянством".

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

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

На перший погляд нова українська комедія "Різдвяна ніч" уявляла з себе той само тип українських п'єс: веселий жарт, з співами, з танцями, з ліричним та комічним елементом. Скомпановано її було легко, сценічно, музику до неї зложив майстер першої руки, і через те вона надзвичайно сподобалась глядачам. Але в цій "Різдвяній ночі" бриніла вже нова течія. Вона вийшла з-під пера свідомого українця і інтелігента. Ця нова течія виявилась в особі Пацюка. Комічна фігура чаклуна-прожери в оповіданні перекинулась в комедії в свідомого героя українського; М. В. Лисенко всім серцем пройнявся цим новим типом і глибоко трагічно змалював в музиці "останнього орла". Обидва автори в своїм, можна сказати, першім творі виявили глибоке поваження до народу, визнали його рівним, вільним братом, — згола вони виявили те,

чого бракувало попереднім драматургам: добачили в народі, як каже Куліш, "временно бездействующих сограждан и сотрудников общего национального дела". Це був поворіт в історії української драми. Чи добачили це тогочасні інтелігенти українські — не знаємо, але теплий приятель "Киевлянин" одразу почув, wo ist der Hund begraben 12.

"Різдвяну ніч" виставляли спочатку приватно, в господі Ліндфорсів. Вона викликала такий загальний захват, Що молоді діячі наважилися виставити її у великім київськім опернім театрі. Зараз склався великий гурт і почали готуватись до прилюдної вистави. Ця вистава — це була рукавичка лицарська, що кидали молоді українці "старому світові".

Писати про виставу "Різдвяної ночі" нема на що: вона справила цілу епоху в житті найвидатнійшого покоління. Поміж живих людей ще живе пам'ять про неї.

Це був історичній момент.

Три рази підряд виставили в опернім театрі "Різдвяну ніч", і театр був не то що повнісінькій, а ще задовго до вистави не можна було вже купити жодного білета.

Молодим діячам поталанило скласти одразу талановитий гурт виконавців. Діяльність гуртка не спинилася лише на виставі "Різдвяної ночі": у 1875 році М. П. Ста-рицький перероблює до сцени "Чорноморці" Кухаренка, які й виставляють у Біржовому залі. Гурт аматорів грав вже так гарно, що й тепер деякі з людей старшого віку упевняють, ніби тодішні аматори фали краще багатьох сьогочасних актьорів фахових. Д[обродій] Старицький не спинився на цих невеличких п'єсах: у 1876 році він пише велику драму, що тепер виставляється під назвою "Не так

склалося, як жадалося", а надрукована в "Раді" під заголовком "Не судилося". Тоді вона звалася "Панське болото". Видано її вже геть потім обшарпану цензурою: викинуто всі місця, що малювали відносини поміщика до селян. Цю драму було вже скомпановано не на зразок старих українських п'єс, — це була "комедия нравов и драма сердца". Й обшарпана цензурою драма звернула на себе загальну увагу: "Появление этой драмы на сцене и в печати, — пише автор "Корифеев украинской сцены" (57), — встречено было единодушными похвалами и сочувствием. Узел драмы составляет столкновение двух общественных слоев — крестьянского и помещичьего. По чистой совести, говорит Костомаров, касаясь драмы М. П. Старицкого "Не судылось", не можем не признать новое самобытное произведение пера этого писателя одним из лучших в своем роде и достойным внимания явлением в небогатой количеством книг малорусской литературе. Автор затронул самые живые струны современной, общественной жизни, раскрыл недуг, чувствуемый всюду в наше время, и изобразил его в таких чертах, в каких он проявляется в современном малорусском обществе". З цих слів ми бачимо, що справу українського театру одразу поставлено було молодим гуртом на певнийґрунт. Того ж таки року починає М. П. Старицький перекладати і "Гамлета" на українську мову. Всі ці п'єси малося виставляти на сцені.

Заклався, таким робом, певний осередок з людей інтелігентних, пересвідчених патріотів, які кохалися в рідній сцені всією душею. Пишно зацвітав український театр, і хто знає, який плід мали б ми нині, коли б не прибив лютий мороз рясного молодого цвіту.

Вдарив несподівано указ 16 мая 1876 року і перервав все.

Знов залягла темна ніч без просвітку, без надії.

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

Він висловився проти заборони українського слова й театру.

* К[орифеи] У[краинской] С[цены], 18. " Сын Отечества, 1905 г., № 94.

Наслідком того була записка київського генерал-губернатора Черткова 1880 року 13. Наче в одповідь на цю записку видано було другого указа 1880 року, який давав право генерал-губернаторам та губернаторам давати дозвіл на українські спектаклі. Одразу цим дозволом скористувалися в багатьох місцях України. Українські спектаклі почали одбуватись в ріжних городах і скрізь викликали великий захват. Це надихнуло думку артистам з трупи Ашкаренка вдатися до міністра за дозволом виставляти українські п'єси і скласти спеціальну українську трупу Сам Кропивницький в своїх спогадах "Итоги за 35 лет" так характеризує нам цей момент: "На сезон 1881 года поступил я в труппу Ашкаренка в Кременчуг, и с этого-то года начинается новая эра для украинского театра. Отсутствие сборов *** вынудило нас ходатайствовать перед министром внутренних дел, графом Лорис-Мели-ковым, о разрешении сыграть хоть несколько украинских пьес, чтобы спастись от неминуемой голодовки".

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

Трупка склалася і прибула до Київа.

III

Вже по четвертім спектаклі молодої української трупи "Киевлянин" писав з злерадістю: "Давно ли начали у нас ставить малороссийские пьесы, а между тем нельзя сказать, чтобы публика на них накинулась, как это обыкновенно бывает при разрешении "запретного плода". В

первый малорусский спектакль (10-го января) сбор был хотя и не дурной, но это объясняется воскресным днем, когда публики в театре всегда не мало, и новинкой (первая малорусская пьеса). Два следующих спектакля ("Кум-мірошник", "Москаль-чарівник") дали самый незначительный сбор (рублей до 150 каждый) и, наконец, четвертый спектакль, "Наталка Полтавка", популярнейшая из малорусских пьес, дала сбора около 400 руб. Пройдет недели две-три, и "Наталка Полтавка" не покроет вечеровых расходов, если ее зачастят ставить, а о других пьесах и говорить нечего!"

Не збулися зловісні пророкування!

Правда, як це не дивно, але в перший свій приїзд трупа не мала великого матеріального поспіху: було кілько повних зборів, що, мов на гріх, припадали на самі невдатні п'єси, але взагалі театр геть та й геть не бував повним. Це гаразд пам'ятаю я, про це говорить автор "Корифеїв української сцени", і нарешті, про це свідчать самі тогочасні часописі. Факт на перший погляд незрозумілий, але цілком натуральний.

Трупка Ашкаренка, що прибула вперше до Київа, не вважаючи й на присутність двох безперечних талантів — Кропивницького та Садовського, — не мала змоги задовольнити й найменших естетичних вимог глядачів. Тільки свідомі патріоти, що почували в театрі українськім

перше слово визволу свого народу, заливали театр. Але їх було не так-то багато, на жаль! Українській трупі треба було ще завоювати "публику", ту широку безідейну масу люду, що складає ґрунт "театральных посетителей". Перші кроки убогої української трупи Ашкаренка — це було теж поневіряння 70-их років. У Київі вони ще приграваали при великій російській трупі. Не було в них ні відповідного часові репертуару, ні виконавців, ні об-станови. З осени трупа приїхала вже з кращим ансамблем: серед артистів трупи бачимо колишніх славних артистів: Вірину, Бурлака й співця Стояна, а 30 листопада 1882 року виступає вперше в "Наталці Полтавці" краса української сцени — М.

К. Заньковецька. Трупа має в своїм репертуарі й нові п'єси Кропивницького: "Дай серцю волю", "Невольник", "Глитай". Остання п'єса розробляє вже громадські мотиви — панування кулаків-павуків над темним селянином. Не вважаючи на деякі дефекти своєї техніки, драма ця вносила живу течію в убогий репертуар українського театру. Збори піднеслися: спектаклі українські ставали раз по раз популярнішими, але наколи б лишилася українська трупа при всіх тамтодішніх умо-винах свого існування, — ніколи б не вибився український театр з того провінціального шаблону, з якого він почав своє життя.

"Не смотря на успех, — каже про цей час діяльности трупи автор "Корифеїв української сцени" , — нужно было много энергии, такта и опытности, чтобы прочно организовать молодое театральное дело; требовались, кроме того, крупные средства для приобретения соответствующей обстановки. В этом случае большую услугу делу украинского театра оказал М. П. Старицкий, успевший уже ранее обнаружить большие организаторские способности в театральном деле. Ему предложено было взять в антрепризу труппу, бывшую под режиссерством Кропивницкого. С этого времени начинается высший расцвет украинского театра. Немало знания, таланта, труда и собственных средств вложил М. П. Старицкий в театральное дело, за которое он взялся со всею энергиею.

И результаты деятельности г. Старицкого оказались такими, что лучших нельзя было и ожидать. Спектакли этой труппы были настоящим триумфом и самих артистов, и украинского драматического искусства".

Все це цілком справедливе; і великі гроші, яких не пожалував д. Старицький на рідну справу, і зналіcть його, і енергія дали можливість поставити українську трупу, як то кажуть, "на широкую ногу". Трупа не мала собі рівні серед російських труп. Власний грандіозний хор, власний оркестр, талановитий діріжор, розкішна обста-нова, численний склад артистів, всі першорядні таланти українські — все те злилося в цій трупі. Але цього було б ще мало. Навіть в такім розкішнім становищі

український театр ніколи б не звернув на себе загальної уваги, не зажив би такої слави, коли б на чолі його не став чоловік інтелігентний і талановитий, чоловік широкого погляду — і це головне.

Що український театр зачаровував українську публику, в тім не було нічого дивного. Про це писано так багато, що нема на що й наводити тут не раз вже сказаних речей. Але не довго довелося йому тішити рідний край. Незабаром генерал-губернатор Дрентельн заборонив українським трупам і наїжджати в південно-західний край. Одним помахом пера одірвано було в української трупи такий великий шматок території... найріднішої... У Київщину, Полтавщину, Чернігівщину, Поділля й Волинь не мав права вступати український театр. Як міг він жити? Однині йому доводилося фати сливе тільки в Росії. Незнайома мова, незнайомі трупи, чуже зовсім життя... чим було йому привабити російську публику? Яке живе, зрозуміле й чужому людові слово міг сказати російській публиці український театр? Очевидячки, він мав загинути голодною смертю; на це, мабуть, і рахувала адміністрація, забороняючи йому вертатись у рідні краї.

Але й тут не справдились заміри.

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

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

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

Щоб винестись човном в широке море, треба було поставити на прапорі нове слово, загально зрозуміле всім. Раніше ми вже згадували, що аж у 1876 році ще українська драма стала була на певний шлях, але уряд задавив її одразу. Сливе теж саме було і тепер. Дозволивши українські спектаклі, уряд зовсім не мав на меті дати можливість українському театрові зрівнятися хоч з російським. Сувора театральна цензура хижо пантрувала українського репертуара, не даючи йому можливосте піднестися хоч на крок один над тином старих українських п'єс. Дозволені вже до вистави "Глитай" та "Доки сонце зійде" знов були заборонені, аж на 7 років. Дозволена до Друку драма Старицького "Не судилось" — заборонена була до вистави на сцені і тільки аж у 1886 році побачила світа, — але про це далі. Коротко кажучи, сказати "нове слово" змістом самих драматичних творів було цілком неможливо, але для того щоб український театр жив по-

руч з театрами других народів, треба було наддати йому загальнолюдський інтерес.

Його й було йому наддано найголовнійше тим, що українська сцена давала правдиве, реальне життя.

Я пам'ятаю, як писали критики московські про українські вистави: "положительно, когда у них подымается занавес, со сцены несется запах свежеиспеченного ржаного хлеба". Так вражав глядачів художній реалізм обстанови. Москва і Петербург, призвичаєні вже до найкращих театральних вистав, зачаровані були українським театром. Життя било з нього живим джерелом. Воно визначалося і в талановитій грі артистів, і в п'єсах, які виконували вони, і взагалі у всім тим, що зветься словом "постановка".

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

"Спектакли малорусской труппы г. Старицкого, об открытии которых в театре Парадиз мы говорили в свое время, с каждым днем привлекают к себе симпатии всей публики, — пише рецензент "Р. В.". — Репертуар состоит исключительно из пьес народного характера, переполненных задушевными малороссийскими песнями. Прекрасно срепетованные, заботливо поставленные и характерно без всякой шаржировки исполняемые пьесы производят на зрителей очень хорошее впечатление" Ми навмисно наводимо тільки рецензії "Р. Ведомостей", часописі серйозної, яка ставить найвищі вимоги щодо театральних вистав: решта часописів московських була просто в захваті од українського театру. З найбільшим пафосом писав про український театр Суворін. З його рецензій найвидніше, чим саме тішив Петербург український театр. "Кропивницкий не только бесподобный актер, но

Ф Р[усские] Ведомости], 1886 г., № 350.

и такой же бесподобный режиссер, — пише Суворін, — его рука видна в постановке всякой пьесы, в малейшей детали и в общей картине ее. Его маленький оркестр повинуется ему так же, как большой Направнику. Все на своем месте и все вовремя. Посмотрите в "Назаре Стодоле", как хорошо поставлены Вечерницы, особенно женская половина. Как хорошо и красиво располагаются девушки около кобзаря". Старий театрал в захваті од мізансцен української трупи. "Ив подробностях, и в общей картине какая эстетическая мерка, не допускающая ничего резкого, грубого. В русских бытовых пьесах мы сплошь и рядом наталкиваемся на эту грубость, требуемую реализмом. Г. г. актерам и в голову не приходило освещать русский тип тем ореолом поэтической правды, которая одна только имеет право на существование на сцене и которая ярко выступает в лучших и наиболее характерных русских песнях... а затем началась та фотография, неразборчивая и грубая, которая перешла на русскую сцену и начала на ней господствовать. Эта фотография и отвратила русскую публику от бытовых русских пьес" Суворін радить російським трупам, які виставляють народні п'єси, "руководиться строгой меркой художественной правды и тою любовью к народу, образец которой представляет малороссийская труппа". "Малороссийские пьесы потому и смотрятся с большим удовольствием и возбуждают необыкновенно ясное настроение в публике, что эта поэтическая и юмористическая струя в них соблюдены с большим уважением к малороссийскому типу"

* Суворин. Хохлы и хохлушки.

