УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Серія: Монографії ч. 30

Степан Чорній

Український театр і драматургія

МЮНХЕН — НЬЮ ЙОРК 1980

UNIVERSITAS LIBERA UCRAINENSIS
UKRAINISCHE FREIE UNIVERSITÄT • UKRAINIAN FREE UNIVERSITY

Series: Monographs Rheie: Monographien Serie: Monographies

Band 30 Vol.

Stepan S. Chornij

UKRAINISCHES THEATER UND DRAMATURGIE

UKRAINIAN THEATRE AND DRAMATURGY

© Copyright 1980 by author
All rights reserved, including the right to reproduce this book or portions thereof in any form without permission in writing, except in the case of a brief quotation embodied in critical articles and reviews.

MÜNCHEN — NEW YORK 1980

УКРАЇНСЬКИЙ ВІЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Серія: Монографії ч. 30

Степан Чорній

Український театр і драматургія



МЮНХЕН—НЬЮ ЙОРК 1980



ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

ПРАУКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР

Український театр – це одна з найважливіших ділянок української культури, що є найменше досліджена наукою. До недавна дослідники твердили, що театр і драматургія це ділянка історії літератури чи етнографії і з тієї точки зору їх і досліджувано.

Головним предметом дослідів став в основному драматичний твір, тобто сценічний матеріял, не звертаючи уваги в дослідах на актора як своєрідного і, безперечно, дуже важливого творця театрально-мистецького вияву та сценічних засобів, та, врешті, і на самого глядача-сприймача. І тому зовсім слушно твердить Григор Лужницький у своїй праці ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ, підкреслюючи, що:

> "Рівночасно з цим предметом досліду /тільки драматичний твір/ не могли стати усі ці сценічно-театральні вартості, які разом із цінностями гри актора, обстановок, виведенням на сцені маскою чи світлом творять те суцільне, що його звемо театром". [1]

Григор Лужницький вважає, що запізнення розвитку театрознавчих студій було спричинене історією літератури й етнографії. Основна помилка дослідників-науковців полягала в тому, що вони розглядали драматичний твір як мовно-літературний пам'ятник, а не як сценічний матеріял. [2]

Також і історія етнографії сповільнила розвиток театро-

---

1 Лужницький, Григор, Історія українського театру, НТШ, Нью-Йорк, 1961, стор. 3.

2 Див. дискусія В. Рєзанова з В. Перетцом у Записки Історично-філологічного Відділу УАН в Києві, кн. XV, 1927, стор. 227-230.

знавства. Досліджуючи народні обряди, етнографи аналізували їх з точки зору антропологічної, соціологічної чи аспекту первісно-культурного. [3] А саме народні обряди і є цим пребагатющим джерелом театру.

Помилковий підхід до історії літератури та до історії етнографії від'ємно відбився на дослідах слов'янського театрознавства взагалі, а зокрема на на початках історії українського театру. Сьогоднішні досліди слов'янської драматургії і театру виявили основну правду, а саме, що так як:

> "з міту створилася грецька драма, як з літератури й товариського культу французька, як з саґи й історії англійська і німецька, так південно-слов'янська національна драма постала з баллади". [4]

Найновіші досліди ствердили, що "слов'янська драма є своєрідним типом драми, який відзначається ліризмом, основаним на елементах народної поезії і така драма стане колись зразком нової драми". [5]

Сьогоднішні театрознавці вигрібають із темряви померклих століть саме ці характеристичні елементи праукраїнського театру, бо

> "він їх мав і має у собі ще з померклих, забутих віків. Ці театральні елементи нерозлучно зв'язані як з одного боку з природою, серед якої жили наші предки, так з другого боку із прикметами української вдачі, духовости й світогляду". [6]

Характерними рисами українського народного світогляду,

---

3 Кримський, А., Розвідки, статті та замітки, I-XXVI, Київ, 1928, стор. 14-20.

4 Див. Чижевський, Дмитро, Нариси з історії філософії на Україні, Прага, 1926.

5 Mladenow, St., Wakalerski, Chr., Kodow, Chr., Realne podstawy łączności słowian, "Ruch Słowiański", Lwów, 1929, No 6, стор. 250., та Dr. Wollman, Fr., Bulharske drama, 1928.

6 Лужницький, Григор, стор. 4.

як підкреслює Д. Чижевський, є емоційність і сентименталізм, чутливість і ліризм. [7] Ці прикмети виявляються в основному в естетиці українського народного життя, в його обрядовості. Однією з характеристичних сторінок емоційности і є український гумор – цей глибокий вияв артизму української вдачі. Із згаданими рисами йдуть у парі дальші: неспокій і рухливість, більш психічні ніж зовнішні риси й в основі своїй зв'язані з певним артизмом натури, зі стремлінням до переходу в усе нові й нові форми. Чарівна природа України, і в першу чергу розлогий безкраїй степ відіграв основну роль в історичному розвиткові вище згаданих рис українського національного характеру. [8]

Коли приглянутись рисам українського національного характеру, то неодмінно побачимо, що емоційність, гумор, естетизм, чи, навіть, психічна рухливість – це ті, власне, елементи, на які складається духова сторінка як автора, так і актора-виконавця та сприймача-глядача. Отже, праджерела історії українського театру треба шукати тільки у прадавньому народному танково-музичному мистецькому вияві, для якого сценою була прекрасна українська природа, бо на лоні цієї природи відбувалася танкова поетично-музична дія.

Почуття безмежно-могутнього, безмежно-величного, що викликають море, ліс і гори находимо й у степу. Степ поєд-

---

7 Чижевський, Д., Нариси з історії філософії на Україні, Прага, 1931, стор. 14-20.

8 Є й інші думки., пор., напр., Феденко П., Вплив історії на український народній характер, Прага, 1942.; Мірчук І. проф., Світогляд українського народу, Прага, 1942.; Крупницький Б., До світогляду українського народу, Берлін, 1943.

нує в собі безмежну широчінь і розмах краєвиду з буйним розквітом життя природи, в'яже зі собою естетичне, а разом із ним, релігійне почуття. Отже, в основному український степ був сценою первісних народних ігрищ та обрядових ритуалів наших давніх предків.

Визначний український учений історик Михайло Грушевський рішуче відкинув традиційну схему періодизації у трактуванні всієї народної творчости в українській літературі, як це слушно підкреслив д-р М. Гнатишак у своїй праці ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, в якій він пише:

> "Він рішуче й безкомпромісово поставив найстарші твори усної поезії на сам початок розвитку українського словесного мистецтва, а також дальші періоди письменницького розвитку переплів дослідами про різні роди усної словесности, всюди там, де письменницькі й усні словесні твори своєю ґенезою часово сходилися. Це нове упорядкування матеріялу показалося єдино-доцільним, не лише з уваги на свою хронологічну послідовність, але також тому, що в зовсім новому світлі поставило нам перед очі справу взаємин між усною і писаною поезією та важні сюжетні й стилістичні зв'язки чи аналогії". 9

Михайло Грушевський вважав найстарші твори усної народної творчости початком розвитку українського словесного мистецтва. Він відчинив ворота для наукового дослідження історії праукраїнського театру. Обговорюючи на сторінках своєї монументальної ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ основні елементи театру - ритм, танок і щойно згодом драматичну дію, М. Грушевський заклав основи під історію українського

---

9 Гнатишак, М. д-р, Історія української літератури, т. I, Прага, 1941, стор. 22.

театру.[10]

Західно-европейські дослідники історії театру від давна намагались відокремити й усамостійнити театрознавство як окрему дисципліну.[11]

Тоді, коли західно-европейські вчені намагались точно визначити елементи театру, щоб таким чином започаткувати історію театрознавства як окремої науки, серед українських науковців /як і серед дослідників інших слов'янських народів/ до недавна існувала неясність поглядів на "драматичність" і "сценічність", брак поділу між драматичним твором і його інтерпретацією театром. Усі українські літературознавці стверджували існування зародків драматичних /в розумінні театральних/ елементів в українських "людових обрядах", одначе, крім М. Грушевського, ніхто з них /О. Огоновський, О. Барвінський, А. Шамрай, В. Коряк, М. Зеров, С. Єфремов, М. Возняк, І. Франко включно з визначним істориком українського театру Д. Антоновичем/ цих зародків не старався прослідити.[12] /Між іншим І. Франко у своїй Історії українського театру писав таке:

"Коли загальним виразом "драма" обіймемо певну історію не тільки висказану словом, але також висловлену дійством, то мусимо признати, що народ наш /як майже всякий другий/ від непам'ятних часів мав у своїх обрядах і звичаях багаті зародки драми"/.

Щойно у 20-ж роках нашого сторіччя видно значний здвиг

---

10 Грушевський, М., Історія української літератури, т. I, Київ-Львів, 1923, стор. 29-39, 43, 77.

11 Див. Kutscher, A., Die Elemente des Theaters, Grundriss der Theaterwissenschaft, I. Teil, Düsseldorf, 1932.; Gregor, J., Weltgeschichte des Theaters., а також Лужницький Гр., "Праукраїнський театр", Зап. НТШ, т. 165, Нью-Йорк-Париж, 1956, стор. 60-73.

12 Див. Возняк, М., "Нескінчена друком праця І. Франка з

вперед у ділянці дослідів театрознавства. До таких дослідників-театрознавців треба в першу чергу зачислити відомого вченого театрознавця Петра Руліна, який у своїх наукових працях, рецензіях і статтях намагався з'ясувати завдання історії та історика театру.

Старше покоління українських літературознавців /М. Возняк, Д. Антонович та ін./ за вихідну точку початків українського театру й української драми взяли "Шкільний театр" /1619 р./, а до того часу вони вважали, що:

> "...в українській традиційній літературі, в українських народніх обрядах, піснях до танцю, віруваннях, тощо, були своєрідні зародки української драми. В дохристиянських часах у багатих народніх обрядах усе приймало драматичну форму, скрізь поставав поділ ролей,... діялог... солісти... хор... жвава акція... Наше весілля подібне до старовинних клясичних містерій або трагедій Софокля з їх хором, строфами й антистрофами". 13

Значить, ні театральні костюми, що "закінчували драматичний характер", ні поділ ролей, ні діялог, ні солісти, ні хор, ні, врешті, "жвава акція" на думку старших літературознавців до історії театру /до 1619 р./ не належать?! Звичайно, сьогодні ми мусимо без найменшого застереження відкинути цей застарілий і невірний погляд наших старших науковців відносно початків українського театру, який, на нашу думку, мав своє повне і скристалізоване обличчя ще в передхристиянській добі, і джерелом українського народного

історії українського театру", Річник Українського Театрального Музею, I, ВУАН, Київ, 1930, стор. 41-75.; та Антонович Д., Триста років українського театру, Прага, 1925.

13 Возняк, М., Початки української комедії, друге незмінене видання, Накладом укр. книгарні "Говерля", Нью-Йорк, 1955, стор. 6-7.; Див. також Рєзанов, Вол., Драма українська, т. I, УАН, Київ, 1926, стор. 12-13.

театру були багаті українські народні обряди, а не "Шкільна драма".

Цікаво підкреслити, що в Західній Європі театрознавці, з метою з'ясування праелементів театру, пішли за вказівками М. Грушевського. І так, згадуваний уже А. Кучер, у 30-х роках 20 сторіччя в основу дослідів театру й драми поклав танок як основний елемент.

> "Танок є праклітиною театру, він є найпростішою і найстаршою формою театру. Таком є праклітиною міму /пантоміми/ й драми. Танцюрист є батьком мімів і батьком актора. Ні акторства, ні драми не винайшов ніхто, це взагалі було безпотрібне, бо в культурному своєму рості й акторство й драма сягає прадавніх початків".
>
> "Щоб пізнати праелементи театру не починаймо ні від режисера, ні від актора, ні від письменника, ні від сцени. Це все є пізніші наверствування. Найпримітивнішою, найстаршою рушійною силою форми театру є міміка, як мистецький вияв тіла. Ні теоретично, ні практично ніякого театру й ніякої драми не можна собі уявити без міміки. Потім іде малювання тіла /характеризація/, маска, костюм. Всі ці квіти, ґірлянди, пера, мушлі, шкури - це ніщо інше, як неодмінний і постійний театральний реквізит, щоб приховати свою індивідуальність, а представити чужу". [14]

Отже, праклітиною театру, його праелементом є танок. Найстаршою, первісною формою театру й драми є міміка. До цього треба додати ще маску й костюм.

Ритмічно-симетричний гармонійний характер, який ми спостерігаємо від найдавніших часів людської творчости, лежить у самих її основних законах. Ритм просторовий і ритм часовий /ритм у просторі і ритм у русі/ пронизує цю творчість. Він проявляється в естетичних її прикметах матеріяльних її про-

---

14 Пор. Gregor, J., Das Bühnenkostüm in historischer, ästhetischer und psychologischer analyse, Zürich-Wien, 1925.; Balgne, R., Die Maske des Schauspielers, Leipzig, 1942.

продуктів /початки пластичного мистецтва/ так і є в процесі творчости, в ритмі творчої праці, творчої діяльности, у виладуванні фізичної і психічної енергії.[15]

Остаточно воно переходить у такі форми мистецтва, як ритм фізичного руху /танок, пантоміма, драматична гра/, як ритм голосу й інструментального звуку /спів, музика/ і врешті з розвитком артикульованої мови — ритм слова, тобто словесне мистецтво /мистецтво слова/.

Підсумовуючи вище сказане, можна сміло сказати, що:

1. Коріння українського театру й української драми сягають глибини віків нашої праісторії, тобто декілька тисячоліть до християнської ери.

2. Ці коріння-початки українського театру й драми ні в якому разі не можна розглядати як "зародки", а як самостійний театр, який на даному етапі культурного розвитку наших прапредків відповідав їх запотребуванням та задовольняв їхні духово-естетичні вимоги.

3. Основні елементи українського театру з передхристиянської доби збереглися до найновіших часів у нашому етнографічно-побутовому театрі і тому треба відкинути погляд майже всіх попередніх дослідників до М. Грушевського, що, мовляв, український театр і українська драма розвинулися під впливом Західно-европейського театру.

4. Найновіші археологічні розкопи й досліди відкрили ніде інакше, а в Україні два пребагаті вогнища прадавньої

---

15 Лужницький, Григор, Історія українського театру, стор. 7.

культури в місцевостях Трипілля і Мізині /Трипільська і Мізинська культура/, які своєю давністю сягають до 10 000 років до нашої ери, а також з уваги на те, що Україна є не тільки прабатьківщиною слов'ян, а, як на це не двозначно вказують деякі вчені світової слави, - Україна - це колиска індоєвропейської спільноти. [16]

Отже, беручи до уваги все це, а зокрема факт, що Україна - це скарбниця найбагатшого фольклору - то ніде інакше, а в Україні треба шукати джерела праслов'янського театру. [17]

5. Батьком українського театру та матір'ю української драми є українські народні обряди.

6. Треба погодитись з висновками багатьох дослідників, а зокрема М. Грушевським, І. Франком, М. Возняком та С. Килимником, що наша церква на протязі всього середньовіччя гальмувала розвиток українського народного театру, на що вказують такі першоджерела, як ЖИТІЯ СВЯТИХ, зокрема ЖИТІЄ ФЕОДОСІЯ ПЕЧЕРСЬКОГО та твори Івана Вишенського. [18]

Не можна погодитися з твердженням Григора Лужницького, який, відкидаючи твердження попередніх дослідників про гальмування церквою розвитку народного театру, пише, що:

> "...в рямцях обряду української Церкви створився своєрідний літургічний театр, літургічна дія, оригінальний прояв не театру в церкві - як це було у латинському світі - а церкви в театрі". [19]

Все це, що відбувається "в рямцях обряду Української церкви" - це все чуже, живцем перенесене з Візантії разом із

---

16 Bibby, G., Four Thousand Years Ago, New York, Barnes & Noble Inc., 1963.; Woolley, Sir Leonard, History of Mankind: Cultural and Scientific Development, Vol. I, Part II, UNESCO Monitor Book, 1965, стор. 78-79.

17 Див. Килимник, Степан, проф., Український рік у народніх звичаях в історичному освітленні, т. V, Вінніпеґ-Торонто, 1963, стор. 24.

18 Див. Антонович, Д., Триста років українського театру, ст. 31.

прийняттям християнства і нічого спільного не має з українським народним театром, ані теж не є витвором української духовости. Тут можна хіба говорити про своєрідний новий тип церковного театру, перенесеного з Греції в Україну.

ОСНОВНІ ПЕРІОДИ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Деякі літературознавці вважали драму як окрему ділянку літератури, а навіть т. зв. "Шкільну драму" звали "другостепенною формацією драматичного письменства".[20]

Першу спробу періодизації історії українського театру зробив Д. Антонович у своїй праці ТРИСТА РОКІВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ /роки 1619-1819, 1881, 1917-1919 - це основні дати його періодизації/.

На жаль, ще й досі докладної й повної періодизації історії українського театру немає, з уваги на те, що дослідники більше досліджували драму з літературного аспекту і мало або й взагалі не приділяли уваги дослідам з ділянки історії театру.[21]

Нам здається, що історію українського театру слід поділити на три основні періоди, враховуючи розвиток драматичних форм найдавніших народних обрядів та театральні засоби їх вияву. Цей старовинний обрядовий театр зазнав гоніння з боку Східної Християнської Церкви, був силоміць відкину-

---

Возняк,М., Початки української комедії, стор. 6-7.; Грушевський М., Історія української літератури, I, стор. 168, 184.; Чорній,С., "Свято весни в українському фольклорі", Визвольний шлях, 1-2, 1973.

19 Лужницький,Григор, Історія українського театру, стор. 8.

20 Барвінський О., Історія української літератури, I-II, Львів, 1920-1921, стор. 234.

21 Пор. Антонович,Дмитро, Триста років українського театру, Прага, 1925, стор. 3-4.; Петровъ,Н. М., Очерки исторіи

тий Шкільною драмою, чужою для традицій українського народного театру, яка проникла в Україну з Західної Европи. Відродження старовинного обрядового театру завдячуємо новому українському театрові.

За часів Княжої Руси-України після масового хрищення всього населення, в 988 році старовинний обрядовий театр зазнав переслідувань з боку духовенства. Поруч з обрядовим театром почав розвиватися княжий театр, що мав на меті розважання княжого двору та приїжджих послів і гостей. З княжих часів відомі скоморохи, які були мандрівними акторами, співаками, музикантами, танцюристами, акробатами і дресирувальниками тварин і звірів.

На фресках Софійського собору в Києві відображено видовище скоморохів епохи Київської держави. Судячи з фрески, вистава починалася прологом: один скоморох , відкриваючи завісу, звертається до глядачів. У центрі — танці в супроводі двох дудочників, двох музикантів із струнними інструментами. Один грає на флейті, пританцьовуючи, другий б'є у тарілки. З правого боку зображена сцена з акробатами: один тримає жердину, а другий лізе по ній вгору. З лівого боку борці чекають на свій вихід.

На іншій фресці відтворена сцена бою воїна зі страховищем: один скоморох, одягнутий у шкіру зі звіриною маскою на голові, зображував якесь страховище, а другий — воїна.

Скоморошні вистави не потребували спеціяльного обладнання,

украинской літературы XIX ст., Київъ, 1884, стор. 16-17; Рецензія М. Марковського на працю А. Белєцкого "Старинный театр в России", Записки Іст.-Філ. Відділу , кн. V, Київ, 1925, стор. 234.

крім ширми, за якою скоморохи переодягалися, надягали маски і причіплювали бороди, вуса тощо. Вони представляли різні комедійні сцени, часто імпровізуючи.

Часто скоморохи виступали з дресованими домашніми тваринами та звірами, зокрема ведмедями. Найпоширенішою формою скоморошіх вистав була вистава із "козою" або "кобилою". Виконавець кобили брав жердину, просовував її через двоє решіт і сідав між ними верхи. Спереду на жердину чіпляли голову з вухами, ззаду - хвіст із клоччя і накривали її старою свиткою або рядном. Увійшовши до хати, Циган пропонував Дідові купити кобилу, і вони почали торгуватися. Торгування переходило в лайку й бійку. Нарешті, Дід і Циган мирилися, били по руках і торг закінчувався. За злу іронію та сатирично-комедійний зміст скоморошіх дійств "власть імущі" переслідували "бесовские игры". В церковних правилах київський митрополит Йоанн II в кінці XI ст. засуджував "плясание, гудение и плескание". Монах Зарубського монастиря Георгій у своєму "Поучении" радив людям-християнам тікати від скоморошого сміху: "Смеха бегай лихого скомороха... і гудця і свирця не уведи у дом свой". [22]

Єпископ Кирило Турівський /XII ст./ ганьбив скомороші ігри, пісні, танці. Він бачив у них "срамословие, ная словеса и плясание, еже в пиру и на свадьбах, и в навечерницах, и на игрищах и на улицах..." [23]

---

22 История культуры древней Руси, т. II, М.-Л., 1951, стор. 142.

23 Памятники российской словесности XII века, Москва, 1821, стор.94.; див. також Резанов, Вол., проф., Драма українська, т. I, УАН, Київ, 1926, стор. 6, 13.

Київський митрополит Кирило XIII ст./ вважав злочином "плясание... и басни бающе", а митрополит Фотій /1410 р./ повчав людей, щоб вони "басней не слушали". [24]

У грамоті царя Олексія Михайловича від 13 грудня 1648 р. говориться, що:

> "в городах и в уездах мирские всяких чинов люди, и жены их, и дети, в воскресение и господские дни и великих святых, во время святого пения в церкви божии не ходят, и умножилось в людях... бесовское действо, глумление и скоморошество со всякими бесовскими играми... Многие люди, забыв Бога, сходятся по вечерам на позорища, и на улицах, и на полях... слушают скверных песней и всяких бесовских игр".

Після пояснення змісту і характеру скоморошіх дійств, цар грізно наказував, щоб:

> "и медведей не водили и с сучками не плясали, и никаких бесовских див не творили... и скверных песней не пели, и сами не плясали, и в ладони не били, и всяких бесовских игр не слушали... и личин на себя не накладывали, и кобылок не наряжали, и на свадьбах бесчинства и сквернословия не давали. А где обьявятся домры, и сурмы, и гудки, и гусли, и хари и всякие гудебные бесовские сосуды... то все велеть вынимать и, изломав те бесовские игры, велеть жечь; а которые люди от того ото всего богомерзкого дела не отстанут,.. тем людям чинить наказание: бить батогами". [25]

Але ні переслідування, ні погрози, ні нищення і прилюд-

---

24 Фаминцын, А., Скоморохи на Руси, СПб., 1889, стор. 41-42.

25 Акты исторические, т. IV, СПб., 1842, стор. 124-126.; Пор. також Резанов, Вол., Драма українська, стор. 6-13.