* "Хохлы и хохлушки".

"Приймите это все во внимание и вы поймете, почему публика ломится в малороссийские спектакли, где ничто не оскорбляет ни слуха, ни зрения, ни чувства изящного, где тенденция, ставшая прописью, не режет глаз, где необыкновенно стройное исполнение и где такие большие таланты, как г. Кропивницкий и г-жа Зань-ковецкая"" . "Вся тайна очарования малороссийских талантов в том, — писав другий

знавець сцени, Мордовцев, — что они живут на сцене своей жизнью, раскрывают перед зрителями духовные богатства своей родины".

Додамо од себе, що все це писалося про українську трупу Кропивницького в ті часи, коли він вже покинув Старицького, а наведена вище рецензія з "Рус. Вед." писана про ту трупу Старицького, що вже лишилася без корифеїв, лише з другорядними силами. Щоб же то було з Петербургом та Москвою, якби вони побачили трупу М. П. Старицького 1883 року у всій славі своїй!

Але, як відомо, велика трупа М. П. Старицького існувала лише до 1885 року. У 1885 році відділився від неї М. Л. Кропивницький з кращими артистичними силами і склав свою власну трупу. Як цілком правдиво завважує автор "Корифеїв української сцени", "поділ такої чудово зложеної трупи не міг мати недобрих скутків. За час з'єднаного існування трупи цілковито виробилась театральна українська школа з відомими артистичними вимогами й звичаями. На чолі обох труп стали корифеї колишньої чудової трупи: вони-то й переховали й поширили художні традиції української театральної штуки"

Велика планета розбилася, але блискучі астероїди полетіли по її орбіті, вони заховали "законы вращения" планети, що дала їм життя.

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

Українські астероїди полетіли геть по всіх сторонах Росії, збуджуючи приспане почуття українців, яких доля позакидала в чужу сторону. І куди б не заїздили трупи українські — чи то в Україну, чи то в Росію, чи в Польщу, чи на Кавказ, чи в прибалтійські краї, — скрізь приваблювали вони до себе симпатії всієї публики. Російські актьори з заздрістю чатували за діяльністю українських труп і не раз силкувалися

здискредитувати український театр; не розуміли вони того, що український театр, приваблюючи рідну публику, приваблює й чужу публику тим, що несе з собою велике нове слово, що вкладає в штуку живе життя.

IV

Вгорі ми зазначили вже, що в значній мірі поспіху українського театру сприяло славне гроно першорядних талантів, що одразу скрасило українську сцену. Такі самородні таланти бувають, звичайно, на сценах всіх народів, але рідко коли трапляється, щоб вони з'явилися одразу в такім числі: Кропивницький, Заньковецька, Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий та Затиркевич. Ця славна зграя скрилила силою свого натхнення український театр і піднесла його до художньої краси всесвітньої штуки. Це були таланти дійсні й інтелігентні. З страшною силою темпераменту вони єднали й високу інтелігентність артистичну, що виявлялась в художньому реалізмі виконання народніх типів, в повазі до того народу, репрезентантами якого виступали вони. Особисто треба це сказати про О. К. Саксаганського; йому більш за всіх доводиться виступати в комічних ролях, і високошановний артист ніколи не дозволив собі ані жодної шаржировки. Кожний, бодай найкомічнійший тип в його інтерпретації лишається живим, натуральним чоловіком, комізм його складається не з надзвичайних комічних рис, не з дурних, безглуздих слів, що так люблять додавати авторові традиційні коміки, аби викликати дешевий регіт гальорки: комізм Саксаганського — високохудожній комізм: він виникає з ситуацій, у які влучає дійова особа і на які вона реагує своєю вдачею. А реагування це буває, звичайно, нелогічне, неодповідне потребі, і це викликає здоровий, розумний сміх. Саксаганський інстинктом таланту зрозумів те, до чого глибоким досліджуванням дійшов великий філософ Кант. Кант каже, що смішне — це єсть напружене чекання, що раптом кінчається нічим. Хто уважно приглядався до гри Саксаганського, той постерігав і може зараз нагадати собі, що ввесь ефект комізму Саксаганського складається саме з цих елементів. Проаналізуємо, наприклад, комізм Саксаганського в

ролі Голохвастого. Голохвастий хоче з'ясувати батькам Проні ріжницю між чоловіком "образованным" і чоловіком простим. Завважте, як він починає говорити: його тон, його напружене чоло, його рухи, слова... все це доводить глядачам, що він дійсно з'ясує зараз цю ріжницю. Глядач чекає, глядач зацікавений, ось-ось зараз-таки і цей дурноверхий парикмахер скаже розумне слово. І парикмахер дійсно збирається його сказати — він тільки не знаходить відповідного виразу. Він ще більше борсається на кріслі, руки його вироблюють якісь комічні, ніби пояснюючі рухи, брови ще більш насуплюються, ось-ось зараз скаже... Нерви глядачів напружені... Коли це раптом фізіономія Голохвастого одразу міняється; в очах майнув переляк, на вустах непевна всмішка. їй же Богу, він забув, що хтів казати... Але це єдина мить. Знов фізіономія його приймає той само важний самозадоволений вираз, і артист виголошує з певністю: "и тому подобное". Сердешні батьки Проні, афранірувані таким панським виразом, з почуттям схиляють голови, ніби вони й справді зрозуміли ріжницю між чоловіком "образованным" і людиною простою. На фізіономії Голохвастого самозадо-волена всмішка, він знайшов розумний вираз "и тому подобное", він з'ясував ріжницю між "образованным и необразованным" чоловіком, — він пишається і сам тішиться з свого розумного пояснення. Глядачі ж, які з напруженням стежили за "потугами" парикмахера, що лагодився розповісти щось надзвичайно розумне, почувши нарешті це "и тому подобное", звичайно починають сміятись: їх напружене чекання скінчилося раптом нічим.

Але Саксаганський володіє не тільки таїною комічного, він і творець типів. Його Пеньонжка у "Мартині Борулі", Копач у "Ста тисячах" і ціла низка його ролів — це галерея малюнків великого майстра. І дивна річ, з того часу як Саксаганський не став грати Пеньонжку, в його ж власній трупі цілком викреслили з п'єси цю роль. Після Саксаганського ніхто не може грати її — так багато власної творчости додає кожній ролі артист. Крім того, Саксаганський визначається і як артист драматичний; можна щиро дивуватись діапазону його таланту! Натура щедро наділила його всіма дарами, які потрібні артистові, і, що так рідко трапляється в життю людей талановитих, Саксаганський не задовольнився тільки своїми природними даними: до таланту свого він додав ще силу

свідомої, розумної праці. Він схоплює одразу ввесь цільний образ, тип, який дає йому роль, і разом з тим продумує її до найменших дрібниць.

В межі нашої розправи не ввіходить характеристика талантів наших корифеїв; ми тут зняли мову про таланти наших артистів лише на те, аби сконстатувати факт, що в значній мірі поспіху українського театру сприяли рідні таланти, які одразу з'явилися на ній. Про наших славетних артистів писалися вже цілі спеціальні розправи. Але знявши за це мову, не можна не сказати бодай двох слів за І. К. Карпенка-Карого. Слава драматурга Тобілевича затемрила славу Карого-артиста. А артист Карий — був першорядний артист! Це був артист знавців театральної штуки, не артист юрби. Його талант не кидався в очі, то була тонка художня гра майстра—аристократа штуки. Як обробляв він кожен тип! Якою тихою лагодою віяло од І. К. Карпенка-Карого, коли він уявляв на сцені тихих, старих дідків! Яку страшну силу, жорстокість і сухість виявляв той самий лагідний Карий в типах калиток, скаред, зажер! Його зеленкуваті очі аж прискали, аж палали, як у роздражненого кота. Карий-Барабаш. Ситий, п'яний ласун, що розманіжився вже самою гадкою про варшав'янок та про їх "цяло біле"; посоловілі очі, п'яна всмішка і лиса голова, яка коливається на плечах, мов здоровий гарбуз... і що ж? Все це справляє якесь надзвичайно добродушне враження.

Скрізь рука майстра, майстра-знавця.

До цих першорядних артистів треба прилучити і групу артистів "менших богатирів". Це були артистка Боярська, що довчасу вкоротила свій вік, — не маючи грації темпераменту та надзвичайного голосу Заньковецької, вона все-таки була сильною драматичною артисткою і зажила великої слави і по Росії, і на Вкраїні. Максимович — теж вмер дочасно — одразу звернув на себе загальну увагу своєю талановитою грою. Касіненко — артист багатих природних даних, але чоловік мало інтелігентний, через що й перевів потім наніщо свій талант.

Вірина — талановита, тонка й розумна артистка, що до найменших деталів продумувала свої ролі. Грицай, По-номаренко, Кохановська,

Мова і нарешті — Манько. Про молодших артистів, що й тепер грають на сцені, як от д[обродій]ка Ліницька та другі, ми тут не згадуємо, наводимо тільки тих, що почали свою діяльність разом з "старшими богатырями" і разом з ними підтримували той чудовий ансамбль українського театру, що так дивував усіх. Всі ті артисти, ймення яких ми навели вгорі, хоча й одріжнялися між собою силою свого таланту, але мали одну загальну рису: вони перенялися ідеєю, що освітила той театр; в своє виконання вони поклали принцип нового українського театру: велику повагу до меншого, пригніченого брата, життя якого вони виявляли на сцені. (Виключку треба зробити тільки для д. Касі-ненка. Цей вельми талановитий артист через особисті причини втратив згодом художній такт, почав недбало відноситись до своїх ролів, шаржувати, перевівся нінащо і нарешті зник десь зовсім.)

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

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

Щоб зрозуміти це, треба стати на історичній штанд-пункт, треба уявити собі, в якім становищі був на той час театр російський. То було панування темних, страшних 80-их років, панування ґвалту, горілки, вінта, оперетки і нудьги. Безпорадної, нерозважної нудьги. Ґвалт та покора, пітьма й безнадія: у лещата здушені думки... дрібненькі люде, приголомшені почуття — і над всім нудьга та "пошлість", що засмоктували, мов рідке багно, все тепле, все живе. То було страшне панування російського життя, яке напотім так майстерно змалював в своїх творах Чехов. Театр одповідав життю, — він ріс в тих самих умовинах. Золоті часи російської сцени вже були минулі. "Разве на русской сцене со времени Островского и

А. Толстого появляются сколько-нибудь сильные и замечательные бытовые комедии или исторические драмы, способные оказать воспитательное влияние на публику, порождая и питая здоровые вкусы в обществе, знакомя молодежь с радостями и горестями, с заветными думами и чувствами нашей кормилицы, трудящейся народной массы?" — писав один з інтелігентнійших російських рецензентів. "Помимо двух-трех действительно способных авторов, разве не царит там безнадежная тишь да гладь, хоть шаром покати? Если преподносят свое непе-реведенное и непеределанное, зрителю остается умереть от скуки, созерцая десятки отчаянно бездарных новинок и на казенных сценах, и в частных театрах обеих столиц да провинций".

Не було життя, не було й театру. Переглядаючи тепер ті пожовклі листи часописів тогочасних, свідків минулого життя, дивуешься, як жили люде в ті часи?

Чим було дихати? Чим жити? А треба ж жити і тішитись життям. "Человек создан для счастья, как птица для полета", — каже Короленко. І жили, забивали собі па-мороки, аби не думати, не розуміти того, що діється навкруги.

Запанувала оперетка.

"Да, смеяться во чтобы то ни стало, ибо это единственный исход из окружающей нас скуки и грязи, — пише якийсь невідомий рецензент "Зари", — а потому на зло вашим градоправителям — посещайте оперетку! Там встречаются, конечно, и фривольные шутки, но что же делать, когда всякая другая шутка едва ли была бы возможна в настоящее время!"

Де дівся автор цих гірких слів? Хто він такий? Чи побачив він кращі часи? Серце, з якого вирвався цей гіркий сміх, мабуть, вже давно

заспокоїлося навіки, заніміло й для сміху, для сліз та жалів, але той біль, з яким вирвалися ці слова з знеможеного серця, бринить ще й досі в них. Сміятись, сміятись, хоч з безсоромного паскудства, аби не думати! Аби позбутись хоч на мить давучої, безпорадної нудьги!..

Було життя!..

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

Три ґрунтовних почуття керують людськістю під всіма "широтами" і у всіх "долготах": голод, кохання та пекуча нудьга за безкраїм, до якого рвется окраяна людська душа. Для творчости в ті часи лишалася лише сфера серца; всі ті почуття, що виникають з кохання, мали право розробляти українські драматурги, але тільки кохання серед селян, крий Боже, не серед інтелігентів: чоловік в сюртуці не мав права балакати по-українськи. Можна було малювати ще зразки сучасного побуту селян, спираючись більше на етнографію. Туга душі за безкраїм, поривання обмеженого до безкрайого, — звичайно, трудно було знайти серед сучасного побуту селян.

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

Чому?

"Публика ломится в малороссийские спектакли, — писав Суворін, — где ничто не оскорбляет ни слуха, ни зрения, ни чувства изящного, где тенденция, ставшая прописью, не режет глаз". Sapienti sat14.

Теми були старі — твори талановиті.