не спалювання народних інструментів, ні кара батогами, ні заслання скоморохів на північ — ніщо не примусило мандрівних акторів-скоморохів мовчати; їх мистецтво росло й розвивалось. [26]

Народ любив скоморохів та їх дотепні дійства і складав про цих мандрівних акторів пісні. Для прикладу наводимо одну з таких народних пісень про веселого скомороха-дударя, яку записав М. Леонтович на Україні:

Діду мій, дударику,
Ти ж було селом ідеш,
Ти ж було в дуду граєш...
Тепер тебе немає,
Дуда твоя гуляє
І пищики зосталися,
Казна-кому досталися. [27]

Про скоморохів на Україні є згадки у багатьох документах: в ПОВІСТІ ВРЕМЕННИХ ЛІТ, у билинах київського циклю та ін. Назви сіл "Скоморохи", "Скомороша", "Скоморошки", часто зустрічаються в Україні /Київщина, Житомирщина, Вінничина, Рівенщина, Волинщина, Тернопільщина, Львівщина та ін./. Все це свідчить про велику популярність і поширення скоморохів у давній Україні.

Матеріяли про творчість скоморохів дуже незначні. Це лише невеличка частка втраченого величезного яскравого, злободенного у свій час репертуару, створеного народними лицедіями протягом багатьох століть. [28]

---

26 Див. Український драматичний театр, том перший, Київ, 1967, стор. 237.

27 Леонтович, М., Українські народні пісні для хору, "Мистецтво", Київ, 1952, стор. 18.

28 Фамінцын, А., Скоморохи на Руси, стор. 41-42.

Історія нового українського театру багатогранна й складна. Це історія багатогранного мистецтва актора, історія розвитку мистецтва слова й стилів, історія розвитку костюмології й обстанови. Це історія розвитку мистецького світогляду й філософії акторів та режисерів, це історія репертуару, глядача тощо.

Хронологічно періодизацію історії українського театру можна представити в такій схемі:

I. Старовинний обрядовий театр, що триває до кінця X ст.

II. Театр Християнського середньовіччя XI - XVII ст., точніше до 1619 року.
   1. Княжий /придворний/ театр.
   2. Народний театр.
   3. Літургійна дія /театр/.

III. Новий український театр, який триває від 1619 р. по сьогодні.
   1. Театр козацького барокка /1619 - 1819/.
   2. Театр українського відродження /1819-1881/.
   3. Театр побутово-етнографічний /1881 - 1917/.
   4. Революційно-модерний театр /1917 - по сьогодні/.

Усі дослідники прийняли дату 1619 р. як початок українського театру. Рік 1619, в якому Яків Ґаватович /Ґават/ 29 серпня виставив на міській площі під час храмового свята Предтеченської церкви в Кам'янці Струміловій б. Львова дві інтермедії, написані українською народною мовою того часу до польської драми ТРАГЕДІЯ, АБО ОБРАЗ СМЕРТИ ПРЕСВЯТОГО ІОАННА ХРЕСТИТЕЛЯ, ПІСЛАНЦЯ БОЖОГО, НА П'ЯТЬ АКТІВ ПОДІЛЕНА...

Ці інтермедії разом з драмою вийшли друком у Львові і

збереглися до нашого часу.

Так спрощувати історію українського театру не можна і вважати рік 1619 початком українського театру взагалі – означало б перекреслити й відкинути все те, що наші предки на протязі тисячоліть створили й передали своїм нащадкам для дальшого розвитку й удосконалення.

Рік 1619 можна прийняти як початок нової доби українського театру, як це, наприклад, робить Григор Лужницький у своїй праці ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ, а не початок українського театру взагалі.

Наприкінці XVI ст. розпочався процес підкорення православних церков України та Білорусі Римові. Після офіційного підписання унії в Бересті в 1596 р. закривають православні церкви та закладають єзуїтські школи. Одначе католицька експансія натрапляє на рішучу відсіч народу. В багатьох містах України створено братства /у Львові, Острозі, Луцьку, Вінниці, Немирові, Кам'янці-Подільському та Києві/. Братства відкривають свої школи та друкарні. Діячі культури при братствах виступають з полемічними творами, спрямованими проти католицизму та унії.

В середовищі студентів і викладачів братських шкіл і Києво-Могилянської колегії, яку було створено в 1632 р. внаслідок об'єднання Київської братської і Київської лаврської шкіл, зароджуються нові віршові та драматичні жанри /Є. Плетенецький, О. Митура, К. Сакович, А. Римша та ін./.

Жваво розвивається усна поетична творчість. В думах, історико-героїчних піснях та переказах, у сатиричних творах та казках змальовано життя і побут українського народу, про-

славлено борців проти національного та соціяльного поневолення.

З особливою силою і виразністю ці ідеї віддзеркалено в коротких драматичних сценках комедійно-сатиричного змісту, що відомі в історії українського театру під назвою "інтермедій" або "інтерлюдій".

Наприкінці XVI ст. появився в Україні новий тип народного театру — ВЕРТЕП. У вертепній драмі особливо виразно виступають риси реалізму й народности, вирисовуються елементи майбутньої побутової комедії, зокрема в комедійних діялогах і сценках світської частини вертепної драми. Окремі сцени з вертепного театру і головна його дійова постать - хоробрий Запорожець знайшли широке відображення в народних картинах КОЗАК-БАНДУРИСТ або КОЗАК МАМАЙ, що свідчить про велику популярність вертепного театру.

Дальший розвиток культури українського народу в XVII ст. відбувався в умовах національно-визвольної боротьби проти Польщі і Московського царства. Селянсько-козацькі повстання 30-х років, які очолювали Верлан, Т. Трясило, Я. Остряниця, Д. Гуня, Грива, Медвідь, визвольна війна проти Польщі 1648-1654 під проводом гетьмана Б. Хмельницького, повстання 1768 р. під проводом Ґонти й Залізняка сприяли загально народному піднесенню. [29]

З'являються твори ораторської прози, історичні й сатиричні вірші та драматичні діялоги й драми /Транквіліон-Ста-

---

29 Див. Мірчук, Петро, д-р, Коліївщина. Гайдамацьке повстання 1768 р., НТШ, Нью-Йорк, 1973, стор. 63-70 та 79-88.

бровецький, І. Галятовський, Дмитро Туптало, Гр. Конiський та ін./. Набуває щораз більшої популярности народний театр, вистави якого влаштовують на ярмаркових майданах. Відбувається процес виділення з народного середовища професійних лицедіїв, які стають творцями і виконавцями народної драми.

У другій половині XVII ст. в Україні починає розвиватися Шкільна драма. Ця форма мистецтва прийшла в Україну через Польщу з Західної Европи. Особливого розвитку українська шкільна драма досягає в першій половині XVIII ст., коли на сцені Києво-Могилянської академії, Чернігівського, Харківського і Переяславського колеґіюмів з'являються нові твори історично-патріотичної тематики, ставляться драми М. Довгалевського, Т. Прокоповича, М. Козачинського та їн.

Також велику ролю в естетичному вихованні українського народу в першій половині XVIII ст. відіграло мистецтво народних музик, лірників і кобзарів, а також утворення спеціяльних співочих та інструментальних шкіл у Глухові /1737 р./, в Києві /1763 р./, на Запорізькій Січі в с. Орловщині /1770 р./ та ін. [30]

У середині XVIII ст. на основі синтези традицій мистецтва народних лицедіїв, народної драми та шкільного театру виник новий вид театрального видовища - балаган, в якому найвиразніше можна простежити початки "професіоналізації" театрального мистецтва в Україні.

Перші відомості про театр балагана маємо з 60-х років

---

30 Див. Український драматичний театр, том перший, стор. 297.

XVIII ст., коли почали утворюватися театральні групи для спільних виступів. Вистави переносять до закритих, нашвидку збудованих, тимчасових приміщень під склепінчастим дахом, вкритим брезентом, - т. зв. балаганів. Балагани мали своєрідну напівциркулярну архітектурну конструкцію. Перед входом до них височіла спеціяльна надбудова - невеличка естрада, т. зв. "раус".

На цьому етапі розвитку українського народного сценічного мистецтва ми вже бачимо чітке розмежування виконавця і глядача /сцена відокремлена від глядачів завісою/, виникає зародкова форма антрепризного театру /є підприємці і працівники-виконавці, вхід платний/, основою вистави стає писаний текст, появляється орґанізатор - режисер вистави-видовища, вилонюється певний ансамбль виконавців різних, виразно окреслених амплуа.

ВЕСНЯНИЙ ТЕАТРАЛЬНИЙ РЕПЕРТУАР
/Хороводи й забави/

Деякі вчені твердять, що українці з "усіх індоевропейських /індоґерманських/ народів - це одинокий народ, який споконвіку залишився на своїй землі. [31]

---

31 Schrader, O., Reallexikon der Indogermanen, Strassburg, 1901, стор. 878. "Uhrheimat der Indogermanen?"

Dirr, A., Dr., "Die Ukraine Heimat der Indogermanen?", Süddeutsche Monatshefte, Februar, 1924, стор. 193.

Rohrbach, P., Dr., "Die Ukraine als europ. Problem", ibid, стор. 177-181.

Рогрбах також твердить, що Україна є прабатьківщиною слов'ян. Лаврентіївський літопис під роком 898 згадує, що Поляни, Деревляни, Сіверяни, Бужани й Волиняни /п'ять основних українських племен/ до сьогодні залишилися на своїй землі. Ці племена — це нащадки старих хліборобів з часів неоліту, яким ліси й багна дозволили зберегти свою територію і вдержатися на своїх місцях аж до історичних часів Київської держави. Вони зберегли свою багату дохристиянську культуру, прекрасні обряди, танки й співи, культи й звичаї, в яких народився праукраїнський театр у своїй розкішній поетичній формі.

В Е С Н Я Н К И

Веснянки - це один сценічний твір, одна п'єса, що складається з різноманітних картин. П'єса ця йшла в різних місцях на так само влаштованих сценах, при такій самій обстанові, з цим самим реквізитом і серед таких самих декорацій, з так само розпланованими ситуаціями та в цьому самому часі.

Веснянки починаються однохоровими піснями без ігор, хороводами, під час яких співається привітання весні, заклики на скликування на гаївку.

Основним елементом сцени є умовність місця, де відбувається дія. Кожна сценічна картина п'єси ВЕСНЯНКИ має таку умовність. Ця умовність - це три кілки вбиті в землю у вигляді трикутника при виконанні одного з найстарших хороводів КРИВОГО ТАНЦЮ. До речі треба сказати, що Весняний

театр починається переважно КРИВИМ ТАНЦЕМ, дія якого дуже проста, який має власну мелодію і власне лібретто.

Святково зодягнені дівчата виходять на сцену, яку визначають кілки у формі трикутника, дівчата беруться за руки й двома рядами обходять трикутник, співаючи:

Кривого танцю йдемо,
Кінця йому не знайдемо;
То вгору, то вдолину,
То в ружу, то в калину.

А ми кривому танцю
Не виведемо концю,
Бо його треба вести,
Як віночок плести.

Або: А кривого танця да не виведем конця,
Ведем, ведем - да не виведем,
Плетем, плетем - да не виплетем.

Веду, веду та не виведу,
Несу, несу тай не винесу!
Треба його да виводити,
Конець ладу знаходити!

Кривого танцю йдемо —
Танця не виведемо,
Отак танець іде,
По кривому скриволіє... [32]

Основне значення полягає не в тексті, очевидно, а в дії, в рухові, у хороводі. Хоровід цей відбувався під проводом

---

32 Чубинський, П. П., Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ западно-русский край, т. III, СПб., 1872, стор. 32.; Гнатюк, В., Гаївки. Матеріяли до української етнології, т. XII, Львів, 1909.; Kolberg, O., Pokucie. Obraz etnograficzny, t. I, Kraków, 1882, стор. 153.

найкмітливішої з дівчат, провідниці хору, коріфейки, що виробляла всякі зїґзаґи й викрутаси, немов режисер усієї цієї групи.

В іншій весняній картині ВОРОТАР дівчата стають у два ряди, один проти другого. Обидва ряди чергуються хоровим діялогом. Двоє дівчат беруть на руки дитину й носять її довкруги капища /церкви/. Коли закінчать останню строфу діялогу, другий ряд розступається й ділиться на дві половини, творячи ніби ворота, якими переходить перший ряд. Помінявшись місцями, обидва ряди знов починають хоровий діялог:

1-й хор: - Воротаре, воротарчику, вітвори ворітонька!
2-й хор: - Хто воріт кличе?
1-й хор: - Князеві служеньки.
2-й хор: - А що за дар везуть?
1-й хор: - Яренької пчілки!
2-й хор: - Ой ще ж бо нам мало!
1-й хор: - Що ж ми вам додамо?
2-й хор: - Що ж ви нам додасте? Дочку мизиночку. Молодую дівоньку в рутянім віночку!
1-й хор: - Воротаре, воротареньку, вітвори воротенька!
2-й хор: - Що ж там за пан іде, що ж то нам за дар везе?
1-й хор: - Золото зерняточко, крайнєє дитяточко!
2-й хор: - Ми зерняток не беремо, за дитятко дякуємо.[33]

У картині КОРОЛЬ кількість виконавців /акторів/ збіль-

---

33 Варіянт поданий за М. Грушевським, Історія української літератури, т. I, стор. 172.

шується. Дівчата й хлопці беруться за руки й стають кругом, тобто точно зазначують границі сцени. Біля круга ходить хлопець-Король /головна дійова особа/, довкруги якого відбувається вся сценічна дія. Йому співають:

Кругом города ходе король,
Вибіра дівчину король.
Приступи близенько, король,
Поклонися низенько, король. [34]

З тексту довідуємося, що круг дівчат і хлопців представляє мури города-міста. Після закінчення пісні хлопець-король входить у середину круга /ніби до міста/, підходить до однієї з дівчат і питає її:

Хлопець-король: - Чи підеш за мене заміж?
Дівчина: - Не піду, у тебе нема штанів.
/або сорочки і т. д./

Після діялогу король виходить з круга, починає знов ходити довкруги, а хор співає цю саму пісню. Дія ця повторюється аж до останньої дівчини. Всі дівчата відмовляють йому, мовляв, він не має або шапки, або пояса, або чобіт і т. д. Врешті він підходить до останньої дівчини й питає її:

Король: - Дівко, дівко, чи підеш за мене?
Дівчина: - Піду.

Після такої згоди дівчини, король збирає розкидані по землі кілки /реквізит/, кладе їй на плечі, наче гостинці, дівчина їх відкидає і на цьому перша частина цієї картини закінчується.

---

34 Варіянт поданий за Гр. Лужницьким, Історія українського театру, стор. 17.

У другій частині всі виконавці-хлопці кладуть руки долонями вниз на стіл /реквізит/, одна на другу. Той, чия рука нижче всіх, вийма її з-під низу й кладе зверху, кажучи: "перший", те саме роблять інші хлопці, говорячи "другий", третій каже "нижник", четвертий - "вишник", п'ятий-- "краля", шостий - "король". Він і стає королем. Всі інші йдуть до короля, щоб йому вірно служити. Один із виконавців каже:

Особа: - Королю, королю, я твій слуга!
Король: - Що ти мені за слуга?
Особа: - Що звелиш, усе буду робити!
Король: - Дрова вози!

Дійова особа йде до стола й совгає лобом по столі, - це так він дрова возить.

Король велить іншому дрова рубати. Той стукне по столі й махає рукою, немов би дрова рубав, і т. д.

У цій сценічній картині бачимо іншу сценічну будову, ніж в інших. У першій сцені цієї картини, в якій знайомимося з героєм дії, хор пояснює поведінку героя, а також назначає йому дальшу дію. Коли починається діялог, хор замовкає. Між героєм /королем/ і дійовими особами /дівчатами/ виникає конфлікт, бо дійові особи /дівчата/ протиставляються його ганням.

У другій сцені картини КОРОЛЬ, крім драматичного діялогу, ми бачимо ще й пантоміму. Виконавці мімічно представляють свої ролі слуг короля.

Такі мімодрами у весняному народному обрядовому театрі бачимо дуже часто. Мімічна гра поєднана зі співом і пародійним танком є часто змістом цілих сценічних картин. На-

приклад, у картині КОЗЕЛ дівчата стають у коло та беруть одну дівчину до середини.

Всі: – /співають/ Ой Див, Див тай Ладо,
Повідай, панно, правду,
Повідай, панно, правду!

Одна: – Що вам маю казати,
Що маю повідати?

Всі: – Як у вас ґосподарі скачут,
Як вони підскакують?

Одна: – /пародійно зображує, як скачуть господарі/
Ой вось так вони скачут,
Ой вось так підскакують. /і показує дальше,
як скачуть господині, парубки і т. д./.

Дуже гарною мімічною картиною на тлі хору є БІЛОДАНЧИК. Дівчата стають у коло, а одну беруть у середину. Вона сідає і їй співають:

/під час співу дівчат, та, що сидить у середині кола, мімічно виконує все те, про що співають дівчата/.

Хор дівчат: – Ой Іване, Білодане,
Білоданчику, Білоданчику,
Ой попливи, Білодане,
По Дунайчику.
Пригладь собі, Білодане,
Головиченьку, головиченьку,
Умий собі, Білодане, Білодане,
Біле личенько, біле личенько.

Насунь собі, Білодане,
Черевиченько, черевиченько.
Їми себе, Білодане,
За підбоченько, за підбоченько,
Шукай собі, Білодане,
Посестриченьки, посестриченьки.

/Як дівчата співають "шукай собі посестриченьки", тоді дівчина встає і приєднується до дівчат, а друга йде на її місце/.

До хороводних ігор можна зачислити також відому веснянку ПЕРЕПІЛКА. [35]

У цій грі дівчата також стають у коло, а одна - Перепілка, виходить на середину. Хор співає:

Ой у перепілочки та голівка болить.
Тут була, тут, перепілочка,
Тут була, тут, сизокрилая.
/Приспів повторюється після кожного куплета/.

Щоразу на слові "болить" /голівка, плечечки, рученьки, спинонька, колінця/ Перепілка береться за голову, плечі, руки, спину, коліна і похитувала головою, удаючи з себе слабу та немічну. При дальших словах:

Ой у перепілочки та старий мужичок,
Із комори іде та нагайку несе.
Він нагайку несе, бородою трясе, -

Перепілка плаче, закриває руками очі, ніби витираючи сльози. Хор співає дальше:

Ой у перепілочки молодий мужичок,
Із базару іде, черевички несе.

Після цих слів Перепілка стає жвавою й веселою. Вона починає танцювати, плескати в долоні та намагається вирватися з кола.

Мальовнича хороводна ПЕРЕПІЛКА побудована на контрастах: Перепілка виражає і радість, і горе. На початку гри вона лише ілюструє текст, але дальші події змушують її переживати. Тут виконавиця ролі Перепілки має вже цілковиту змогу

---

35 Див. Лисенко,М., Молодощі, Київ, 1875, стор. 15.

виявити свої здібності до перевтілення.

Ще виразніше елементи театральности виявляються у старовинній народній грі під назвою СОБОЛЬ. [36]

Гра починається так: З-поміж присутніх вибирають найморнішого і найхитрішого парубка або одруженого чоловіка за Соболя. Соболь виходить на середину кола і під звуки музикантів /участь музик у грі обов'язкова/ заспівує:

Ходить птах по пшоні,
А хто в танець, а хто ні.
Ей, ей, мало нас,
Пристань /називає ім'я кого-небудь з присутніх/
До нас.
Пристань, пристань до вербунку,
Будем їсти з маслом булку.
Будем їсти, будем пити,
В штанях порваних ходити. [37]

З-поміж учасників цієї гри вибирають також Суддю, Шинкаря, Лікаря, Ката, "барана", одного або двох Гайдуків. Після цього Соболь з іншими учасниками, /крім Судді, Шинкаря, Ката й "барана", що залишаються на місці, /бігає по майдані, а слідом за ним усі інші. Вони повинні робити те, що робить Соболь, повторювати всі його рухи, жести. Якщо хтось відстає від гурту, Гайдуки його підганяють. Соболь швидко бігає по майдані, вигадує різні рухи, швидко міняє їх на інші, підіймає різні речі й кидає їх. Коли всі сходяться до гурту, Суддя питає Соболя:

Суддя: - А що ти приніс? Що ти купив для нашого товариства?

---

36 Український драматичний театр, том перший, Київ, 1967, стор. 12.

37 Там таки.

Соболь: — Я купив соломи, щоб хватило на зиму піч топити та для нас обід варити.

Якщо в руці була трава, говорив:

Соболь: — Я купив сіна, щоб нашї воли з голоду не поздихали.

Весь час Соболь пояснює, що й для чого він купив. Згодом Суддя підходить по черзі до кожного з учасників, що стоять на місці один за одним, і питає:

Суддя: — А ну покажи, що ти купив для нашого товариства?

Якщо у виконавця те саме, що і в Соболя, Суддя присуджує чарку горілки. Підходить Шинкар і подає воду або й горілку, якщо гра відбувається на весіллі. Музики в цей час, коли хтось п'є горілку чи воду, повільно тягнуть смичками по струнах, а коли виконавець ковтає, — вдаряють у бубон.

Тих, що не принесли того, що приніс Соболь, виводять і Соболь каже:

— Ми з тобою ще будемо говорити!

Суддя карає їх за порадою учасників. Для того, хто дуже провинився, Суддя присуджував п'ять "гарячих". Дають Катові рушник і той виконує вирок. Винний лягає на "барана", і Кат б'є його рушником. Музики в цей час грають так, щоб кожний удар був як відрубаний. Потім до покараного підходить лікар і дає йому свої поради. У цих лікарських порадах звичайно буває багато гумору, як і під час усієї гри. Якщо провина не дуже велика, то Суддя наказує затанцювати, перескочити через пліт або вилізти на дерево. Після виконання присуду учасники гри знову йдуть за Соболем, і гра починається спочатку.

Цікаво підкреслити, що в цій народній грі ми бачимо синтезу слова, музики, танцю, підпорядкування їх виявленню основної думки, загального настрою дії. Безперечно, цей синтетичний елемент притаманний іграм багатьох народів, але на Україні гармонійне поєднання поетичного слова, музики й танцю зазнало найбільшого розвитку, стало однією з найхарактерніших ознак українського національного театру. [38]

Надзвичайно дійовою є сценічна картина ПРОСО, щодо змісту якої усі дослідники погодилися на передмонґольські часи, але літературознавці помилково зачислили її до "народного театру". [39]

У сценічній картині ПРОСО виступають такі дійові особи: мати, хазяйка й дочки. Дівчина, яка виконує ролю матері, стоїть перша в ряді, а дівчина, яка виконує ролю хазяйки, стоїть на боці. Дівчата, що грають дочок, стають одна поруч другої. Хазяйка бере палицю в руки, підходить до матері й між ними починається діялог.

Сцена I

Мати й хазяйка

Хазяйка: — Де твоя дочка?
Мати: — Нащо вона тобі?
Хазяйка: — Щоб ішла просо жати.
Мати: — Десь на тому кінці.

---

38 Український драматичний театр, том перший, стор. 13.

39 Див. Алфетовъ, А. и Грузинскій, А., Допетровская литература и народная поэзія /народная драма/, Москва, 1914, стор. 350., а також Історія української культури, Видавництво Тиктора, Радзикевич. В., Письменство /початки драми/, Львів, 1937, стор. 278., Як стверджує Григор Лужницький в Історії українського театру, "в обох випадках автори беруть найменш театральну відміну гагілки, двохорову гагілку", стор. 20.