Учений, публіцист, громадський діяч не мають тої сили слова, якою володіє талант. їх слова навчають, — його слова палають і запалюють серця. Талановитий твір не знає часу і не боїться його: в нім захована могуча сила, що не в'яне од подиху часу і не тратить своєї краси. "Треба пам'ятати, — каже Кар'єр, — що не з особливосте людського життя, а з її вічного, безсмертного змісту, з того, що загальне всім часам і всім народам, виростає дійсний цвіт драматичної штуки. Головна річ — шляхетність (благородство) душі, сила духу й твердість волі, а вони зустріваються скрізь і в кожнім становищі ваблють до себе наші серця"

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

З примусу цензури українська драматургія не одбива-ла всіх течій сучасного життя — то правда; вона розробляла лише ті вічно живучі сюжети, що не залежать од "времени и пространств". Таланти надихнули нову силу старим словам і зробили їх близькими й зрозумілими всім людям взагалі. Але, звичайно, чоловік є син свого часу. Крім проблем вічних, незалежних од часу й обставин, він шукає в літературі одповіді на питання моменту, на питання сучасного життя, з його кривдою і ґвалтом, що часами примушують забувати й одвічні проблеми людського духу. Розуміли це гаразд і діячі нашого театру. Та перед ними лежала сувора дилема: або скласти зброю й зламати перо, або поки що підлягти вимогам адміністрації й цензури, а тим часом пробивати шляхи, ви-простовувати крила, готувати нащадкам кращу путь.

Вони вибрали друге і пішли на тернистий шлях.

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

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

Гостра мука невиспіваного слова! Як дикий борвій лютує в скелях, шукаючи собі простору і вільного шляху, так б'ється в серці поета невиспівана пісня, б'ється і нищить поволі життя.

* Драмат. поззия, 12.

Тяжко було жити, од розпачу можно було зламати навіки перо. Але що то в світі надія! До останньої хвилини не покидає вона чоловіка. І жили, і сподівались, і працювали.

Український театр жив і набував слави, не вважаючи на всі злі обставини, через те, що на чолі його стали талановиті письменники, які і в російській літературі не сіли б при кінці столу. Таланти-драматурги, таланти-артисти, інтелігентне художнє відношення до справи і дійсний патріотизм — ось ті фактори, що зміцнили на той час український театр і піднесли його на таку височінь, якої йому чи й зазнати коли. Довгий час був він єдиним національним прапором, що маяв над поневоленою нацією. Це розуміли кращі репрезентанти його: вони боронили свій рідний прапор, як вміли, і незаплям-леним донесли його до наших днів.

V

Невже усі сердешні наші муки Не надихнуть бодай хороших снів, І над сльозами страдників-дідів Ще насміються знівечені внуки? —

писав з сердечним болем поет восьмидесятих років І5. Насміялись.

З приводу двадцятип'ятиліття українського театру надруковано чимало розправ про театр.

Наш час — час революційний. Революційний настрій рветься у всі з'явиська життя та штуки, руйнує старі підвалини, будує нові. Але поруч з широкою течією, що несе з собою всю силу річки, розбігаються завжди в боки й маненькі течії: вони утворюють затоки й болота й каламутять саму річку. Поруч з широким рухом людського духу розростається й карикатура на той самий рух. Люде, що вважають себе наслідувачами тої ж самої ідеї, самі утрирують і дискредитують її. В літературі розплодилося багато тих дослідувачів, які вже не журяться тим жалем, що стискав шляхетну душу колишнього історіографа українського Самуїла Величка, коли він не міг "домацатися совершенного о всем відінія і правди". Що там журитися ще "правдою!" Аби втворити голосну "пере-

оценку ценностей". Переоцінка цінностей "per se" 16, де треба, де й не треба — ось в чім річ.

Ми спинимось на одній невеличкій передмові, яку додано до перекладу Пахаревського "Євреїв" Чірікова 17. Вона носить голосну назву "Уваги до завдання українського театру". Не заради полеміки спиняємось ми на ній, а тільки через те, що вона дає нам добру нагоду розглянути питання, чи й дійсно "батьки" українського театру спинилися на тім status quo 18, який втворила їм з початку адміністрація і цензура, і нічим не причинилися до поліпшення його долі?

Обвинувачення гострі.

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

А походить це ось з чого.

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

b) Боротьба цих (народніх) мас проти соціальних кривд, проти політичного утиску була чужою для загаль-нопризнаних авторитетів вкраїнської драми (5).

с) Нотаблі вкраїнської драми не навчили нас іти назустріч новому життю. Чи змалювали вони нам в артистичних образах героїзм і величию красу і чари могутньої тієї боротьби, чи навчили вони нас любити її, чи збуджували,

' Курсив скрізь наш [Л. Старицької-Черняхівської. — Упоряд.]

чи закликали до неї, чи казали нам умирати, тисячу разів падать в ній, але знову і знову підніматись і йти далі все вперед і вперед назустріч вільному сонцю нового життя? (6)

d) Українські драматурги ввесь час плекали або етнографізм, впадаючи на кожному кроці в шаржировку народ-ніх типів, або в ліпшому разі малювали нам сіру, одноманітну, як небо восени, прозу життя, вбійчу й притупляючу буденщину її (11).

e) Навіть революційний вітер, що хуртовиною пронісся по нашій землі, не здвигнув їх з тієї мертвої точки, на якій вони впродовж цілих десятиліттів спочивали, не виніс їх з болотяних затонів буденщини на широкі простори розколисаного народнього життя; на руйнуючий все старе і спорохніле процес революції наші драматурги не реагували (11).

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

"Проти такого засуду, — додає автор трактата, — можуть зараз же піднятися нарікання, що, мовляв, на перешкоді в розвитку драми вкраїнської стояли і стоять тяжкі цензурні перепони. Але як і під ледяною кригою річки не перестає текти водяна течія, так і в підцензурному ярмі, яке б воно тяжке не було, завше можна відчути дух і настрій письменника, його ідейні сімпатії і цілий комплекс його "святая святих".

— Ось ваш акт обвинувачення, "батьки" українського театру! Справдовуйтесь, мертві та живі!

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

Почнем ab ovo I9.

Заборона 1876 року захопила діячів українського театру на самій гарячій роботі і разом припинила її. Але, не вважаючи на те, що цей указ

просто одбирав останню надію, та партія, яку адміністрація охрестила назвиськом "украинофилов", не згорнула рук.

Малюючи сучасне становище, поет 80-их років пише:

Погинеш, пловче, в боротьбі! Куди й боротися тобі З цією силою сліпою: Не одного борця вона Уже поринула до дна!

Під Заверюху та негоду

Серед буяння в світі зла

Чи не піти і нам в господу,

Чи не зложити й нам весла?

Замкнути серце потай миру

Й наладнувати в себе ліру

Для власних мук, для власних сліз,

Для потайних лише погріз!

Спокушаюча на той час перспектива! Але поет з огидою одкидає таку пораду і скрикує, повний гніву: "Ні, тричі ні! Хай краще струни порве мій лемент навісний".

Співай, ридай, — говорить поет, —

І будь готовий

Замість лаврового терновий

Вінець узяти на чоло!

Нехай тебе роздавить зло...

Але що смерть? хвилинна страта,

А далі — слава голосна.

Той умирати певно зна,

Хто зна свого любити брата

І за таку лише любов,

Співець, ти жити будеш знов!20

Це настрій "украинофила". І час сказати безстороннє слово: партія українців, або, як охрестила їх адміністрація, "украинофилов", не згорнула рук. Здавалося, чим би й боротись невеличкій партії інтелігенції з сліпою силою мільйона штиків? Боролися словом та наукою. Де тільки була найменша нагода, волали до правди й справедливости, ясували ненормальне становище, яке утворив новий закон. Настирливо писали розправи наукові й публіцистичні і в чужих органах і засновували свої. "Товкли", пам'ятаючи євангельске слово, і, — дивна річ, — отверз-лося їм, бодай і почасти. Звичайно, і в такій культурній боротьбі можна було виявити більше енергії, та і "жатва убо многа, ділателей же мало", і ми досі молимося Господину жатви "да низведе ділателей на ниву свою".

Живий жаль стискає серце, коли стежиш тепер по пожовклих часописях за минулим життям! З яким зусиллям добували найменший крок! Скільки заходів треба було вжити, аби виґвалтувати дозволу одправити хоч панихиду по Шевченкові. Який тріумф справляє видертий всіма правдами й неправдами дозвіл на виставу "Моска-ля-Чарівника"

або хор, що прилюдно проспіває під орудою М. Лисенка кілько українських пісень! А як то вже треба було походити коло пана цензора, щоб українська книжка побачила світа. А вони таки виходили на світ Божий, не вважаючи і на суворий указ...

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

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

У 1880 році приїздив у Київ з Петербурга на ревізію сенатор Половцев. Київські українці — "укра-инофилы" — зараз же скористувалися з такої нагоди, склали депутацію до сенатора, яка з'ясувала йому становище краю і переконала його в ненормальности обставин, що втворив указ 1876 року. Як відомо, Половцев висловився за волю українського слова й українського театру . У 1881 році київський, подільський та волинський ген.-губ. М. І. Чертков подає записку до міністра внутрішніх справ. Одночасно з цією запискою подає записку до міністра внутрішніх справ і тимчасовий харківський генерал-губернатор кн. Дондуков-Кор-саков. Обидві записки виникли під настирливим впливом діяльности "украинофилов", і ті здобутки, до яких привели записки обох ген.-губернаторів, по чистій правді, належать їм.

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

"12-го января 1881 года кандидат университета св. Владимира, артист Лейпцигской консерватории Николай Лисенко в поданом мне прошении объяснил, — починає свою записку Чертков і пише далі: — Не

встречая со своей стороны препятствий к разрешению выпуска в продажу сборника песен Лисенко, я, пользуясь настоящим случаем, признаю уместным войти вообще в оценку целесообразности распоряжения 1876 г., положившего запрет на все роды произведений на малороссийском наречии, кроме произведений изящной словесности"*.

"Оценка" ген.-губернатора доводить його до такої думки, що він висловлюється проти заборони "на малороссийском наречии сценических представлений и музыки". І завважає: "По моему мнению, литературные и музыкальные произведения на малорусском наречии следовало бы поставить в одинаковые цензурные условия с произведениями на общерусском языке". На цю записку дадено було резолюцію: "Заслуживает особого внимания и подлежит безотлагательному рассмотрению и докладу по соображению с мерою 1876 и порядками, в которых она была принята".

Прошеніе д. Лисенка стало губернаторові приводом, нагодою написати записку про можливість скасування указу 1876 р. Цього мало: саму думку про неодмінно потрібне скасування цього закону натхнули губернаторам "украинофилы", — про це цілком ясно гворить кн. Дондуков-Корсаков.

"В числе вопросов, обсуждаемых ныне печатью и частью естественно возникших из требований жизни, частью искусственно возбужденных прессою с различными целями, обращает на себя особенное внимание вопрос о признании прав малорусского народа в губерниях, населенных малорусскою народностию". Кн. Дондуков-Корсаков, не вважаючи на всі хитромудрі заходи, гаразд добачає, куди саме гнуть "украинофилы". "Если авторы одних статей, предыдущая деятельность которых заставляет предполагать в них полную сознательность и знакомство с предметом, очевидно, не решаются досказать многого, что ясно обнаружилось бы при откровенном изложении и изобличило бы их в стремлениях несимпатичных даже для большинства их единомышленников, то другие, бессознательно

вторящие первым, являются отголоском того особого сантиментально-доктринерского либерализма, который составляет характеристическую черту русской столичной прессы. Первые из этих авторов несомненно знают, чего хотят и куда идут"*. "Желания партий, — пише далі князь, — выражаемые открыто в печати, петициях и заявлениях земств, восходят пока лишь до требования ввести преподавание на малороссийском языке в начальной школе. Другие пожелания касаются дозволения издавать в России труды и сочинения всякого рода на малороссийском языке, допущения местного наречия в церковном поучении, а также снятие запрета со сценических представлений и исполнений музыкальных пьес"**.

Щодо рідної мови в школі, то "украинофилам" не поталанило напутити губернаторів, але щодо сцени і почасти до літератури, вони таки дали відомі здобутки.

Князь рішуче одкидає "запрещение сценических представлений, исполнения музыкальных пьес, печатания текстов песен к нотам и т. д.". "Следующим шагом должна быть отмена ограничения в издании книг и сочинений и т. д.".

"Требования" ці виставлялися, по виразу князя, "враждебною единству России партиею". "Гг. Антонович, Драгоманов, Чубинский, Старицкий, Лисенко и Ильяшенко (певно, це Лука Ільницький 2I) — являются главными теоретическими и практическими деятелями в этом направлении"***.

Серед цих фамілій бачимо двох, яких українська література прилічує до корифеїв української сцени, — д. Лисенка та Старицького. Таким робом, бачимо, що й партія "украинофилов", і ті корифеї української сцени, що належали до неї, не покладали рук. Наслідком всіх цих заходів було те, що "Начальник главного управленияпо делам печати" зробив доклад міністру внутрішніх справ, у якому висловлював таку думку, що "представлялось бы полезным разрешить издание на этом наречии других оригинальных произведений и переводов под тем

условием, если в изложении не будет ни ново-придуманного правописания украинофильской агитации и если внутреннее направление или дух не отзывается тенденциями украинофильской партии. Под этим условием может быть дозволено также исполнение сценических представлений и издание музыкальных пьес с малороссийским текстом".

Нарешті 8-го октября 1881 року Височайше затверджено було доклад міністра внутрішніх справ, у якому висловлено було між іншим: "2) Пункт третий разъяснить в том смысле, что драматические пьесы, сцены и куплеты на малорусском наречии, дозволенные к представлению в прежнее время драматическою цензурою и могущие вновь быть дозволенными главным управлением по делам печати, могут быть исполняемы на сцене, с особого, однако, каждый раз разрешения генерал-губернаторов, а в местностях, не подчиненных генерал-губернаторам, с разрешения губернаторов и 3) совершенно воспретить устройство специально малорусского театра и формирование трупп для исполнения пьес и сцен исключительно на малорусском наречии"

Затверджено було доклад міністра на підставі вищезгаданих записок ген.-губернаторів харківського та київського, а також "заявления со стороны многих губернаторов и частных лиц". На жаль, ми не знаємо тексту записок других "губернаторов и частных лиц", а може б вони виявили нам фамілії й інших діячів українського театру, які причинилися до скасування заборони 1876 року. Спинимось поки що на тім, докази чого маємо у вищенаведених "записках". Таким робом, бачимо, що заходами "украинофилов", а між них і двох видатних діячів української сцени, здобуто дозвіл на український театр.

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

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

Властиво все це 25-ліття українського театру — це єсть настирлива, невпинна боротьба з цензурою за кожний крок вперед. Дозволено було в принципі до вистави тільки такі пьєси, у яких "внутреннее содержание или дух не отзывается тенденциями украинофильской партии". А позаяк кожний з адміністраторів хтів довести, що в нього найтонший "нюх", то "дух" цей пахтив їм з кожного твору. З найбільшою пильністю приглядалися звичайно до того автора, ім'я якого Дондуков поставив між поводарів "враждебной единству России партии", — до М. П. Старицького.

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

Найпершу драму М. Старицького "Не так склалося, як жадалося" надруковано було в альманасі "Рада" у 1883 році, а дозволено її виставляти на сцені 3-го декабря 1886-го року. Впродовж трьох років посилав її д. Старицький до цензури під ріжними назвиськами, з усякими скорочуваннями та змінами, — цензура не дозволяла. Та й як було дозволити, коли п'єса, і покалічена і перероблена, таки тхнула сепаратистичним "духом"... Але єсть на світі сила, якій кориться "весь род людской". До трупи д. Старицького вступив поганенький актор російський, але талановитий адміністратор, нині вже покійний М. Перлов. З цензурою зав'язалися теплійші відносини, і нарешті аж через три роки пьєсу було дозволено... але у якому вигляді! Все, що було живішого в п'єсі, ласкаво викреслив цензор і між іншим головну сцену, у якій жид обдурює разом з паном селян. В тій п'єсі, що йде зараз на театрі, од усієї цієї сцени лишилася тільки одна фраза. Поміщик Лященко заспокоює свою жінку і каже: не турбуйтесь — гроші будуть; ми з Шльомою вигадали гешефта. В надрукованій в "Раді" п'єсі, бодай і скороченій, єсть все-таки ця сцена; вона показує, як відносився автор до селян і як до поміщиків, вона свідчить про його соціальні переконання, і

коли б критик дійсно хтів познайомитись з "святая святих" авторів, він мусив би продивитись їх рукописи, первотвори, бо більш ніж наївно шукати "святая святих" в тих творах, які перейшли крізь цензурне чорнило, як наївно було б шукати і сліду гріха на душі, що видерлась з чистилища.

Кожен рукопис російського письменника, а найпаче письменника українського, в добрі старі часи підлягав "законам развития насекомых". Спочатку робак, далі заплутується в цензурне павутиння і лежить там довгий час лялечкою, нарешті вилітає легесеньким метеликом, без найменшого багажу, що лише літає високо над землею од квітки до квітки і тішиться соняшним промінням. Здивований автор дивиться і восклицає: "Дивні діла Твої, о Господи!"... і не пізнає свого твору.

Жарти набік. Коли б молодий літератор, обвинувачення якого ми навели вище, мав дійсне бажання познайомитись з "духом і настроєм письменника, з його ідейними симпатіями і цілим комплексом його святая святих", — він легко міг би це зробити, порівнюючи п'єси, що виставляються на сцені, з тим, як вони надруковані, і нарешті з рукописом, з первотвором. Таким ро-бом, щодо п'єси "Не так склалося, як жадалося" (si devant22 "Не судилось"), коли б критик був познайомився хоч тільки з друкованим її екземпляром, він дізнався б більш-менш про соціальні переконання автора.

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

* Показчик Комарова, 154 23.

Я пам'ятаю гаразд той невимовний, скажений гнів, що охоплював автора, коли він знов та й знов одержував свій твір, перехрещений кривавим чорнилом з стереотипним підписом: "К представлению не дозволена".

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

— Объясните, пожалуйста, в чем дело? Если Вы имеете что-нибудь против содержания пьесы, автор готов изменить его, лишь бы она увидела свет. Ведь по-русски есть же пьесы, написанные на эту тему.

— Н-да, — одповідає з ухмилкою цензор, — пьеса пьесе рознь, но дело не только в содержании, а в языке.

— Как в языке? Драматические произведения на малорусском языке разрешены к представлению.

— Разрешены, да не все-с. Переведите пьесу на русский язык, и тогда мы, пожалуй, разрешим ее.

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

— Потому-с, что русского языка народ малорусский не понимает, а малорусский понимаетъ, — вот-с и нежелательно, чтобы народ видел такие пьесы на доступном для его понимания языке. Просто?

Просто до цинізму. І вертайся додому і бийся головою об мур, як б'ються герої андреєвського оповідання "Стена". Нарешті її [драму "Богдан Хмельницький"] дозволено було до друку аж у 1897 році, звичайно, скорочену, оскільки було можливо. Останню дію в наметі перед Переяславською радою цілком викреслила цензура — всю без останку; вона лишилася тільки в рукопису. Знов через рік п'єсу перегнано ще раз в цензурнім горнилі і нарешті дозволено до сцени, але "с непременным условием", щоб наприкінці драми виставлено було

апофеоз — "Переяславська Рада". Це цікавий факт як доказ того, що цензори не тільки дозволяли собі робити негативні вимоги, але вони вважали себе цілком уповажне-ними ставити й "положительные требования".

Знов-таки і по цій п'єсі критик, аби тільки схотів, може добачити "дух і настрій письменника і його святая святих".

Такі ж трансформації пережили і п'єси "Остання ніч", "Облога Буші" та й всі другі, які тільки дотикалися хоч в найменшім ступні такого питання, до якого можна було пристосувати "социализм" та "сепаратизм".

"Оборону Буші" надруковано було у 1899 році; посилано її до театральної цензури кілька разів, і верталася вона все з тим самим присудом: "К представлению признана неудобной". Аж нарешті, тільки по конституції, дозволено її до сцени у 1906 р. "Остання ніч" перейшла ще більші трансформації. Взагалі, коли б критик схотів порівняти екземпляри п'єс, дозволених до сцени, з екземплярами тих само п'єс, дозволених до друку, з авторськими екземплярами і нарешті з суфльорськими екземплярами, що перейшли вже останню цензуру, цензуру самих артистів, — знамениті "купюровки", — тоді б тільки уявив він собі, як затемрюється "святая святих автора" по всіх тих операціях!

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

Коротко кажучи, цензура, очевидячки, завзялася була знищити українську драматичну літературу, і знищити неабияк, не ґвалтом, — а тихо й любо: примусити її вмерти ніби своєю власною смертю; довести її до такого ступня, щоб вона вже не задовольняла і самих запеклих патріотів. Заборонювалися не тільки ті п'єси, в яких ніби тхнув уславлений "дух", а просто й всі ті, в яких мріла хоч іскра талану. Напр.,

М. Старицькому впродовж багатьох років заборонювалися такі цілком безгрішні п'єси, як "Ой не ходи, Грицю" та "Ніч під Івана Купала", а разом з тим Мирославському-Винникові дозволяли історичні п'єси з самими пекучими заголовками: "Гайдамаки" — исторические картины времен Гайдамачества", "Козаче серце" — исторические картины", "Гетман-ци" — исторические картины времен Запорожья" і т. і. Очевидячки, ці "исторические картины" були цілком безпечні і "на доступном для понятия народа языке".

Що було робити? А треба було постачати нових п'єс. Вживали усяких засобів. Перш над усе М. Старицький порозумівся з деякими авторами-товаришами, Левиць-ким та Мирним, — вони мали дозволені театральною цензурою п'єси. М. Старицький і переробив їх до сцени. Та все ж цього було мало. Серед "безусловно дозволенных к представлению" п'єс українських було чимало таких творів, яких ні в якому разі не можна було виставляти через їх літературну вартість. Проте вони мали один великий плюс: палітурка з маркою, з печаткою і з надписом: "К представлению безусловно дозволена". Це був філософський камінь!

Пам'ятаю, була якась така п'єса, властиво таки не п'єса, а тільки дійсно палітурка, на якій значилося: "Васыль и Галя" — Драма в V действиях Бондаренка, безусловно разрешена к представлению". Ой, скільки п'єс українських врятував той Бондаренко! Через нього, мабуть, і розповсюдились так в українській драматургії назвиська Василь та Галя.

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

Була собі така п'єса "Мазепа" — исторические картины в 6 действиях, текст отчасти заимствован из поэмы Пушкина "Полтавский бой" (sic), сочиненіе артиста К. П. Мирославского-Винникова". Заголовок свідчить про освіченість автора. Дарма, що автор сумирно зазначає: "текст отчасти позаимствован из поэмы Пушкина", але відомо, що в

поемі Пушкіна Мазепу змальовано "злодеем, Іудою, бежавшим в страхе". Хто бачив Мазепу на сцені у виконанні кращих труп, той бачив, що Мазепу не було виставлено ні злодієм, ні Іудою в страхе... Так пробивалися струмочки думки й життя у нещасний український театр.

Єсть ще таке правило: потому, як п'єса вертається з цензури, автор не має вже права додати й жодного слова, але викреслити може скільки хоче. І з цього правила користувалися бідолашні українські драматурги. Серед драм М. Старицького єсть дві драми: "Юрко Довбиш" (перероблена з відомого роману Француза "За правду") та "З темряви" ("Кривда й Правда"), оригінальна драма на 5 дій. Обидві ці п'єси малюють моменти соціальної боротьби пригнічених класів: перша — повстання гуцулів за землю під приводом Юрка Довбиша, а друга — боротьбу видатного селянського діяча Степана з глитаями села.

Видима річ, що в ті часи таких п'єс ніяким робом не могла дозволити цензура; тут і надалось вищенаведене "правило": М. Старицький до тексту своїх драм додав ще три мішки гречаної вовни і густо перемішав все, — вийшов славний твір! Хто б глянув тільки на перші сторінки його, одразу був би впевнився, що автор збожеволів. Тут йшла ніби й розумна розмова, але зразу вривалася, бо надходили несподівано хлопці й дівчата, починали співати й танцювати. Знов ішла попередня сцена, але її перебивали п'яні баби, що Бог його зна з чого заводили сварку; бабів розганяв дід і сідав ловити рибу трохи чи не серед степу; знов текст драми, і знов якийсь нікому не відомий дурень втручається в розмову і починає точить теревені; коротко кажучи, це була така мішанина, в якій ніяк не можна було домацатись змісту. Ми боки рвали з сміху, слухаючи цю галіматью. А справу було врятовано. Цензору, мабуть, з п'ятої сторінки обридло читать цей бред безумного, і він дозволив обидві п'єси до вистави. Тоді-то й пішла друга робота: автор почав викреслювати все те, що було намішано в пьєсу, і нарешті з шкарлупин вилупився дійсний твір. Згадувати смішно, а вигадувати було гірко.

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

Баснь эту можно бы и боле пояснить... Да чтоб гусей не раздразнить.

З літературною діяльністю других ювілятів української драми ми не маємо такої інтимної знайомосте, але, приглядаючись до неї ближче, ми бачимо, що й вона підлягала тим самим законам трансформації. Іван Карпович Тобілевич належав теж до тих авторів, яких най-пильніше пантрувала цензура. Скоро вступив був він до трупи М. П. Старицького, його заслали у Новочеркаськ на три роки, а через три роки знов було продовжено термін його заслання ще на три роки. Визволився І. К. тільки у 1889 році, та аж по 1895 рік лишався ще під негласним надзором. Справа була політичня; разом з Кар-

пенком-Карим заслано було Михалевича, Русова і других українців, через що, мабуть, цензура і приглядалась так до творів шановного автора. Не поталанило йому одразу. Перший твір Карпенка-Карого "Чабан" був заборонений аж до 1889 року. Кілька разів одсилав його він до цензури, і тільки у 1889 році дозволено його було вже в новій переробці під назвою "Бурлака". Друга п'єса Карпенка-Карого була "Не так пани, як підпанки", — вона пережила ще більші трансформації: до цензури їздила аж шість разі Шість раз міняла ім'я: "Не так пани, як підпанки", "Перед світом", "Підпанки", "Сельска честь", "Що було, то мохом поросло", "Прислужники". Під назвою "Прислужники" і дозволено її до вистави аж у 1904 році. Сливе 20 років їздила п'єса "из Воронежа в Чернигов и обратно". Автор мав силу переробляти свій твір, засилати прошенія в цензуру, допоминатися свого права і не втрачав надії!

Третьою п'єсою Карого була "Безталанна". І цю пьєсу, драму кохання, не було дозволено авторові. Спершу п'єса називалася "Хто винен?" Потім її перероблено й охрещено "Чарівницею". Цензура знов заборонила. Автор ще раз переробив її, назвав "Безталанною" — і тоді тільки дозволено її цензурою.

Як же то нівечилося "святая святих" автора за такими змінами! Тільки пильно приглядаючись до п'єс, можна собі уявити, яке силоміцне каліцтво робили драматурги своїм творам. Спинимось, напр., на п'єсі "Прислужники", що, як відомо, малює нам стан крепаків-селян і відношення до них дворян, поміщиків, згола — безправ'є та ґвалт, які чинили вони над своїми крепаками. Глядача дивує, що ввесь "центр тяжести" п'єси спирається не на панові, а на його камердинері, який ніби призводить пана до всього недоброго, а пан сам начебто такий лагідний, хоч до рани прикладай. Добра нагода одразу напасти на автора, на його буржуазний світогляд і прочая, і прочая. Коли ж ми згадаємо всі ті метаморфози, що пережила п'єса, скільки разів ходила вона до цензури, скільки назв змінила і тільки получила дозвіл під останньою назвою "Прислужники", яка так вже яскраво підкреслювала думку автора, ніби винні не пани, а подлі ж

хами прислужники їхні, — тоді тільки зрозуміємо ми, що, мабуть, спочатку в первотворі nicht da war der Hund begraben 24. Автор, що з таким болем сердечним відносився до селян, розумів, мабуть, гаразд, що не пана втворе-но "прислужниками", а самі прислужники — продукт ґвалту панів і безправ'я селян . Правда, і в підцензурнім ярмі, яке б воно тяжке не було, завжди можна відчути дух і настрій письменника, його ідейні симпатії і цілий комплекс його "святая святих".

На жаль, ми не маємо можливости подати історію цензурної волокити п'єс третього члена української драматичної троїці — М. Л. Кропивницького, але, спираючись на його друковані спогади, можемо зазначити ана-льогічні факти. Ось що розповідає про це сам Кропив-ницький.