Сцена II

Хазяйка йде на другий кінець ряду і, стаючи перед останньою дочкою, говорить:

Хазяйка: - Казала мати, щоб ти йшла до нас просо жати!
Дочка: - Якого?
Хазяйка: - /підносить палицю вище своєї голови/
- Такого.
Дочка: - Не достану.
Хазяйка: /опускає палицю вниз/ - Такого!
Дочка: - Не нагнусь.

Щоб її заохотити до роботи, Хазяйка обіцяє, що купить їй сорочку, то спідницю, хустку, чоботи, хустку, свитку, намисто і т. д., та на все дівчина відповідає: "у мене є". Тоді, розсердившися, Хазяйка б'є дівчину палицею. Дівчина утікає до матері, а Хазяйка біжить за нею й гукає: "а заміж, а заміж". Картина закінчується тоді, коли Хазяйка обмінюється діялогом з усіми дівчатами /Дочками/.

Л І Т Н І Й Т Е А Т Р А Л Ь Н И Й
Р Е П Е Р Т У А Р

Літній дохристиянський театр наших предків зв'язаний з позамогильним світом. Перша частина це РУСАЛІЇ або МАВСЬКИЙ чи НАВІЙ ВЕЛИКДЕНЬ, що починався при кінці травня і тривав тиждень, а спеціяльним днем був десятий понеділок /два тижні по Зелених святах/. [1]

Друга частина літнього театру це свято КУПАЛО, що починалося 23 червня вночі й кінчалося 24 червня вранці.

Про русальний тиждень згадується в ПОВІСТІ ВРЕМЕННИХ ЛІТ /Іпатіївський список, рік 1174/, в якому говориться, що неділя русального тижня припадала на "30 дня місяця мая", в ЛАВРЕНТІЇВСЬКОМУ СПИСКУ РУСАЛІЇ згадуються під роком 1068.

Назви МАВСЬКИЙ або НАВІЙ ВЕЛИКДЕНЬ зв'язані зі староукраїнським "навь", "навіє", що означало небіжчик, мрець. Дослідники думають, що правдивий характер свята був зв'язаний з культом померлих. Згодом "мавка", "навка" чи "нявка" втратило первісне значення померлого члена родини чи роду й злилося з поняттям нехрещених душ, польових німф /мавок/, духів збіжжя, водяних мавок /русалок/ жінок-потопельниць/ та взагалі всіх, що померли неприродною смертю, або наро-

---

1 Див. Грушевський,М., Історія української літератури, I, стор. 186.; Murko, M., Das Grab als Tisch. Wörter und Sachen, Bd. II, Heidelberg, 1910, стор. 142.

дилися неживі.

РУСАЛІЇ - це основа, на якій відбувалася мальовнича вистава КУПАЛО.

Характер русалій процесійний, тобто хазяйки скроплюють молоком шлях, куди йде скот на пасовисько, на межах у полях кожний хазяїн кладе по кусочку хліба, а в русальних піснях співається:

Проведу русалочки до бору,
Сама вернуся додому...

Наші предки вірили, що русалки всю зиму живуть в озерах і річках, а навесні їх треба відвести до лісів, бо вони дуже веселі й грайливі, бігають по полях, співають і танцюють у житі, роблячи чимало шкоди для людей, а дівчат і парубків вони можуть і на смерть залоскотати. Тому заміжні жінки й чоловіки влаштовують спільні громадські обіди на полях і не працюють, а русалки, бачачи, що їхній день люди шанують, стережуть їхнє поле від усякого лиха. В цей день дівчата й парубки не виходять у поле.

Проводи русалок у ліс відбувалися дуже святочно й мали релігійний характер, насичений драматичними елементами. Учасники процесії мали на собі маски, а героїня русалчиних проводів, тобто дівчина, що представляла русалку, була зодягнена в усе червоне з вінком на голові.[2]

Русальні проводи це підготовчий період для літнього те-

---

2 Див. Петров, В., З української обрядової поезії народно-календарного циклю, I-II, Український науковий інститут, 1944, стор. 6.; Чубинський, П.П., Труды этнографической экспедиціи в западно-русский край, СПб., 1872, т. III, стор. 187-192.

атрального репертуару. Найголовнішою частиною літнього репертуару є драма КУПАЛО.[3]

Драма КУПАЛО складається з трьох основних дій:

I. ВШАНУВАННЯ ГІЛЬЦЯ. /Дівчата стають навколо гільця, запалюють свічки берестяні, воскові чи березові, хороводом співають і кружляють. Посередині горить багаття, яке не погасає цілу ніч до самого ранку. Дівочий спів переплітається гумором і жартами парубків. Дівчата співають про Купала, про сватання, про страхітливих духів, про відьом /.

II. ТРАПЕЗА /пир/. /Їдять капусняк, рибу та горох, п'ють горілку. Під час вечері дія зростає, співи стають гучніші, жартівливіші/.

III. СПАЛЮВАННЯ /або топлення/ ГІЛЬЦЯ-МАРЕНИ. Ця дія найбільш мальовнича й найбагатша на сценічні ефекти. Гільце рвуть на кусочки, і, або спалюють, або топлять у річці.

Після спалення гільця починається скакання через огонь, бігання з головнями палаючого полум'ям дерева по селі, по полях і розкидування вогню довкруги. Скачуть через вогнище поодинці або парами /хлопець з дівчиною/. Вдале скакання віщує парі щастя, а невдале - нещастя.

КУПАЛО - це найдосконаліша драма дохристиянського народного театру. Тут ми бачимо усі театральні елементи включ-

---

3 Камінський, В., "Свято Купала на Волинському Поліссі", Етнографічний вісник, кн. 5, Київ, 1927, стор. 11-23.

но з глядачами. На майдані серед села або на вигоні за селом парубки вкопують п'ять "купалових дерев", одно найбільше посередині, а чотири вкопують з чотирьох боків. Довкруги вкопаних дерев будують амфітеатр: закопують у землю стовбці, а на них кладуть дошки. Таким чином старші люди з дітьми можуть сідати й дивитись.

Конфлікт у драмі КУПАЛО - це боротьба людини з духами /демонами/.

Цікаво, що до найновіших часів ніхто з дослідників у веснянках, КУПАЛІ, колядках та у народному весіллі не шукав початків українського театру.

Тільки новий український театр почав звертатися до свого праджерела. Між дохристиянською драмою КУПАЛО і найновішою драмою-феєрією є тісний зв'язок. В українському театрі Леся Українка піднесла драму-феєрію до вершин мистецтва у прекрасній драмі-казці ЛІСОВА ПІСНЯ. К. Тополя перший в українському театрі перегукнувся з праджерелом театру своєю оперою-казкою ЧАРИ /видана в Москві 1837 р, музику написав О. Маркович, поставлена в Чернігові в 1866 р./. За Тополею пішли: Н. Вахнянин своєю оперою КУПАЛО /видана у Львові 1892 р., і поставлена в Київському оперному театрі 1928-1929 рр./, М. Старицький, який написав п'єсу НІЧ ПІД ІВАНА КУПАЛА за повістю Шабельської НАКАНУНЬ ИВАНА КУПАЛА, [4] Іван Леонтович, який написав оперу РУСАЛЬЧИН ВЕЛИКДЕНЬ /1890-1900, нажаль незакінчена/ та С. Черкасенко, який на-

---

4 Записки Історичного Філологічного Відділу Укр. Акад. Наук, кн. XVI, Київ, 1928, стор. 245.

писав драму КАЗКА СТАРОГО МЛИНА /Київ 1914/.

Відгук цей ми бачимо також у кращих представників українського неоромантизму М. Коцюбинського в його повісті ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ /1911/, О. Кобилянської В НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА /1908/ та ін.

З И М О В И Й Р Е П Е Р Т У А Р

До зимового репертуару відносяться КОЛЯДКИ й ЩЕДРІВКИ, які наші предки створили ще в сивій давнині, вони жили й розвивалися віками в дохристиянський період і майже цілковито були прийняті Християнською церквою. КОЛЯДКИ Й ЩЕДРІВКИ - це особливі народні пісні з обрядово-магічною формою, що на протязі віків поволі перетворились у правдиву мистецьку форму. Вони відтворюють своїм змістом життя і діяльність наших предків у різних епохах, починаючи, щонайменше, від часів Трипільської культури й кінчаючи найновішими часами. Народ наш гордиться своїми колядками й щедрівками і не дивниця, що деякі вчені називають українські колядки УКРАЇНСЬКИМИ ВЕДАМИ. [5]

---

5 Див. Драгоманов, М., Розвідки про українську народну словесність і письменство, т. I, Львів, 1899.
Збірник Філологічної Секції НТШ, т. II, Львів, 1899.
Грушевський, М., Історія української літератури, I, стор. 148-164.
Чубинский, П., Труды..., III, стор. 265-436.

Аналізуючи зміст колядок і щедрівок можна досліджувати релігійні ідеї наших предків на протязі тисячоліть.

Подибуємо колядки зі слідами архаїчно-натуралістичного культу і світогляду, в деяких колядках поєдналися образи християнських святих з образами етнографічних богів-опікунів хліборобства, у деяких колядках зустрічаємо пантеїстичний світогляд, є колядки книжно-бурсацького характеру із Благовісників XVI-XVII ст., є колядки, в яких віддзеркалено побут княжих часів, образи степового Чорномор'я, ловецьких трофеїв, міського життя з різними ремісничими цехами. [6]

Літературознавці вже давно звернули увагу, що колядки це своєрідні пісні, в яких у попсованому вигляді передаються риси різдвяної драми, яку представляють ті, що ходять із вертепом і звіздою. [7]

Колядки мають своєрідну сценічну форму, яку можна б назвати ОДНОДРАМОЮ. Григор Лужницький підкреслює, що не дивлячись на те, що колядки були під впливом різних культурно-мистецьких епох, не змінили своєї однодрамної форми.

В історії розвитку українського театру колядки займають важливе місце. У повній своїй величі й красі колядки найкраще збереглися в Україні, [8] як про це пише П. Цараман:

"Obrzęd kolędowania u Małorusinów i Białorusinów

---

6 Лужницький, Григор, Історія українського театру, стор. 34-38.;

Про релігійний світогляд наших предків докладніше дивись: Грушевський, М., З історії релігійної думки на Україні, НТШ, Львів, 1925, стор. 1-21.;

Килимник, Степан, проф., Український рік у народніх звичаях в історичному освітленні, т. V, Вінніпег-Торонто, 1963, стор. 21-31.

7 Див. Веселовскій, О., у СПб. Вѣдомостяхъ, ч. 278, 1875.

8 Див. Caraman, P., Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów, Kraków, 1933, Polska Akademia Umiejętności, стор. 266.

przedstawia jednolitość doskonałą i jednorodną, jakiej może nigdzie nie znajdziemy. Jedyna różnica między obrzędem kolędowania małoruskiego i białoruskiego polega na tem, że ta ostatnia zdradza wybitną schyłkowość w porównaniu z pierwszą".

У колядках знаходимо найчистішу й найстаршу форму магічного театру, де знаходимо найтиповіші сценічні елементи включно з реквізитом.

Під різдвяну ніч господар з господинею йдуть у сад. Чоловік несе сокиру, а жінка перевесло з соломи. Вони зупиняються перед безплідним деревом. Жінка заходить за дерево, немов обороняє його, а чоловік розмахується на нього сокирою. Починається діялог:

Жінка: /дерево/ - Не рубай мене, буду вже родити!
Чоловік: - Ні, зрубаю, чомусь не родила?

Діялог повторюється три рази /магічна формула/. За третім разом:

Жінка /дерево/: - Бійся Бога, не рубай! Буду родити лучше за всіх!

Чоловік: - Глядим!

Після цього жінка перев'язує дерево перевеслом.[9]

Колядки у своїй сценічній формі найкраще заховалися у гуцулів. Колядники /актори/ перед колядуванням роблять проби, бо вони не сміють помилитися в тексті.[10]

---

9 Цю сценку подано за Лужницьким, Гр., Історія українського театру, стор. 36-37.