"Все почти мои пьесы отдыхали на Прокрустовом ложе (в цензуре) от полугода до года и более, и многие из них возвращались недозволенными или с помарками, равносильными недозволению. Переделывал я их наново, снова посылал и снова ждал, а дождавшись, снова получал их в изуродованном виде и снова принимался за Сизифову работу. "Глитай" и "Доки сонце зійде", уже разрешенные, были опять запрещены. "Глитай" в продолжение 7 лет, "Доки сонце зійде" — десяти лет, и только благодаря Савиной дозволены в 1900 году" . "В одном из благотворительных спектаклей в Петербурге обратился я с просьбой к генералу, причастному к устройству этого спектакля, прося оказать содействие в цензуре, и содействие было оказано, и пьеса, пролежавшая в цензуре без движения около 2-х лет, разрешена была в один день" .

Не легшу боротьбу вів за свої п'єси і молодший з старійших українських драматургів — Б. Д. Грінченко. Комедія "Нахмарило" звалася вперше "Дядькові примхи". Цензура заборонила її; автор дещо переробив, назвав її "Нахмарило", знов одіслав до цензури, і аж тоді тільки було її дозволено. Те ж саме було з "Степовим гостем". Звався він в першій стадії свого розвитку "За батька". Лежав лялечкою в цензурі, вернувся розмальований червоним чорнилом до батька, знов поїхав до цензури, знов полежав і вилетів вже на волю "Степовим гостем", з приборканими крильцями. "Серед бурі", — звалося в першій стадії "Зламана квітка", — пережило такі ж метаморфози. "Арсена Яворенка" цензура зовсім була заборонила до вистави, а дозволила вже згодом, викинувши увесь третій акт, і сама примусила автора змінити заголовок; задовольняючи бажання цензури, автор і назвав п'єсу "На громадській роботі". Взагалі, з кожної п'єси д. Грінченка цензура щось викреслювала. Переклади його з Шіллера "Марію Стюарт" та "Вільгельма Тел-ля" — цензура заборонила була й до друку, а в цьому 1907 році драматична цензура заборонила до вистави того ж таки самого "Вільгельма Телля", що торік обійшов всі російські сцени.

Здається, яскравий малюнок! Та це ще не все.

Над українським театром тяжіла не сама тільки цензура, а ще й адміністрація. Вона мала право "вязать и решить". Схоче — дозволить грати, не схоче — заборонить; схоче — примусить виставляти стільки російських актів, скільки й українських, схоче — обмежиться примусом виставляти тільки російський водевіль. Які п'єси не до вподоби адміністрації, викреслять, не вважаючи і на цензурний дозвіл, з репертуару трупи. Перероблять і саму п'єсу, коли схоче адміністратор.

З гол а старий принцип: sic volo sic jubeo 25. А треба було потурати, бо указ 1880 року цілком віддавав український театр до рук адміністрації. Найбільше коверзував славної пам'яти одеський градоначальник. В своїх спогадах Кропивницький згадує і за нього. "Ведь, помимо цензуры петербургской, над украинским репертуаром тяготеет еще и цензура одесская. Все вновь разрешенные пьесы обязательно представляются нами на просмотр одесскому градоначальнику. Словно бы в Главном Управлении за нами смотрят только в одно око, а здесь в оба, и во многих пьесах градоначальник, подозревая, должно быть, недосмотр, приказывает вычеркивать некоторые выражения и целые фразы и заменять их придуманными им самим. Иные пьесы вовсе не разрешал, иные приказывал снимать с репертуара уже после своего разрешения".

До слів Кропивницького додамо ще кілька цікавих фактів. Коли трупа М. П. Старицького приїхала до Одеси, між іншими п'єсами виставила і п'єсу Шабельскої "Під Івана Купала". Не сподобалася п'єса начальству, — загадують зняти її з репертуару. Що його робити? П'єса бойова, дає збори і показна. Туди-сюди... ніде дітись, треба вдаватись і до його превос... "Соблаговолите, Ваше Прев..." Де там! Адміністратор гніваються... адміністратора вразила "безнравственность пьесы": заміжня жінка та закохалась в парубка! Чи ж хто де в світі бачив таке? І ось вирок: коли дирекція трупи хоче виставляти п'єсу, то мають переробити її так і так відповідно бажанню адміністратора. І мусили переробляти. Так само обурився був на Тобілевича й Саксаганського той само градоначальник, коли почув на "Паливоді", що жид має поїхати на християнині. Подія ця мала ніби одбутись десь поза коном, але й сама

думка про можливість цього злютувала "блюстителя"; він прикликав до себе Саксаганського і почав йому грізно дорікати.

— Что это у вас за безобразие? Да разве возможно, чтобы жид поехал на христианине?

— Но ведь это происходит за кулисами и вполне соответствует духу...

— Что там соответствует?! Какому духу?! Чтобы больше этого не было!! Посадите жида на жида!

І посадили.

Скачи, враже, як пан каже, а не хочеш — твоя воля, складай пакунки та й пускайсь на дно. Таке-то діялось, панове судді! La critique est aisée, mais la vie est difficile26. Важке воно скрізь, а на ті часи, та ще для українських діячів — було воно найтяжче. Проте не згортали вони рук, і хоч небезпечно було позиватись з "предержащими властями" — позивались і часами доходили правди. Так, наприклад, О. К. Саксаганський почав добувати права виставляти при українських п'єсах лише російський водевиль, а не цілу драму, як вимагали деякі губернатори.

Був голод в Росії; публика і так не дуже-то вчащала в театр, а одеський градоначальник напосівся на Саксаганського, щоб виставляв стільки само дій російської п'єси, скільки й української.

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

Надопекли знущання, урвався терпець — і наважився Саксаганський позивати градоначальника. Як маєш з багатим позиватись, каже народне прислів'я, то краще поли вріж та тікай. Та втік, не втік, а

побігти можна. І почав Саксаганський строчити скарги та прошения. Аж тричі подавався він з прошеніями до Главн. Упр. по Делам Печати за дозволом виставляти українські п'єси без російських, — все одмовляли. Саксаганський не складав зброї, допоминався свого і вдався нарешті з прошениям аж в Сенат і таки одержав у 1892 році дозволу виставляти українські п'єси з одним одноактним або двохактним російським водевілем. Так само настирливо допоминався він дозволу фати в Київі, але добув цього дозволу вперше для трупи Садовського М. П. Старицький, спочатку під фірмою К. Драм. Товариства, а вже згодом і самостійно. Не менш уперту боротьбу, бодай хоч скаргами та прошеніями, точив з цензурою Б. Д. Грінченко з приводу заборони його перекладу "Марії Стюарт". Він довів діло аж до Сенату, проте дозволу не виґвалтував.

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

Всі ці факти, які зазначали ми вище, були лише заходи поодиноких діячів, але діячі українського театру ніколи не теряли нагоди виступати й колективно в обороні справи українського театру. Одного часу пропонувався з'їзд діячів української сцени, щоб обміркувати його становище та нарадитись, що далі робити, як підтримувати його. Старші діячі українського театру щиро пропагували той з'їзд, але решта чомусь не пристала, і діло скінчилося лише спільною нарадою. Коли ж було дозволено перший всеросійський з'їзд театральних діячів, українці всі прибули на почесне поле: М. Старицький, М. Садовський, Саксаганський, Карпенко-Карий та з Чернигова Шраг од гуртка української інтелігенції, серед якої був і драматург Грінченко. Всі головні репрезентанти українського театру виступили на тому з'їзді з своїми докладами. Доклади їх волали до правди й справедливости, до поліпшення долі українського театру; вони малювали його становище, говорили про той ґвалт, що душить його. Українські драматурги прохали, щоб їх зрівняли принаймні з російськими, щоб скасовано було ті циркуляри, які ставлють українську сцену в якісь виключні умовини життя.

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

Малюючи всі "кривди і обіди" українського театру, д. Старицький зазначив: "З 1889 року цензура почала за-боронювати вистави не лише драм із життя інтелігенції, але й з купецького, а далі й з міщанського побуту, коли тільки в них фігурував сюрдут. Не досить того: п'єси, вперед дозволені, було усунено з репертуару розпорядженням цензури (наприклад, Кропивницького "Доки сонце зійде" та "Глитай"). Слідом за цим почали безумовно за-боронювати до вистави драми історичні та побутові з минувшини. Мені, наприклад, заборонено "не за напрям ані за зміст", як був ласкав вияснити мені особисто давніший начальник "Гл. Упр. по Делам Печати", але виключно за мову драми "Богдан Хмельницький" та "Розбите серце", д. Кропивницькому з тої самої причини заборонено "Титарівну", д. Карому драми "Роман Волох", "Сербии", "Що було, то мохом поросло", д. Конисько му драму "Ольга Носачівна" і комедію "Порвалась нитка". Та рівночасно з цею поголовною забороною декому до-зволювано між іншим і історичні драми, і п'єси з інтелігентного життя, але лише такі, яких ніхто не важився виставити на сцені. А вищеназваним авторам заборонюва-но навіть і побутові драми, скоро лише вони були написані на мотиви яких-будь чи то російських, чи загранич-них творів або коли мали хоч тінь літературної вартости. Такими самовільними й нічим не оправданими утисками стиснено горизонт українського письменства до хутора, до хати, і в ній іще не дозволено йому живописувати гро-

мадських боків народнього життя, а допущено лише малювати любовні та родинні радощі та гризоти. Наслідком цього репертуар української сцени зробився одностайним та нудним, та й сама вона засуджена на голодну смерть"

Далі д. Старицький виставляє ті позитивні вимоги, які ми зазначали вгорі. З'їзд одноголосно вхвалив доклади українських драматургів і вдався з ними до Височай-шої Влади. Наслідком цього було те, що

цензурні вимоги одразу помнягшали: почали дозволяти потроху і історичні п'єси, і п'єси з життя інтелігенції, і п'єси на громадські теми.

Таким робом, потроху, помалу, а все-таки діячі українського театру добули більше волі рідній сцені, оборонили її од неминучого загину. Звичайно, нам зараз можуть закинути, що всі заходи старших діячів української сцени були лише "полумерами", що треба було вживати більш радикальних засобів: не просити, не скаржитись, а правити своє!

Чи треба ж на це одповідати?

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

VI

Кидаючи погляд назад, на всю українську драматичну літературу, мусимо перш за все зазначити, що вся вона була од першого кроку свого нового життя щиро-щиро демократичня і чесна. Вона служила народу та людині, не прислуговуючись інтересам пануючих класів. Бездогма-тичність, роз'ятрена розпуста та інші прикмети "духа землі" буржуазії, що стали нині "во главу утла" інших літератур — не поширились в українській драматичній літературі; вона лишилась сильною й чесною літературою здорового народу, що знову виступає на арену життя. Не "дух землі", а "дух вічньої правди", що веде до рівности і братерства, буяв в ній і надихав її робітникам їх найкращі думки.

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

Цензура й адміністрація дозволили їм торкатись тільки тем щасливого чи нещасливого селянського кохання та других родинних відносин.

Чи лишилися вони в цих межах?

Звернемось до обвинувачень автора "Уваг":

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

Подивимось.

З історичніх драм "загальнопризнаних авторитетів вкраїнської драми" ми маємо ось які: "Богдан Хмельницький", "Остання ніч", "Оборона Буші", "Маруся Богу-славка", "Сава Чалий", "Бондарівна", "Лиха іскра поле спалить, сама щезне", "Гандзя", "Ясні зорі", "Степовий гість", "Серед бурі" — одинадцять історичніх драм на трьох письменників 27 за короткий час, — бо до 1896 року історичних драм не дозволяла цензура, — відсоток немалий.

Але стривaймо. Може, ці "історичні" драми плекали тільки драму кохання, а історичнього в них тільки й малося, що декорації та вбрання?

Може, й справді в них не одбилися "величні моменти з історії минувшости вкраїнського народу?"

Почнем спочатку.

Епоха Богдана Хмельницького — найвеличнійший момент з життя українського народу, і драма "Б. Х." малює не тільки особисту власну драму гетьмана Богдана, а самий зріст народнього гніву, боротьбу і повстання народне. Згадаємо тільки другий акт — на Запорожжі, чи не соціальні питання підносяться на сцені в сценах між голотою та лейстровими козаками? Самого Б. Х. виводить автор не месником за власні кривди, а свідомим ватагом народнього гніву, головою повстання народніх мас за свої політичні і соціальні права. (Автор навмисно змінив почасти історичний факт: звістку про ґвалт над сином та жінкою привозить Тимко Богданові в ту хвилину, коли Богдан вже скликає до повстання запорожців). Оборона Буші — чи це ще не величний момент з історії українського народу? В цю драму автор цілком переніс той героїчний дух часу, який наддав можливість невеличкій купці жінок боронитись од численного ворожого війська і нарешті всім вмерти, а не скаляти свій стяг. І хоч інтрига п'єси — "драма серця", але в ній згучить новий соціальний мотив, народжений Богдановою епохою. Героїня драми Мар'яна не може з'єднатись з своїм коханцем князем Корецьким — не через те, що "він поляк, а вона руська", не через те, що він "католик, а вона грецького закону", а через те, що він пан, а вона козачка. Ввесь настрій, яким перейнята драма, приводить нас в ті часи, коли люде жили хвилинами, а не роками, коли нерви й воля були напружені, як тетива на добрім сагайдаку, коли не кожен думав, що "краще бути живою собакою, ніж мертвим левом". Такий час і дає можливість поодиноким людям виявляти нечуваний героїзм — ламати своє власне щастя з-за принципу, вмирати за повинність свою, що й робить героїня п'єси. "Остання ніч" малює драму одинокої людини, що свідомо віддала своє життя за волю, за щастя других. Проте думаємо, що такий момент може "навчити іти назустріч новому життю". Чи не героїчній момент з життя народу малює нам Сава Чалий? Щодо історичніх п'єс Грінченка, то вони теж відносяться до тої ж самої

Богданової епохи і малюють нам моменти повстання народніх мас. Настрій п'єс, не вважаючи на зовсім інші обставини життя, остільки од-повідає сучасному настрою російської публики, що навіть в такім далекім краї, як Кавказ, в Батумі, місті приморськім, де збилися люде всіх сторін, сливе незнайомі з українською мовою, г— кожне слово п'єси "Степовий гість" вкривали гучні оплески. Так розуміла публика настрій народніх мас.

Далі автор "Уваг" каже: "Боротьби класів, ще більш героїчні і могутні, ще більш красиві й захоплюючі своїм змістом, не надто тішились увагою наших драматургів. Боротьба цих (народніх) мас проти соціальних кривд, проти політичного утиску була чужою для загальноприз-наних авторитетів вкраїнської драми".

Треба собі з'ясувати, про яку "боротьбу класів" говорить критик. Одколи життя людське влилося в форми державного життя з визначеними класами, які одрізняли-ся один від другого своїми правами, одтоді і почалася боротьба класів. Коли автор розуміє таку боротьбу, то невже не добачив він "боротьби" проти соціальних кривд і проти політичного утиску" у тих само драмах: "Богдан Хмельницький", "Оборона Буші", "Остання ніч", "Сава Чалий", "Степовий гість", "Юрко Довбиш", "В темряві", "Бурлака" та другі?

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

Але над все поспільне людське горе,— Ярмо і бич голоти!.. Тяжко!.. Ох, Як боляче! Як душу шарпа туга...

Але

Над немощним не змилується кат: Лиш силою відбити можна волю, Придбать права, завоювать буття... Так скрізь велось і буде так до віку!

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

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

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

Коли ж автор "Уваг" під боротьбою класів розуміє тільки боротьбу "труда и капитала", то це нас дивує ще більше. Германія — капіталістичня сторона, але й в германській літературі ледве при кінці 80-их років з'явилися спроби драматичних творів, що так чи інак дотикалися саме цієї боротьби праці й капіталу ("Перед сходом сонця" Гауптмана). Це тривало недовгий час: одразу з початку 90-их років літератори германські вернулися на лоно буржуазії; вони вдалися почасти в якийсь естетицизм — "в гармонізацію природи", почасти "в христианское смирение", що й примусило їх дійти до теорії "виправдування зла" та одкинутись навіки од соціальної революції . Доказом цих слів можуть бути драми Зудермана "Іоанн Хреститель" та "Каменотеси". Власне, з 1890-их років література германська починає малювати капіталістичну суспільність з її соціальними конфліктами. Але проте на всіх цих соціальних драмах лежить, як каже Фриче, "печать мещанского духа". Навіть більше: ні одна з цих драм не розв'язує принципіально проблеми і не дає жадної раціональної одповіді пролетаріатові на його пекучі питання. Про найкращу з цих драм, чудову драму Гауптмана "Ткачі", Фриче каже: "Драма Гауптмана — чудовий малюнок страшних наслідків голоду, а не боротьби організованого, свідомого пролетаріату в ім'я соціалізму". Ні один з тих германських драматургів, на думку Фриче, "не зумів виявити на сцені

найбільше питання часу у тому вигляді, як воно поставлено самим життям, і в тім дусі, як його хоче розв'язати клас робітників". В австрійській драматичній літературі тільки самими останніми часами з'явилися твори, що так чи інак дотикаються боротьби праці та капіталу. І ось останніми ледве днями промайнула по часописях звістка, що д. Гаупт-ман пише нову драму на тему боротьби праці й капіталу. Тільки у XX столітті! А автор "Уваг" чи не вимагає од українських драматургів, щоб вони малювали боротьбу праці й капіталу з початку 80-х років.

"Комуністичний маніфест Маркса та Енгельса" безперечно річ величия, але поети мають для своєї "поетичної інтерпретації" маніфест ще вищого майстра, — маніфест життя. Дійсний художник не може малювати, хоч би й на користь партії, того, що не перейшло, не пройняло наскрізь життя. Та й багато ще зостається проблем людського духу поза межами комуністичного маніфесту. І Фауст, до якого б класу не притулили ми його, скрізь лишається Фаустом, та й Гамлети бувають і поміж пролетарии, і поміж королів. "Не о хлебе едином будет жив человек". Та й самому пролетаріатові не потрібне детальне розроблення на сцені тих або інших пунктів програми: пролетаріат, як революційна маса, шукає на сцені величного пафосу — настрою, що одповідає його настрою, подій, що анальогичні тим подіям, які повстали на його шляху. "Вільгельм Телль" Шіллера, столітня п'єса, зворушила всю Росію у 1905 році; треба було бути в театрі на виставах п'єси, щоб зрозуміти, як одповідав настрій п'єси настрою публики.

Поет-художник навмисно одсовує свій твір на визначену історичну перспективу, щоб уникнути тої пошлості, яка неодмінно прилучається до фотографічних речей. Скажемо словами Каутського: "Пролетаріат шукає в драмі боротьби і дії", — і він знайшов би її чимало й в українській драматургії, не тільки в новійшій, — про неї ми в цій розправі не говоримо, — а й у тій, що має право святкувати свій 25-літній ювілей. "Бурлака", "У темряві" ("Кривда й правда"), "Юрко Довбиш", "Богдан Хмельницький", "Остання ніч", "Оборона Буші", "Степовий гість" та другі п'єси показали б пролетаріатові, як вмирають люде з-за ідеї спільного блага, спільної правди, загального добра. Ми думаєм, що ті слова, які

ось заразмаємо навести, знайшли б повний одгук в душі революційного пролетаріату.

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

Не лютістю бісованого ката Будується те щастя на землі, Бо кат — все кат, чи репаний, чи білий, За ним услід — неволя, ґвалт і смерть. У лагоді, в братерстві тільки сила!..

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

Не будемо нагромаджувати тут ще більше прикладів: тексти вищезгаданих п'єс — доказ нашим словам.

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

Обурює молодих критиків ще й те, що українська драматургія в ліпшому разі малювала нам сіру, одноманітну, як небо восени, прозу життя, вбійчу і притупляючу буденщину її. Дивні діла Твої, о Господи! Російська критика побожно шанує Чехова за те, що він так художньо змалював ту пошлість, ту прозу і буденщину життя, яка панувала в Росії у 80-ті роки, а український критик обвинувачує своїх драматургів за те,

що вони малювали прозу життя! І справді, поезія ж краще прози. І нащо було Гоголеві писати "Ревизора" та "Мертвые души"? Чи не краще було б обмежитись "Вечерами на хуторе близ Диканьки"? Чому ж він віддав найбільшу силу свого талану прозі життя?

Єсть два типи письменників: одні малюють типові з'явиська сучасного життя, другі проймаються ідеями й почуттями, загальними для всіх часів. І де такі терези знайти, щоб зважити, що має для чоловіка більшу ціну? Ухмилка й сльози, сміх та стогін потрібні людській душі. Поезії в житті людськім — короткі хвилини, а прози — довгі дні. Чи ж винні українські драматурги, що проза життя оточала їх з усіх усюд? Вони малювали правдиво сучасне життя, і в тім їх велика, незабутня заслуга. Драми й комедії Островського теж малюють "прозу життя, вбийчу й притупляючу буденщину її", а критика російська поставила його "во главе угла". "Тьмы низких истин нам дороже нас возвышающий обман", — сказав колись поет; та ні, "обман" не "возвышает", — підносить душу чоловіка тільки правда, вона одна може вжахнути душу правдивим малюнком і примусити людину замислитись над питаннями життя. Переважна частина п'єс Карого, "Глитай", "Дві сім'ї", "Олеся" — Кропивницького, "Світова річ" — Олени Пчілки, "У темряві" — Старицького, "На громадській роботі" — Грінченка, п'єса Мирного "Згуба" й другі — все це "комедии нравов". В цих п'єсах автори малюють нам сучасне життя з усіма його кривдами й болями, сумними та смішними рисами. Найбільшу частину свого талану присвятив прозі життя Кар-пенко-Карий. Він показав нам життя сучасного українського села в його соціально-економічних відносинах. Болюче питання про хазяїна й робітника — ґрунтовний мотив п'єс Карпенка-Карого. Цікаво простежити, як зростає й ширіться цей мотив в його п'єсах: "Розумний і Дурень", "Сто тисяч" та "Хазяїн". Михайло, Калитка — це прототипи того ж таки хазяїна-кулака, який вже зростає в "Хазяїні" в грандіозну фігуру Пузиря; і відносини до робітників приймають в кожній п'єсі більш визначені контури і нарешті уявляються в "Хазяїні" у вигляді цілком виробленої системи.

Але малюючи правдиву прозу життя, драматурги українські малювали і тих героїв-ідеалістів, що несуть в світ "печать дара Духа святого" і не дають згаснути серед прози життя святому вогню. Таких героїв любови та ідеї ми маємо в образах: Бурлаки, Степана ("У темряві"), Серпокрила ("Понад Дніпром"), Юрка Довбиша та др. І ці сильні та неверескливі герої навчили б і критика "іти назустріч" новому життю, коли б його вухо притулилось до серця письменника.

Література не може одбити в собі всього життя, не малюючи життя інтелігенції, — це розуміли українські драматурги і вживали всіх засобів, щоб добути дозволу захопити й цю сферу. Але як його викрутитись? Інтелігент, що балакає по-українськи — та це ж видимий сепаратист українофіл! А дозволено було виставляти тільки такі твори, "внутреннее направление которых, или дух, не отзывается тенденциями украинофильской партии".

М. Старицький наважився пошукати броду. Він написав зовсім сумирну п'єсу "Розбите серце" на тему "старої байки, що завжди нова", — дія одбувалася серед інтелігентів; і ось "со страхом и трепетом" одіслали п'єсу в цензуру, як першого птаха з ковчега. Та не принесла п'єса масличної гілки: вона вернулася геть вся перекреслена червоним чорнилом з стереотипним приписом: "К представленій) признана неудобной".

Урвалась нитка. Минуло ще кілька часу.

Творчість шукала простору. Душили серце цензурні пута.

І знов наважився М. Старицький шукати броду. Написав він п'єсу з життя українських артистів ("Талан"), примусивши всіх їх балакати по-українськи, і сам вдався до цензора. Він з'ясував йому, що справжні пани (мати поміщика Квітки, редактор) балакають і в п'єсі по-російськи, але актьорів українських він не може примусити балакати по-російськи, бо це було б надужиттям: вони, мовбито, люде зовсім прості, — їм

цілком не відомий "язык Пушкина", балакати вміють тільки простою мовою.

Чи то ця розмова переконала цензора, чи просто пом'якшали цензурні ярма, — не можемо з певністю сказати, що переважило, — але п'єсу було дозволено, і в перший раз забалакав на сцені українською мовою український інтелігент.

Правда, далеко раніш, ще в п'єсі Олени Пчілки "Світова річ", балакали вже люде в віцмундирях по-українськи, але то ще не були інтелігенти. В особі ж поміщика Квітки вступив на сцену український інтелігент.

"Ходатайство первого съезда сценических деятелей" докінчило справу. Дозволила цензура "Блакитну троянду" Лесі Українки, п'єси Грінченка, "Суєту" й "Житейське море" Карпенка-Карого. Прорвала течія і цю гатку — українська інтелігенція вступила на сцену.

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

Ми не можемо вимагати од других саможертви, ідеалісти ж трапляються не щодня. Актори — ті ж люде і так само хтять їсти й пити, як і всі під місяцем живущі, — вони виставляють скрізь і завжде найбільш ходкі п'єси. Найтонші твори дають найтонший збір. "Євреїв" Чіріко-

ва виставляли, мабуть, і юдофоби-актьори, бо певні були, що "Євреї" прикличуть юрби євреїв Росії в театр. 1 не помилялись.

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

Та ж зростає українська інтелігенція хвилина од хвилини, час од часу! Вона заллє живою юрбою український театр, і оживуть кращі твори старійших письменників, запаковані актьорами на віки, і знайдуть шлях на сцену твори нові.

VII

Минуло 25 років... довгий час, ціле життя! Українська сцена вибилась з недолі і стала твердо на своїх ногах. З маненької трупи Ашкаренка втворилося понад ЗО труп. Ми перелічимо тут тільки більш постійні трупи, не за-значуючи тих, що гуртуються й розпадаються в хвилину, як мильні пухирі: трупи Садовського, Саксаганського, Суходольського, Суслова, Гайдамаки, Сабініна, Ярошенка, Грицая, Ванченка, Прохоровича, Сагатовського, По-номаренка, Світлова, Квітки, Орлова, Бродера, Пронсь-кого, Глазуненка, Максимовича, Чернова, Скорбинсько-го, Василенка, Квітки-Іванова, Витвицької, Націлевича, Костенка, Сагайдачного, Захаренка, Кононенка, Копер-нака та Іваненка,

Мірова-Бедюха, Коганця, Каневського, Матусина та др. Українські трупи розплоджувались: одна трупа ділилася на дві і так далі. Такий спосіб розплоджування був, з одного боку, дуже корисний для справи українського театру: в кожній новій трупі зоставався хоч один член з старійших діячів, і він переносив у неї чесні традиції колишньої славної трупи. Але не будемо підмальовувати дійсности; з часом трупи розбивалися все дрі-

бніше й дрібніше, і дух старих традицій видихався з них рік од року, день од дню. Ми не надуживемо правди, коли скажемо, що, за виключкою труп Садовського та Сак-саганського та ще кількох кращих українських труп, переважна частина їх перевелася ні на що, більше — вони просто ганьблять український театр. Старші українські трупи од перших кроків своїх визначилися художньою "постановкою" п'єс і чесним демократизмом, що виявлявся у виконанню народніх типів; теперішні "трупки" про художню постановку не мають і гадки, з народу вони глузують, вони зневажають його своїм знеповаж-ливим виконанням, вони перевелися на балаганних комедіантів, які ламають "хахлацькую камедь". Звичайно, що й репертуар добирають вони найбільш придатний для себе. А й виставляючи яку б там не малося п'єсу, вони калічать її скілько можливо, не вважаючи ні на що.

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

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

— У меня к вам большая просьба. Дивлюсь здивовано: Какая?

— Не можете ли вы попросить Михаила Петровича, чтобы пристроил меня на местечко.

— Какое же местечко может вам дать Михаил Петрович? Мы лакея не держим.

— Ах нет, я бы хотел опять по театральной части в малорасейскую труппу. Я служил у NN резонёром, так нельзя ли опять?

Tableau28.