10 Caraman, P., стор. 468-470.; Пор. також Гнатюк, В., "Коляди й щедрівки", Етн. Збірник, т. 35, I, стор. XV, Львів, 1914.

Театрально-сценічна дія-ритуал і текст мусять бути докладно вивчені. Будь-яка помилка вважається "гріхом".

Люди вірять у характер святости коляд. Віра ця зберігає традицію магічних формул і тому колядки найбільш консервативні.

Група колядників-акторів у гуцулів зветься "табором", усі вони мусять уміти грати на трембіті. Головний провідник групи зветься "береза" /в українців/, "бреза" у румунів /що означає замаскований/, у болгарів "брезая" - маска. Румунський "бреза" дійсно має голову кози, вовка або птиці. Наш "береза" не маскується, але в групі колядників-акторів буває часом "коза" /переодягнений колядник у виверненім кожусі/; "коза" танцює під музику. Часом переодягаються за "коня", який своєю незґрабністю має розвеселяти публіку. Під новий рік, крім "кози", /яка подекуди виступає на "щедрий вечір"/, перевдягаються за діда, бабу, жида і т. д. Грушевський думає, що ці комічні постаті перекликаються з традицією римських новорічних забав, коли також ходили від дому до дому перевдягнені маскавані штукарі і скоморохи.[11]

Кожний табір /ансамбль/ має своїх музикантів, плясунів

---

11 Грушевський, М., Історія української літератури, I, стор. 155-156.; також Веселовскій, О., "Румынскія, словянскія и греческія коляды", Сборникъ акад., т. 32, стор. 119.; Про скоморохів див. у Веселовского, Колядьі, розд. II: Святочныя маски и скоморохи.; також у Фаминцына, Скоморохи на Руси, 1889.; Найдавніша згадка в Златострую: "Сотона человѣки врази сътворяєть всякими льстьми прѣвабляя ны от Бога: трубами и скомрахы й пнѣми играми".; в літописі під роком 1068: "Но сими дьяволъльстить и другыми нравы, всяческими лестьми превабляя ны от Бога: трубами и скоморохы, гусльми и русальи".; Срезневский, Матеріялы до словаря, вважає це слово ідентичним з франц. scaramouche, виводячи від ґотського skarn = сміх, scarmach = сміхотворець.

/плєсенників/ з гарними топірцями в руках. Кожний колядник /актор/ має дзвіночок, прив'язаний до руки.

Колядницький табір обходить церкву з колядою, а опісля першим колядницьким походом ідуть до священика. Плясуни йдуть церемоніяльною пляскою попереду. Колядники йдуть парами з бардками /топірцями/ на плечах, з підв'язаними до рук дзвіночками, злегенька подзвонюючи та підскакуючи то на одній нозі, то на другій та прспівують спеціяльні пляса-нки. В такий спосіб вони обходять усі хати в селі.

Коли колядники відспівають підвіконну колядку, їх запро-шують до хати. Виходить господар з калачем у руках, госпо-диня з повісмом льону. "Береза" подає їм хрест, господарі цілують його, а потім господиня обв'язує хрест льоном. Го-сподар запрошує колядників до хати. В хаті колядують при-вітальну колядку. Господар просить сідати. "Береза" сідає на покутті, господарі частують усіх, починаючи від "берези", колядники колядують усім присутнім вдома кожному зокрема /після віку/ відповідну колядку й виголошують побажання:

Береза: - Вінчуємо вас, аби у вашій загороді було стільки овечок, кілько в сім хлібі кришок. Вінчуємо вас многа літа, сими святками, сим новим роком, святим рождеством, дай вам, Бо-же, здоров'є!

Колядники:- Дай, Боже!

Береза: - А в дому склінно.

Колядники:- Дай, Боже!

Береза: - В коморі збрійно.

Колядники:- Дай, Боже!

Береза: - У кіннику коні!

Колядники:- Дай, Боже!

Береза: - У кошарі вівці!

Колядники: — Дай, Боже!
Береза: — У пасіці бджоли!
Колядники: — Дай, Боже! 12

Після цього починається плясання. П. Шекирик описує церемонію плясання так:

"Як скінчиться коляда, насходиться сусід цікавих, нагуляються доста /забава в одній хаті триває й цілий день, як добре піде/, тоді бере "береза" у праву руку дзвінок ід горі ртом /отвором/, обертає легенько ним, покивує ним в оден бік то в другий, так що дзвінок подзвонює, а сам "береза" починає легенько уклонятись ґазді хати, промовляючи повільно:

Ми до вас, до вас, до вашої хати;
Чи позволите нам тут плясати?

Коли ґазда забороняє пляс через малі діти, аби не полякались, або через слабість, або як був мерлець у хаті, то "береза" сідає на лавицю і заказує плясакам пляс. Але як ґазда скаже: "Прошу, можна, сподвилно",- тоді плясаки встають по два до купи з дзвінками в руках, відчиняють хатні двері, і зачинають всі разом — "ніби це звуть за честь", плясати йдучи дрібними кроками і похитуючися то в оден бік то в другий, то в хороми від стола, то з хоромів до столу, і приспівують разом, цьоркаючи дзвінками, а скрипник приграє їм. При певнім слові разом викручуються на лівій нозі "гайдука" наоколо себе; викрикнувши слово і сильно "грянувши" дзвінками, знов відразу затихають і пляшуть, як попереду приспівуючи. При імени того члена родини, котрому пляшуть, приступають до нього, присідаючи гайдука, підсміхаючись і клонячи голови. І потім далі, під кінець, "остріше добирають" співу до кінця коляди.

Коли по скінченню коляди величаний не дав нічого,

---

12 Грушевський, М., Історія української літератури, I, стор. 158.

то плясаки пляшуть далі, приспівуючи різні плясок".[13]

Інший варіянт:

Береза звертається до найстаршої доньки, і тоді чи плясуни, чи хтось із колядників, коли нема плясунів, починає плясати, обходячи по черзі членів родини. поки йому щось не дадуть у шапку:

Ой пляшу, пляшу, знаю до кого,
Дасть мні ґаздиня пів-золотого!

Ой мало, мало, на цім не стало!
Ой скачу, скачу, бо гроші бачу!

Як маєш сина, то накрай сира,
Як маєш дівку, шли по горівку!

Ой дай же, дай же, як маєш дати,
Не маєш дати - вигони з хати!

Ой хоч ожогом, хоч кочергою,
Хоч дівчиною коструватою!..[14]

Вкінці починається вихід. Плясуни тричі повторюють обрядовий обрядовий танок від стола до порога, колишучись легко з боку на бік, кланяються тричі столові, присідають три рази і задом виходять надвір. Тут усі разом творять коло, т. зв. "круглик", беруть всередину господиню і господаря, а також свого скрипаля. Скрипаль грає, а плясуни й колядники приспівують "рівної": ідуть колесом то вправо, то вліво, злегка присідаючи. Якщо господар має пасіку, він веде колядників на те місце, де влітку стоїть пасіка. Приїшовши, колядники стають колом, падають на коліна, роблять перед

13 Там таки, стор. 158-159.
14 Там таки.

собою хрести своїми топірцями, потім укладають їх "бардками" до середини, а держаками до себе, і складають свої шапки на бардки – "бо то значить так як рій, бджоли". Господиня насипає їм у шапки пшениці, яку принесла з собою у запасці. Колядники беруться за руки, крутяться в один бік, за сонцем, "аби рої не втікали", приспівуючи якусь веселу пісню, "аби бджоли були веселі", наприклад:

От-там, от-там при пасіці
Просив заяць у ласиці,
Вона йому відповіла,
Що ти сірий, а я біла –
Що ти сірий, а я біла,
Ти не годен мого тіла.

Закінчивши пісню, колядники знову роблять хрест топірцями. Пшеницю зсипають назад господині до запаски, промовляючи:

"Дай, Боже, аби ся пасіка була така велична,
як свята були величні".

Цією пшеницею господиня посипає вулики навесні, промовляючи ті самі слова:

"Абисьте були величні, як сі свята були величні, коли я сю пшеницю збирала; аби на вас так нічого не нападало, як на сі свята на вас нічого не нападало". [15]

Колядники вважалися вістунами щастя, добробуту, радости. У колядках бачимо гіперболізовані образи багатства, слави, величі господаря та його родини. Отже колядки своїм змістом – це похвальні, величальні пісні, своєрідні оди або

---

15 Етнографічний збірник, том XXXVI, стор. 329 /Шекирик/.

гимни.

Тому, що в закінченнях колядок багато речитативу, а головно подяки — вони мають тісний зв'язок із КНЯЖИМ ТЕАТРОМ.

Колядки й щедрівки вносять до початків театру новий елемент, а саме - маски. В Україні ходили колядники з "козою" або "кобилою", "ведмедем", рідше з "вовком". Деколи переодягалися за жінок /зокрема на Маланку, останній день східного календарного року 31 грудня/ тому, що жінкам заборонено колядувати. У західних областях України під Новий рік або на сам Новий рік колядники тягнуть плуга, інколи несуть старі чепіги та наслідують орання й сівбу. У Чортківському районі під Новий рік ходять по хатах із плугом, імітуючи орання, і посипають землю вівсом та кукурудзою. Одначе цей звичай уже відмирає, з'єднавшись із Маланкою і масками.[16]

Цікава, з уваги на маски, ось така щедрівка:

Гей! Гей!
Чи спиш, чи чуєш, пане господарю!
Прийшли коло твоєї хати орати.
Гей! Гей!
Дві синиці в колісниці,
Два медведі упереді,
Дві курці у ярмурці.

Або ось ще одна:

Да й наняла медведика
За плугом ходить.
А вовчика сіренького
Передні водить.

---

16 Лужницький, Гр., Історія українського театру, стор. 42.

А лисичку — Парасицю
Обідать носить.

Цей мотив має тісний зв'язок з масками деяких звірят /переважно ведмідь, деколи й вовк/, які товаришували в давнину обрядові щедрівок і колядок.

За християнських часів народний звичай ходити на Різдво колядувати мав значний вплив на виникнення Вертепу. Вертеп — спеціяльно зроблена двоповерхова скринька для показу ляльок, яку разом із зіркою /звіздою/ носили колядники. Іван Франко пише, що "вертеп повстав, без сумніву, з комбінації релігійної різдвяної драми, витисненої з церковної огорожі на міську площу, і зовсім світської гри". [17]

Основою релігійної частини вертепної або різдвяної драми була історія про народження Ісуса Христа та вбивство сорока тисяч немовлят на наказ царя Ірода.

Усна поетична творчість українського народу стала джерелом світської частини вертепної драми. Саме ця інтермедійна частина, яка складається з окремих народно-побутових сцен, визначила національно-самобутній характер вертепної лялькової вистави, її живий, імпровізаційно-злободенний характер, зв'язуючи тим релігійну дію з тогочасною дійсністю.

Конструкція вертепної скриньки двоповерхова, щоб можна розділити ввесь текстовий матеріял на суворо релігійну, повчальну і народно-побутову, комічну частину. Популяризували вертепний театр серед народу вихованці Києво-Могилянської академії. "Спудеї" /студенти/ і викладачі-професори

17 Франко, І., "До історії українського вертепу XVIII віку", ЗНТШ, 1906, т. XXI, стор. 41-42.