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

На прапорі цих паразитів штуки стоїть одно слово: "сбор", та годі добувати його артистичною працею, художнім виконанням п'єс, — то річ марудна й трудна... Краще закласти своє "маленькое дельце", оголосити на афіші "Суламіф" або яку пекучу українську драму, в якій розливають по сцені два пухирі волової мазки, або й оперетку "Веселая ночь" — все їдно, аби захопити касу, а там хай публика хоч лає, хоч і б'є, — що з воза впало, те пропало... Гроші в кишені і гайда, хлопці, далі в Тетюши чи в Новоград-Волинськ... Там така ж само історія, і нарешті, одного більш або менш хорошого ранку антрепре-ньор захоплює з собою касу, бібліотеку і яку-небудь "тимчасову" жінку свою, переважно prima donn'у трупи, і зникає без сліду. Тоді, коли в трупі мається більш-менш енергійний суфльор, що встиг завчасу посписувати п'єси, антрепреньором стає він, і трупа знов переходить попередній цикл розвитку. Ще раз, ще раз та ж само трансформація... нарешті трупа зовсім розпадається. І як Цін-цінат29 після консульства вернувся до свого плуга, — всі вертаються до своїх попередніх праць: "резонёр" займає знов місце лакея, перший тенор розвозить морожене, а остання

prima donna зникає десь у млі невідомого... Бу-дійський метампсихоз... Гіркий жарт!

Бачачи такий занепад великої частини українських труп, тим більшу шану і дяку громадську повинні с клас-

* Не можу втриматись, шоб не додати тут ще кілька анальогічних фактів. Репетирують оперетку Лисенка "Утоплена". Генеральна репетиція, в партері репрезентанти п'єси. На сцену влітає стурбована артистка Б. і з захватом, перебиваючи репетицію, кричить: "Михаил Петрович! Михаил Петрович! Представьте себе — какой-то Гоголь взял нашу "Утопленную", передела! в рассказ, перевел по-русски, назвал "Майская ночь" — и так глупо вышло!"

Або ось другий: сидить артистка В., слаба ревматизмом, і скаржиться на свою хворобу: "Ох, ох! Невже взавтра буде дощ... У мене справжній барометр в ногах..." Артист М. стурбовано скрикує: "От нещастя! Вчора ж лікар казав, що ревматизм, а сьогодні вже зробився барометр".

Таких фактів можна було б навести безліч, і вони свідчать, що такого сорту артисти можуть вести справжнє діло тільки під "кріпкою рукою".

ти ми діячам української сцени, що не дають загаснути ясному світу її: дд. Садовському, Саксаганському та другим директорам кращих українських труп.

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

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

Репертуар наш зростає день по дню.

Останніми часами постерігаємо серед молодих літераторів великий нахил до драматичної творчости. Факт загальний. Коли життя починає битись прискореним пульсом, коли руйнуються старі форми, готуються нові, — сцена стає катедрою, і кожен, хто почуває в собі силу, хоче зійти на катедру і озватись до всіх своїм словом.

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

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

Gutta cavat lapidem...30

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

VIII

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

Символізм — не нове з'явисько в літературі, але сучасний символізм одрізняється од колишнього матеріалом своєї творчости. Символізм сучасний втворив собі мету виявляти в художніх образах глибокі проблеми людського духу, як вічні, незмінні, самодовліючі з'явиська. Сфера сучасного символізму — сфера ріжноманітних моментів життя особистого людського "я", визволеного й незалежного од часових, соціальних та політичних форм конкретного життя, з'єднаного лише з життям природи. Так принаймні упевняють теоретики нового символізму . Повстав цей рух в літературі, яко реакція натуралістичній школі, що доводила малювання дійсности часами просто до фотографії. Фотографія не єсть штука. Коли літературний твір концентрує ввесь ґрунт свій головним чином на малюванні побутової дійсности, з'явиська часового, а часами й цілком випадкового, він дуже втрачає на тому. Твір занадто зв'язаний з визначним історичним періодом, властиво не з ідеями, якими жила людськість визначного періоду,— а з дрібницями околишнього життя, втрачає свою вартість при змінах форм життя. То правда. Але втрачає він тільки тоді, коли, крім малювання форм сучасної

дійсности, не має в собі більш нічого. Річ в узагальненні. Дон Кіхот одбив в собі ввесь колорит тогочасного життя іспанського, і проте не втратив і не втратить своєї краси, бо Сервантес вклав в свій твір загальнолюдські риси, зрозумілі всім націям і всім часам. Але добродії символісти, повстаючи цілком справедливо проти фотографування дійсности, хапають й самі геть та й геть через край. "Изображение переживаний человеческого духа должно быть освобождено от всяких случайных наслоений, — пишуть теоретики символізму, — которые затемняют и закрывают сущность психологического явления". "Новое искусство стремится открыть музыку того "настоящего" мира, который только отражается в явлениях, воспринимаемых с помощью пяти чувств". Коротко кажучи, нова штука має мету познайомити нас з субстанцією світовою. Завдання не мале! Боже поможи! Але наколи б припустити й можливість такого откровенія символічним поетам, то й тоді вони повинні провести його через серце людини, не "визволеної й незалежної од часових, соціальних та політичних форм конкретного життя", бо такого абстрактного чоловіка ми й уявити собі не можемо, — а через тепле серце людини, зв'язаної всією своєю істотою з теплим життям; знов-таки не з дрібницями його нетривалими, не з бігучими формами околишніми, а з тим осередком життя, яке враджує гнів та любов, горе та радість, сміх та жалі. Символічна література зводить штуку до алгебраїчної праці з проблемами людського духу, дієві особи її уявляють з себе не живих людей, а холодні алгебраїчні "величини". Як фотографія, так і абстракція не єсть завдання штуки. Філософія оперує з проблемами людського духу, штука примушує нас переживати ті проблеми в нашій душі. Найкращим прикладом зостанеться назавжди всім символістам безсмерт-ня трагедія — "Фауст". Найвища, найтрагічніша проблема з усіх проблем людського духу! Як переведено її через серце людини, зв'язаної всією істотою своєю з живим людським життям! Як світ без ока, так і сама субстанція без чоловіка не мають для нас жадної ціни.

Проте символічна літературна форма дуже приваблює молодих письменників. Річ зрозуміла: така форма літературної творчости сама найлегша. Намалювати силуетами план малюнка може кожний чоловік,

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

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

Візьмемо, наприклад, хоч би останній момент в драмі Андреева "Жизнь человека" — смерть самого "человека".

Приглядаючись до композиції моменту, ми бачимо, що вона далеко нижча од композицій багатьох аналогічних моментів в творах інших письменників. "Человек" інертно лежить головою на столі; навколо його танцюють страшні відьми й нагадують йому малюнки минулого життя. Гаразд, — пекучий жаль за тим, чого не можемо вернути, муки сумління... нудьга самотности... речі відомі, вони й без відьм шарпають серце. Проте автор набирає ще більш додаткових вражінь, аби опанувати почуттями глядачів: навкруг "человека" важкий, фіолетовий

півморок... в кутку стоїть кам'яна постать "когось" у сірому... недогарок свічки ледве блимає тьмяним, жовтим світлом... музика провадить нудну, шарпаючу душу, одноманітну мелодію... стогнуть страшні п'яниці... Одкиньте всі ці додаткові ефекти: мелодію... півтьму, страшні постаті відьм, їх плазуючі рухи і, нарешті, той недогарок свічки, що, мов в пазурях, держить серце глядача, нагадуючи йому щохвилини: кінець... кінець... зараз кінець! Одкиньте всі ці ефекти, дайте повний світ рампі — і виявиться цілком духовна бідність композиції, сцена не справить і половини того враження, яке справляє вона з допомогою всіх цих, коли можна так висловитись, — нашкурних ефектів.

Те ж саме можемо сказати й про самий момент смер-ти "человека". "Человек" гордо зривається; хвилина гарна і сильна. "Де моя тарча?"31 Де мій Джура?" Кричить він... і кінець... "Человек" падає... свічка гасне, і повний морок залягає в театрі. "Человек умер", — виголошує чийсь холодний голос... зловісне шамотиння відьм... тихе, вмираюче... і повна тиша, і вічний морок... Глядач почуває, як мороз біжить в нього поза шкурою, і коли нарешті знов запалає весело електричне світло, з душі його виривається радісне зітхання... Пху!.. минув страшний кошмар. Що враження сильне, то правда, але з чого складається воно?

Духовна смерть людини викликала нам сльози на очі?

А де там. Не сльози — страшний жах охопив нас. Автор зробив нас причетними фізичній смерті людини, і нас охопив сліпий жах, той жах, що примушує ревти скотину, коли вона чує на бойні дух свіжої мазки. Безпросвітний морок і завмираючі згуки життя, вони охопили не самого тільки артиста, а й нас, вони зробили нас фізично причетними фізичній смерті людини. Немовби над нами злились далекім одгуком останні згуки життя, немовби нас укрила довічна пітьма... Згола ми пережили фізіологічний процес смерти, а смерть душі людини майнула десь далеко поза нас. Непевні згуки, півтьма, фарби — ось головні чинники художнього впливу символічних речей. Що такий вплив не єсть завдання естетичного твору, про це нема що й балакати, — річ відома всім.

Щодо ситуації драматичних символістичних творів, то в будові своїй вони не мають нічого нового: вони збудовані по старому шаблону і навіть ідуть ще далі назад. Символісти припускають не тільки монологи, проти яких повстають новіші драматурги, але й прості "доклади", а позаяк твори символістичні не повинні мати в собі ніякої реальности, то така форма цілком одповідає їм. Проте вони сильно одріжняються од творів других шкіл своїм, так кажучи, останнім акордом. Автори символістичних речей не дають в своїх творах жодної одповіді на виставлені питання, а така невизначеність ніби підтримує цікавість.

Як символічня драма цілком знищує побут, дійсність, так драма настрою, чеховська драма, переносить осередок ваги на малювання самого побуту, життя... Дієвою особою виступає в п'єсі саме життя; не воля індивідуума, а сила життя домінує над всім, дія залежить цілком од умов цього життя: воно і враджує, і розв'язує відомі моменти дії. Виникла ця форма драматичної творчости в Росії у 80-их роках. Чехов заклав цю школу.

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

Що таке настрій? Чи єсть це якесь свідоме станови-це чоловіка? Походити настрій може і од свідомої і од іесвідомої причини, а сам в собі він єсть несвідомий на-:ил нашої душі приймати в цю мить од життя ті або інші іражіння, чи то веселі, чи то сумні. Іноді цей стан вини-:ає в нас несвідомо і залежить тоді, мабуть, од якихсь >трутніх елементів, що отруюють мозкові центри, — зна-и це фізіологам, лікарям; але часом він виникає і під впливом цілком відомих нам вражінь. Напр[иклад]. і нашій

хаті сухо й тепло, на душі ясно, за плечима жо-іної турботи. Але надворі хлипа дощ, плачуть шибки, кроплені сльозами... он пройшла вулицею якась пані в калобі... старець в дранті простягає скрючену руку. Сива икапа з похнюпленою головою тягне порожній віз... голі ілки дерев, мов пальці рук, заломлених з благанням, ягнуться до сірого неба... тьмяне світло з вулиці, без іроміння яскравого сонця наддає всім речам в хаті [кийсь похмурий вигляд... на часописі чорніє страшна [орна рама — оголошення про чиюсь смерть... і раптом іез жадної думки чоловіка охоплює сум...

Це настрій, сумний настрій. Повстав він в нас через е, що переважна частина вражінь околишнього світу од-іюється і в свідомості нашій і разом з тим викликає в іас відомі почуття (ощущенья); сума їх і складає відомий іастрій.

Позаяк дієві особи драми настрою цілком підлягали впливові життя, треба було й вивести це життя на сцену; реба було, щоб ввесь вплив його, що керував життям [юдини, передався й глядачам, — в тім був ґрунт таких >ечей. Автор не силкувався познайомити нас з психоло-ією людини, з боротьбою її душі, бо душевної боротьби ерої ніби й не переживали, — він хтів, щоб живі малюн-:и життя, якому підлягав герой п'єси, передавалися й лядачеві, щоб він переймався тим настроєм, який опа-іював дієвих людей. Згадаймо, наприклад, "Дядю Ваню". Дядя Ваня" розчарувався в професорі, на якого покладав все своє життя, він зненавидів його — і що ж робить ін, нещасний дядя Ваня? Чи ж вириваєтьсяся він з цього життя, чи починає він нарешті жити для себе? Ні, давуче життя знов обступає його з усіх боків і здушує в своїх пазурях. Дощ б'є в шибки, старий "приживал" бринчить на балалайці... цвіркун цвірінька в кутку... тьмяний сум насовується на дядю Ваню... він кориться своєму настрою і лишається й надалі в тих само умовинах життя. Зрозуміти дядю Ваню — трудно, перейнятись його наст-роєм і почути й в собі брак сили на будь-яку боротьбу — легко.

Те ж саме можна сказати й про "Трьох сестер". З першого погляду поверховому читачеві здавалося б просто смішним завдання п'єси: три

здорові дівчини не можуть доїхати до Москви. Анекдот. Але коли читач пройметься тим життям, в якому живуть три сестри, коли він почує сам на собі їх настрій, коли він зрозуміє їх вдачі, — він зрозуміє й те, що вони ніколи не доїдуть до Москви, а наколи хто і завіз би їх туди, вони і в Москві не знайшли б Москви. Радити таким людям вжити більш енергії й волі — все єдно, що радити безногому робити добрий моціон. Це не драма, а трагедія. Тут панує невблаганна мойра, що з першого дня вродження людини виголосила свій вирок над нею. Безвладна, безвільна людина, наслідок давно пануючих умовин життя, несе сама в собі свій прокліп, бачить сама своє безталання і не може здобути з себе хоч краплю розумної, здорової волі. Це трагедія не мала.