були добре обізнані з формами середньовічного театру - містеріями, міраклями та моралітe. Вихованці Києво-Могилянської академії були також творцями вертепної скриньки з принципом двоповерхової конструкції. Треба підкреслити, що й конструкція вертепної скриньки в Україні, і ляльки, і техніка їх водіння — неповторно самобутні. Вони не подібні ні на одноповерхову польську "Шопку" /яселки/ з маріонетковим малорухомим характером ляльок, ні на російську "Петрушку" з його принципом ширми, не кажучи вже про цілком оригінальний зміст світської частини вертепної драми, про яскраві національні типи ляльок-персонажів та патріотичну спрямованість усієї української вистави. [18]

До наших часів дійшло кілька вертепних текстів під назвою СМЕРТЬ ЦАРЯ ІРОДА. Ось один із таких вертепних текстів.

> Драма починається хором, дзвоном паламаря та появою двох ангелів, що повідомляли про народження Ісуса Христа. Приходять пастухи, розмову яких чути ще здалеку:
>
> - Грицьку!
> - А що Прицьку?
> - Вставай хутенько,
> Да виберем ягня,
> Да придко пійдем ген-ген на гору.
> Може ще й ми поспієм упору.
>
> Пастухи з'являлися на сцені верхнього поверху вертепної скриньки /де взагалі відбувалася вся релігійна частина вертепної драми/ і між ними починався діялог:

---

18 Див. Український драматичний театр, том перший, стор. 36.

Пастух 1-ий: От це ж і ми, Паниченьку,
До вашої таки мості.
Але ж бачим, Грицько з Прицьком
Припхалися в гості.
Ось і ягнятко принесли
Із сільського стада,
Нехай нама вся
Здорова буде громада.

Пастух 2-ий: Да годі лиш тобі, Прицьку, блеяти,
Да нум поздоровляти,
Може кому чи не час
І до стада маширувати.

Пастух 1-ий: Ге, як так,
То бувай же ти, Паничу, здоров
Да й нам дай,
Щоб і ми таки були здорові.
А із сих чижмачків
Да убулися в сап'янові.
Благослови ж, Паниченьку,
Від нас подарок сей прийняти,
А нам позволь заспівати

Пастухи колядують, а потім танцюють під музику.

Наступна сцена - сцена царя Ірода, який, почувши про народження Христа, наказує своїм воїнам повбивати всіх новонароджених дітей у його царстві.

З'являється мати-Рахиль і благає царя не вбивати її дитя. Воїни виштовхують Рахиль у трагічній розпачі. Тоді з'являється Смерть з косою, яка стинає Іродові голову. Перелякані воїни втікають, а Чорт тягне трупа царя Ірода до пекла, промовляючи:

От так беруть,
А от так несуть
Розкішників сего світа.

Так закінчується перша дія вертепної вистави.

Друга частина вертепної вистави відбувалася на сцені

нижнього поверху вертепної скриньки. Були це народно-побутові сценки з гумористично-сатиричним забарвленням.

Появляються Дід і Баба. Вони радіють, що жорстокого Ірода не стало. Згодом вони танцюють, а хор у супроводі музики співає "Ой під вишнею, під черешнею".[19]

З'являється Москаль і проганяє Діда й Бабу:

Кой вас чорт здесь развеселил?
Ведь тотчас потащу к офицеру,
Чтоб вы знали христианскую веру.

Далі з'являється красуня Дар'я Іванівна і відбувається сцена привітання з Москалем, поцілунки, танці й прощання, бо Москаль-солдат їде в похід. На сцену виходить інша пара — Гусар-Мадяр і Мадярка.

Закохана пара залишає сцену. З'являється Циган на коні. Він продає свою шкапу, що ледве стоїть на ногах. Відбуваються також сценки Цигана з Циганчам, з Циганкою. Далі йде епізод Поляка з Полькою, а після них виходить на сцену головна дійова особа другої дії - Запорожець. Він виголошує довгий монолог:

...Хоть дивись на мене,
Та ба, не вгадаєш -
Відкіль родом
І як зовуть
Нічичирк не знаєш.
Коли трапилось кому
У степах бувати,
До той можеть прізвище
Моє угадати.

---

19 Вертепна вистава супроводжувалась троїстою музикою - скрипка, цимбали й бубон, що було своєрідним поєднанням співочих мотивів різдвяних колядок і популярних народних мелодій.

А в мене ім'я не одно,
А єсть їх до ката.
Так зовуть,
Як набіжиш
На якого свата...
А ти, як хоч назови,
На все позволяю,
Аби лиш не назвав крамарем,
За те то полаю.
Тепер бачу на світі біда,
Що мене одцурався рід.
Не бійсь, як був богат,
До казали — Іван брат,
А тепер, як нічого немає,
До ніхто й не знає.
А як розживеться голота,
До й загуляє,
Тогді до чорта роду
І всякий пізнає. [20]

Далі козак Іван Виногура розказує про часи визвольної боротьби проти ляхів, москалів і татарви, шкодує, що покидають його сили, хоч він і тепер готовий "брязнути тетивою", та так, що "то мусить з поля втікать хан кримський з ордою".

Запорожець починає співати й грати на бандурі:

Гей бандура, моя золотая...

Відбувається жартівливий діялог і танець під музику жвавого "козачка" з шинкаркою Хвескою. Потім Запорожець танцює сам. Виповзають дві гадюки і жалять Запорожця. Приходить Циганка і виліковує Запорожця таємничим ритуалом

---

20 Подано за Український драматичний театр, том перший, стор. 40.

ворожіння. Запорожець дякує Циганці й танцює з нею. Циганка вимагає від нього заплати. Запорожець проганяє Циганку.

Після сцени з жидом-шинкарем, приходить епізод із сонним Запорожцем і двома чортами. Запорожець ловить одного з чортів, що його розбудили і починається розмова з Сатаною. Сцена закінчується перемогою Запорожця над самим Сатаною. Коротка сцена Запорожця з Попом, а потім епізод дядька Клима, що хоче позбутися шкідливої свині — то продає її циганові, то віддає дякові як заплату за синову науку, аж врешті ненароком її убиває.

Вертепна вистава закінчується сценкою Савочки-жебрака, який просить у глядачів "на харч, на горілку".

Кілька вертепних скриньок із текстами і ляльками збереглися до нашого часу. Вони дають можливість наочно переконатися у своєрідності цієї форми українського народного театру, а також уявити собі техніку володіння ляльками, отже є високовартісною музейною цінністю. [21]

Українські колядки, про які писав Шафарик:

"wděku plné ty prostonárodni, čisté, wonné kwéty
gsanu mi milé neginác nešli drahocenné perly" [22]

---

21 У Державному музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР зберігаються Сокиринський та Славутський вертепи з текстами та ляльками. Хорольська, Батуринська й інші редакції вертепної драми є лише різновидами Сокиринського списку. В Сокиринці /Полтавщина/ до поміщика Галагана вертеп занесли мандрівні дяки-"пивоpізи".
У 1936 р. виставу Куп'янського вертепу реставрували і зфільмували в Києві. З-поміж усіх відомих редакцій вертепної драми, І. Франко вважав найстаршою з них так звану Волинську. Хоч релігійна її частина написана польською мовою, але в тексті є чимало сцен українською мовою, назв українських міст, що свідчить про її українське походження.

22 Матеріяли до історії українсько-чеських взаємин,

- мають безпосередній формальний зв'язок із подібними до них гагілками.

Відносно сценічної форми, то гагілки зовнішньо /обмеження сцени, різноманітність сюжетів, вживання святкових уборів-костюмів/ виглядають краще. Драматична форма колядок суворіша, простіша і театрально--класично простіша. Але як гагілки /більш лірично-драматичні своєю формою/, так і колядки /більш сценічно-драматичні/ творять прекрасну основу однієї цілости, зливаючись в одне, а рівночасно гармонійно контрастуючи з нею, якщо із перспективи театрального сезону слідкуватимемо за розвитком форми давнього дохристиянського театру.[23]

Український селянин створив подиву гідний дохристиянський театр силою свого вродженого драматичного таланту. Наш народ уміло й на диво талановито відтворив своє взаємовідношення до таємничих демонів природи. Всі свої переживання, пристрасті, почування і настрої він втілив у сценічно-артистичну форму і в цьому чарівному мистецькому царстві жив на протязі тисячоліть.

Українсько-руський архів, т. XV, Львів, 1921, стор. 33-34.

23 Лужницький, Григор, Історія українського театру, стор. 43.

УКРАЇНСЬКЕ НАРОДНЕ ВЕСІЛЛЯ

Український стародавній обряд весілля – це яскравий приклад видовища з виразними елементами театралізації. Українському весіллю властиві драматична дія, діялогічні пісні, монологи, пластичні рухи, танці, музика, пантомімічні ігри , рядження, тощо. Поетизація життєвих явищ, емоційне забарвлення побутових епізодів, навіяне фольклорними образами, розкривались у весіллі в досить усталених театральних формах з конкретною драматизованою дією, з діялогами і хорами, що мали свій зміст і традицію, конкретними дійовими особами, серед яких найперше місце належало сватові.

Пошуки мистецького розкриття життєвих явищ у весільній драмі з її яскравими умовними формами і деяким імпровізаційним елементом приводять до появи своєрідних весільних інтермедій.[1] Це вже виділення з театралізованого обряду самостійного театрального видовища, яке виконували з дозволу молодих та їх батьків. Інтермедії були злободенними за змістом, мали виразне комедійне забарвлення. Поряд з конкретними постатями в них виступали символічні образи, використовувано традиційний одяг і характеризацію.

Театральність українського весілля привертала увагу драматургів XIX і XX ст., вони вводили елементи заручин і весілля в тканину своїх драматичних творів.

---

1 Український драматичний театр, том I, Наукова думка, Київ, 1967, стор. 14.

Весільна драма складається з трьох дій: сватання, заручини і весілля. Перші дві дії це немов пролог до всієї драми ікожна з них в свою чергу мала свої окремі сцени та епізоди.

Головні дійові особи весільної драми це: молодий і молода /князь і княгиня/, їх батьки й матері. Довкола них групувалися інші постаті: дружки - подруги молодої, що складали весільний хор, під спів якого виконувано основну драматизовану дію; свашки та світилки - з боку молодого, які також творили хор. Молодих супроводжували і оберігали бояри - друзі і товариші молодого.

Особливе місце у весільній драмі займав сват, який у цій своєрідній народній виставі виступав ніби у ролі режисера, що не тільки керує розвитком сюжету, а й надає особливої театральної форми подіям, розташовуючи учасників у просторі, даючи їм конкретні завдання: де кому стати, що й коли починати робити відповідно до встановлених традицією певних звичаєвих правил. На ролю свата завжди запрошували чоловіка, що мав певний акторський хист, володів словом, даром імпровізації, був наділений гумором, знав багато прислів'їв, приказок, жартів.

Важливу дійову ролю у весільній виставі виконували хори дружок, свашок та бояр. Вони то співали, то танцювали, то зображували те, про що співали, то ілюстрували і пояснювали рухами, жестами зміст весільної драми, викликаючи певні емоції і переживання у присутніх.

У весільній виставі дія відбувалася і в хаті молодої, і в хаті молодого, і на подвір'ї, і на вулиці, і на майдані. Як елементи декоративного оформлення виступали весільні рушники, хустки, стрічки, вінки, квіти і особливо весільне гільце, яке

прикрашали колосками, кольоровими стрічками, калиною, ягодами, вишнями, сливами, яблуками, грушами, фіґурними шишками, пряниками та іншими оздобами залежно від пори року. Це символізувало молодість, красу, добробут сім'ї; водночас гільце служило декоративною прикрасою на весіллі.

Весілля тривало кілька днів. Батько молодого з двома сватами йшли сватати дівчину, а парубок стояв під вікном або в сінях і підслухував їхню розмову. Ідучи сватати дівчину, батько із сватами брали трошки солі й бохунець хліба. Увійшовши до хати молодої, вони говорили, кладучи святий хліб на стіл:

"Дай, Боже, вечір добрий, помагайбі на все добре!
Батько й мати дівчини: Добрий вечір, люди добрі! А відкіля це вас Бог несе? Чи здалека, чи зблизька? Може ви охотники які? Може рибалки, або може вольнії козаки?