Приглядаючись до техніки і до властивостей художнього впливу драми настрою, ми бачимо, що вона, з одного боку, ніби цілком противулежна символічній драмі, з другого, — користується тими ж само чинниками, що й та. Драма настрою, як і символічня драма, має на меті перш за все наддати нам відомий настрій, через те вона головним чином впливає на наше почуття; це їх спільна риса, тільки символічня драма переважно вживає якихсь таємних засобів: непевні крики гусок, вікна, що раптом зачиняються самі собою... подихи вітру, сумні невиразні згуки, тьмяне світло... фарби... Вражіння ж драми настрою — вражіння реального життя. Щодо змісту, то між цими двома течіями драматичної творчости діаметральна противулежність. Драма символічня розглядає проблеми людського духу, драма настрою найбільшу вагу віддає самому життю; з цього походить і ріжниця технічної ситуації цих драм. Позаяк драма ця в принципі визнає, що всім керує не воля "личности", а настрій, життя, — через те в ній мало розвитку ситуації конфліктів душевної боротьби; вона складається з малюнків життя. Бажаючи довести до найбільшої реальности техніку драматичного твору, драматурги почали по можливости усовувати монологи; а драма настрою усунула їх цілком. В тих драмах, де нема активних героїв, де єсть тільки безвольні неврастеніки, яким невідома боротьба душі, там дійсно цілком не потрібний монолог. Але такі ситуації виключні, і з них не можна утворювати принципів будови драматичного твору. Бувають такі ситуації, коли, бажаючи неодмінно

уникнути монологу, автор тільки позбавить свій твір художньої краси й сили і, простуючи до реальности, наддасть йому нереальну форму. Що таке монолог? Це властиво така ситуація драми, де дієва особа, лишаючись сама на сцені, словами своїми знайомить нас з найглибшою боротьбою своєї душі. Звичайно, це ненатуральність: чоловік небожевільний вголос до себе не говорить, хоч би як він не був зрушений, — то правда, але не буває й таких хат, яким бракувало б четвертої стіни, і коли ми даруємо цю ненатуральність, коли ми припускаємо, що автор може підняти перед нами четверту стіну і показати, що там робиться в хаті, то можемо припустити, що автор в формі монологу піднімає перед нами і другу заслону і знайомить нас з тим, що робиться в душі. Бувають такі моменти, коли ніяким діалогом не можна переказати душевну боротьбу. Згадаймо, наприклад, хоч відомий монолог Гамлета: "жити чи не жити". Такі думки й почуття чоловік може переживати тільки в глибині своєї душі. Не психологи, а самі звичайні люде гаразд знають, що коли чоловік говорить про те, що заподіє собі смерть, — він ніколи не стратить себе. Коротко — думки й почуття Гамлета втратили б половину своєї сили, коли б з монологу зроблено було діалог або коли б автор здумав передати глядачам тільки настрій Гамлета. Не треба надуживати й цього, взагалі цілком правдивого уникання монологів: таке надуживання замість того, щоб наддати творові ре-

альність, зробить його нереальним, бо в життю людини бувають моменти глибокої, потайної душевної боротьби, яку ні діалогом, ні настроєм переказати не можна. Та звичайно геть та й геть не всі автори розуміють, як, коли і в якій мірі можна вжити монолог і що таке є монолог. В українській драматичній літературі панує не монолог, а доклад, цебто актьор виходить на сцену і починає розповідати, хто він і звідкіль родом і нащо прийшов сюди і що має вчинити. Якраз так, як роблять герої "Вертепа": "Ану глянь, подивись! чи ба не вгадаєш, звідкіль родом і як звуть — нічичирк не знаєш". Або актьор починає розповідати публіці про те, що скоїлось за кулісами, або ще комічніш — один актьор говорить монолог, у якому викладає свої заміри, а другий підслухує його монолог, і з цього складається ввесь драматичний

конфлікт. Такі монологи неможливі ні в якій драматичній формі. Тільки момент найвищого напруження душевної боротьби, драматичного пафосу може дати монолог.

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

Est modus in rebus32.

Драматичня форма драми настрою цілком відповідала тим типам, які виводили автори на сцені; позаяк дієві особи жили тільки впливами настроїв, то й публика повинна була лише перейматись їх настроєм, щоб зрозуміти твір. Автори досягали своєї мети. Але теоретики цієї форми драматичної штуки закладають принципи "драми настрою" в принципи всієї драматичної штуки. Те, що одповідало з'явиську частковому, вони хтять зробити законом для всієї драматичної штуки взагалі. "В конце прошлого столетия, — пише один з відомих критиків російських , — театр стал намечать для себя новые пути. Подобно тому, как наши дети теперь не нуждаются в "действии" с нашей стороны, чтобы уяснить себе нашу оценку их поведения, так и для нас самих "действие" в театре утратило свое прежнее значение. Укоризненный взгляд матери говорит теперь иногда ребенку гораздо больше, чем говорило когда-то внушительное действие на конюшне при помощи свежепросоленых розог. И для нас теперь не нужны действия, тем более кричащие действия на сцене для того, чтобы мы могли постичь характер лица, разобраться в конфликтах, в которые его поставила жизнь, разгадать его внутренние переживания. Нам достаточно войти в его настроение, и сумма его настроений в разные моменты переживаемой им драмы скажет нам больше, чем могли бы сказать самые потрясающие действия старой трагедии". Погляд остільки помилковий, що ми дивуємось тому, як може серйозний літератор висловлювати такі думки. Перш за все, — що розуміє критик під словом "действие"? Невже тільки зміну форм

околишнього життя? Але під словом "действие" розумілася досі в драматичній творчости дія внутрішніх, душевних сил, їх боротьба, яка може й викликати ту або іншу зміну форм околишнього життя, а може й перетліти сама в собі. Візьмемо, напр., кращу драму Ше-кспіра "Гамлет" і побачимо, що вся вона, на погляд д. Краніхфельда, буде повним "бездействием", бо "действие" одбувається тільки в Гамлетовій душі. Перше треба було гаразд почастувати дитину різками, каже д. Краніхфельд, щоб вона зрозуміла все зло свого вчинку, а тепер досить матері глянути з докором на дитину — і вона зрозуміє все. Де ж більше "действия"? Думаємо, що в погляді матері. Перше грубе "действие" хіба тільки на деякий час заважало дитині сидіти, — боліло тіло, до душі, мабуть, і не доходив той біль, а погляд матері збуджував цілий рій думок і втворював велике "действие" в душі. Таке "действие", така боротьба почуття та волі й складає ґрунт драматичного твору. Теоретики драми настрою кажуть: "Нам надо войти в его (героя) настроение, и сумма его настроений в разные моменты переживаемой им драмы скажет нам больше, чем могли бы сказать самые потрясающие действия старой трагедии". Безперечно, настрій — це ґрунтовна сила усякого художнього твору; коли твір не перейнятий цілком настроєм свого творця і коли той настрій не опановує нами, не примушує нас переживати те, що пережив автор, твір не вартий нічого, — істина альфабетова. Але в драмі настрою немовби немає в драбині одного щабля. Кожний художній твір, крім відомого настрою, викликає в нас рій думок і воле-вих імпульсів, — тут цього нема: герої драми, підпадаючи тому або іншому настроєві, лишаються інертними рабами його, в душі їхній не виникає жодної реакції: сум — то й сум, ні бажання позбутись його, розважитись, знайти якусь розумну мету життя, ні бажання перервати це злиденне існування і визволитись од нього навіки. Нічого, герой — раб настрою. Для відомої групи безвольних неврастеніків це було надзвичайно характерно. В свій час "драма настрою" зробила своє діло, та нитка її вже урвалась, і ми можемо вжити про неї слова відомого критика Ханштейна, якими він схарактеризував відому драму Гауптмана "РгісІепГезІ:"ЗЗ: "ця драма буде прийдешнім нащадкам нашим лише цікавим документом з епохи слабо-вольної нервозности".

Круто повернулось колесо життя. Минули часи "дядів Вань" та "Вишневих садів". Настали часи таких героїв, яких і не знали минулі часи. Коли мученики християнства йшли сміло на страту, — вони рахували на нагороду небесну, коли герої середніх віків кидались осліп на смерть, вони виявляли велику силу волі, але їм мало що було втрачать: життя було таке невладнане, таке грубе, кожна хвилина погрожувала смертю, — через те й люде звикали мало цінувати його. Але тепер, коли життя так хороше розкинулося перед людиною, коли кожне з'явисько натури чарує тонке почуття людини своєю красою, коли розум людини з кожною хвилиною прорубує все далі сходи в глибоке царство таїни знаття, коли люде навчилися жити кожним фібром своєї істоти, — страчувати життя по власній волі, без жодної сподіванки на яке-небудь друге існування по смерти, страчувати на те, щоб другі інертні, помірковані зажили щастя, здобуте твоєю крів'ю, — це може робити тільки Бог — не чоловік! Людина піднеслась душею понад душі богів. З'ясувати душевну боротьбу такого героя не можна вже настроями... цвіркунами та краплями дощу. Сама думка

про те огидою проймає мозок! Велетню, богочоловіку дзеркалом може бути тільки величия драма дії та боротьби.

Більш всіх одповідає їй соціальна драма.

Соціальна драма несе з собою цілком нові принципи драматичної штуки. Вона одрізняється од драми грецької й шекспірівської елементом трагічнього. Елемент трагіч-нього складався в греческій драмі з боротьби чоловіка з невідомою Мойрою, в шекспірівські часи доля вже не керувала життям людей, керували ним вони самі, через те і в драмі його елемент трагічнього складається вже з душевної боротьби самої людини. Нова драма вивела на кін ще новий драматичний фактор — недолю, не внутрішню боротьбу душі людини, а боротьбу великих груп суспільства, — боротьбу класів. Так кажуть теоретики нової соціальної драми — знищення в драмі елементу особистої (личної) психології. В соціальній драмі доля поодиноких людей не цікавить автора, — всю

силу драматичного твору сконцентровано на почуттях і замірах великої групи людей, головного й єдиного героя п'єси — класу.

Щоб одбити психологію маси, творці соціальної драми не виводять окремих осіб (напр.: "Ткачі" Гауптмана), які виносилися б над загальним рівнем своєю індивідуальністю, а разом з тим були б типічними репрезентантами цього класу, — вони беруть лише зовсім незначних людей, що тільки на хвилину опановують юрбою, ведуть її за собою, а потім зникають в розпочатім русі.

"Спробунок Гауптмана, — пише відомий критик російський Зінаїда Венгерова , — не всі вважають вдатним. Багато людей стоїть на тім, що при виставі п'єса дуже програє, що драматична дія, яку не підтримує дужа індивідуальність, розпливається і не справля враження, що з технічнього боку будова "Ткачів" не витримує критики!"

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

проте героїзм пролетарія й героїзм короля будуть спиратись на інші базиси: пролетарій буде спиратись на юрбу, на свою солідарність з нею, король буде спиратись на свою власну волю, на свої думи й бажання, які йдуть впоперек бажанням нерозумної (на його думку) юрби. На цім і кінчається та частина "класової душі", яку має в своїй душі кожен член тої або іншої класи. Далі йдуть вже ґрунтовні риси вдачі людини, однакові для всіх класів. Як серед пролетаріїв, так і серед королів єсть Гамле-ти і Дон Кіхоти, Макбети, Фаусти і Цезарі; через те неможливо й утворювати якусь "класову душу". Кожен член визначного класу, борючись за один спільний ідеал, не однаково переживає ту боротьбу в своїй душі; люде не тождествені геометричні фігури, що одрізняються одна од другої тільки місцем, яке займають в просторі. Які б не були елементи трагічнього — чи грецеські, чи шекспі-рівські, чи елементи боротьби класів, — тільки тоді й дають вони драматичний конфлікт, коли одбиваються в живій душі людини. Великі майстри слова вміли завжди сполучити соціальність мотиву п'єси з централізацією драматичної акції. Згадаймо, напр., "Вільгельма Телля"

Шіллера — одну з найсоціальніших п'єс, і ми побачимо, як зумів автор сконцентрувати силу цього соціального руху в могутній постаті Вільгельма Телля. Через те і закони драматичної творчости стоятимуть навіки віків непорушно: боротьба людини чи то з долею, чи з власним почуттям, чи з ворожнечим класом, але боротьба і дія, що одбиваються в душі людини, яка може бути й типіч-ним репрезентантом свого класу.

Щодо ситуації своєї, то соціальна драма одрізняється од шекспірівської драми тим, що зовсім знищує монолог і дає перевагу масовим сценам. Така ситуація виникає з принципів самого твору. Властивості художнього впливу соціальної драми сполучують в собі і вплив на почуття, і вплив на думку, бо соціальна драма розгортає перед нами не тільки самі настрої та проблеми, а дію й боротьбу за них. Вона дає свій певний присуд фактам, свою певну одповідь на проблеми людського духу. Нічого містичнього, денервуючого не має в собі соціальна драма — горить в ній гарячий вогонь боротьби за умовини кращого життя.

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

Всі ці літературні течії принесли з собою нове слово штуки. Символізм одірвав драму од малювання пошлої буденщини; він нагадав нам про вічні, ґрунтовні проблеми людського духу, незалежні ні од соціальних, ні од політичних форм життя. Щодо властивостів впливу художнього твору, він винайшов ряд нових факторів: згуки, світ, фарби, що впливають і на наше почуття і примушують нас безпосередньо перейматись тим настроєм, який хоче викликати в нас автор твору. Драма настрою вивела на кін саме життя і наддала тим ще більше реалізму формі драматичної творчости. Чим більше зв'язаний чоловік з усім життям, що оточає його, тим реальнішими здаються нам і його простування, і його боротьба. Як драма символичня, так і "драма настрою" звернула увагу на вплив драматичного твору і на почуття людини. Драма

соціальна вернула нас до споконвічнього джерела драматичної творчости, — дій і боротьби. Не будемо обмежувати сфери соціальної драми лише сферою боротьби пролетаріату з капіталізмом: соціальна драма виводить на кін боротьбу великих груп людськости за поліпшення умо-вин життя для найбільшої кількости людей. Пекучі питання життя не менш одвічних проблем людського духу шматують серце чоловіка, вони ще ближчі більшим масам людей, бо гірке життя не дає їм часу й глянути вгору до сонця, до зір.

Минули часи символичніх і чехівських драм. Великих діл людського духу настроями не змалювать! Щоб з'ясувати їх, треба, як каже Гейне,

видерти найвищу сосну з Шварцвальдских гір, встромити її в кратер Етни і писати вогненними літерами на північнім небі, щоб світили ті слова всім нащадкам прийдешніх і "на потом будучих" віків!

Шлях драмі дії та боротьби!

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

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