Сват /чи староста, в залежності від місцевости/: І рибалки, і вольнії козаки. Ми люди німецькі, а йдемо з землі турецької. Раз вдома у нашій землі випала пороша. Я й кажу товаришеві: "Що нам дивитися на погоду? Ходім лишень шукати звіриного сліду!" От і пішли. Ходили, ходили, нічого не знайшли. Аж гульк - назустріч нам їде князь, піднімає вгору плечі і говорить нам такії речі: "Ей ви, охотники, ловці-молодці! Будьте ласкаві покажіте дружбу! Трапилась мені куниця - красна дівиця; не їм, не п'ю і не сплю від того часу, а все думаю, як би її достати. Поможіть мені її піймати; тоді, чого душа ваша забажає, усе просіте, усе дам: хоч десять городів, або тридев'ять кладів, або чого хочете!" Ну, нам того й треба. Пішли ми по слідам по всім городам, по усіх усюдах, і у Німеччину, і у Туреччину; всі царства й государства пройшли, а все куниці не знайшли. От ми й кажемо князеві: "Що за диво та звірюка? Хіба де кращої нема? Ходім другої шукати!" Так де тобі! Наш князь і слухати не хоче. "Де вже, - каже, - я не з'їздив, в яких царствах, в яких государствах не бував, а такої куниці - красної дівиці не видав". Пішли ми знов по сліду, і як раз у це село зайшли. Тут знов випала пороша. Ми ловці-молодці, ну слідити, ну ходити: сьогодні вранці встали і таки на слід напали. Звір наш пішов у двір ваш, а з двору в хату та й сів у кімнату; тут і мусимо піймати; тут застрягла наша куниця, в вашій хаті красна дівиця. Оце ж нашому слову кінець, а ви дайте ділу вінець! Пробі, оддайте нашому князеві куницю, вашу красну дівицю! Кажіть же ділом: чи оддасте, чи нехай ще підросте?

Батько. Що за напасть така?! Відкіля це ви біду таку накликаєте? Дочко! Чи чуєш? Дочко! Порай же нам, будь ласкава, що з оцими ловцями-молодцями робити? /Дочка виходить на середину світлиці, затримується і, спустивши соромливо очі, перебірає пальцями запаску./

Батько. Бачите ви, ловці-молодці, що ви натворили? Нас старих з дочкою пристидили!... Гай-гай! Так ось же що ми зробимо: хліб святий приймаємо, доброго слова не цураємося, а за те, щоб ви нас не лякали, буцім ми передержуємо куницю, або красну дівицю, ми вас пов'яжемо. Ну, годі ж тобі, дочко, посупившись стояти; чи нема в тебе чим цих ловців-молодців пов'язати? Чуєш бо, /Марусе, Катре, Олю, Галю, як там уже на ім'я дівчині/? А може рушників нема? Може нічого не придбала? Не вміла прясти, не вміла шити, - в'яжи ж, чим знаєш: хоч мотузком, коли ще й він є.

/Дівчина йде до своєї кімнати і зараз вертається, несучи на тарелі два вишивані рушники, та кладе на хліб, що його принесли старости /свати/; потім підходить до батька й матері, кланяється низько й цілує руку батькові й матері; потім бере таріль з рушниками й підносить старостам - найперше одному, потім другому. Старости беруть рушники і кланяються батькові й матері дівчини/.

Староста. Спасибі ж батькові й матері, що свою дитину рано будили і усякому добру учили. Спасибі й тобі, дівко, що рано вставала, тонку пряжу пряла, придане придбала. /Дівчина бере рушники від старостів і перев'язує одному й другому черех плече. В той час до хати приходить жених. Дівчина виносить зі своєї кімнати шовкову хустку і перев'язує нею руку нареченому.

Батько. Просимо сідати! Що там є, поїмо, що дадуть, поп'ємо та побалакаєм дещо. А тимчасом ти, дочко, не гуляй, в корці меду наливай та гостям піднеси хліба-соли проси з привітом і з ласкою!

/Мати з дочкою подають на стіл їжу й питво. Молода бере пляшку й чарку, наливає й підносить старшому старості. Староста не приймає/.

Староста. Ми вам такої халепи натворили, що боїмося, щоб ви нас не потруїли... Призволяйтесь самі! /Кланяється/.

/Дівчина споглядаючи на батька й матір, несміливо й стидливо пригубляється до чарки й подає старості/.

Староста. /Взявши чарку/. Тепера так! Пошли ж, Боже, нашим молодим щастя і багатства і доброго здоров'я, щоб і внуків женити, і правнуків діждати...

Батько й мати. Дякуємо, дякуємо. Дай, Боже! /Частуються/.[2]

---

2 Сцену зі старостами подано з маленькими змінами за Шевченко Тарас, Назар Стодоля, /Твори, т. IV ,/, Київ-Ляйпціґ /без указання року видання/, стор. 14-16.

Бувало, що дівчина не хотіла виходити заміж за того, що її сватав, тоді вона починала плакати й тікала. Коли ж парубок був їй до вподоби і, перев'язавши йому руку шовковою хусткою, обоє молоді вклонялися іконам, батькові й матері молодої, які їх благословляли хлібом і сіллю, а то й іконою, тоді запрошували батька й матір молодого, які теж їх благословляли. Старости /свати/ і батьки залишалися в хаті, а молоді з хлопцями та дівчатами йшли гуляти на вечорниці.

Тижнів через три або й більше призначали весілля. В суботу бував дівич-вечір. У цей вечір молодий підносив молодій чоботи на тарілці, наповнені бубликами, горіхами, цукерками тощо, а боярин підносив устілки. Молодих запрошували за стіл і частували. Дружки та бояри теж сідали за стіл. Молодому чіпляли на шапку квітку, співаючи:

Я швачка зі Львова,
В мене хорошая мова,
В мене ручки біленькі,
В мене пучки тоненькі, -
Не шкода мені дати
Квітки пришивати.

Дружко /дружба/ кидав на тарілку гроші. Молода брала їх і клала у шапку. Дружко одягав цю шапку собі на голову, приспівуючи:

Поглянь, зятеньку,на мене,
Кращий я козак од тебе;
Да на мені шапочка-ковшечок,
Готуй, зятеньку, шосточок!
Шостак не шостак -
Гривень шість,
Я тобі, зятеньку, рідна свість...

Після того, як молодому пришили квітку, дружки вили гільце і співали.

В деяких місцевостях в Україні весільна драма закінчувалася

комедійною сценою. Це звалося "циганити". Після перезви гості наряджалися циганами, циганками, дідами, бабами, попами, дяками, солдатами, шинкарями тощо. Чоловіки іноді переодягалися в жіночий одяг, а жінки - в чоловічий. Обов'язково характеризувалися. Усі гуртом, з музикою /крім інструментів, використовували ще сковороду, заслонку, діряве відро, рубель з качалкою, ріжок/ ходили по селі попід хатами. Спочатку заходили до рідні молодого і молодої, а потім - до кожної хати і циганили: одні, щоб відволікати увагу господаря, показували перед ним якусь комедійну сцену, а інші крали, що попало під руки, і несли до батька молодого. Там вони продовжували веселитися. [3]

Отже, українська весільна драма складалася з діялогів, монологів і пісень, що їх виконували хорами або дуетами, танців, хороводів. Ці пісні, діялоги й монологи відзначались дієвістю. У тужливій пісні, сповненій драматичним напруженням, оплакувано тяжку жіночу долю. Пісні бували особливо сумними, коли заміж виходила сирота.

В українській фольклористиці зібрано дуже багато записів весільної драми. Значну частину варіянтів уже опубліковано в наукових збірниках і окремих виданнях. Яскравою театральністю відзначаються варіянти українського весілля, що їх записав Гнат Танцюра /"Весілля в селі Зятківцях Гайсинського району на Вінниччині"/, Тиміш Онопа /"Українське весілля в селі Кам'янка Кам'янського району на Черкащині"/та ін.

---

3 Український драматичний театр, том I, стор. 16.

У записях Г. Танцюри дуже цікаві такі ігри, як "Млин" та "Піп і смерть", що він їх подав, як частину українського весілля.

НАРОДНА ДРАМА

ЦАР МАКСИМІЛІЯН /ТРОН/. Час виникнення і джерела сюжету найпопулярнішої народної драми в Україні ЦАР МАКСИМІЛІЯН досі не з'ясовані. Одні дослідники вважали, що ЦАР МАКСИМІЛІЯН західноєвропейського походження, інші доводили, що він бере свій початок у шкільній драмі кінця XVII або першої половини XVIII ст., ще інші шукали джерело сюжету в житті "святих великомучеників". І ніхто з дослідників народного театру не звернув належної уваги на постаті, створені усною народнопоетичною творчістю, такі, наприклад, як Дід, Баба, Лікар, Циган, Смерть тощо.

Тема царя-тирана, царя-вбивці у фольклорі, зокрема у театральних видовищах, займала особливо велике місце. Цілком можливе й те, що окремі постаті, як Максиміліян, Адольф, Аніка-воїн, Венера, Брамбеус та інші, а також деякі мотиви в сюжеті драми запозичені з якогось невідомого літературного твору. Але народ переосмислив їх по-своєму, створив оригінальну драму на тему, яка його хвилювала віками.

У драмі змальовано царя-деспота, який наказує "непокірному синові Адольфові" прийняти віру "кумиреческим богам". Син не погоджується.

Я ваші боги
Топчу під ноги;
Ногами своїми топчу,
Плювати на їх хочу.
Твою корону
Одягну на корову. [1]

Лютий цар вимагає, щоб кат відрубав голову непокірному си-

---

1 Український драматичний театр, том I, стор. 30.

нові. Кат у тверезому стані відмовляється від цього і просить помилувати відважного царевича. Лютий цар наказує напоїти ката. П'яний кат виконує кривавий наказ тирана. Підносячи відрубану голову царевича високо над собою, кат говорить:

Прощай схід, прощай захід,
Прощай південь, прощай північ,
Прощай і ти, цар-губитель,
Всенародний мучитель.

Після цього кат убиває себе. Тоді цар посилає скорохода за дідом гробокопом. Приходить дід Марко. Ідучи, він жартує з глядачами, розповідає смішні пригоди, а цар на троні лютує, що так довго нема діда. Нарешті він побачив його серед глядачів і щосили кричить.

Цар. Перестань базікати, ледащо, старий дідуган. Наказує тобі грізний цар Максиміліян!
Дід. Який Дем'ян?
Цар. Не Дем'ян, а цар Максиміліян.
Дід. А я думав, що буян.
Цар. Наказую тобі прибрати цей труп.
Дід. Який струп? Де у мене струп?
Цар. Наказую прибрати тіло.
Дід. Яке діло? Що за діло?
Цар. Наказую прибрати покійника!
Дід. Якого сопільника? [3]

Цар Максиміліян зривається з місця, тупає ногою і наказує Скороходові, щоб той пояснив нагайкою. Скороход б'є діда нагайкою.

Дід кличе на допомогу Бабу. Між ними відбувається жартівлива імпровізована побутова сценка, а потім вони виносять мертвих царевича і ката. Повертаються обоє назад і співають "Ой під вишенькою, під черешенькою". Цар нетерпеливо ходить з кут-

---

2 Там таки.
3 Там таки.

ка в куток. Під кінець пісні цар Максиміліян кличе Діда та Бабу, і між ними відбувається розмова сатиричного характеру. Цар розпитує про їх життя, про становище селян, про врожай. Дід Марко відповідає дотепно й гостро на всі питання царя. До царя він звертається так: "Ваше не перескочиш благородіє".

Потім ідуть сцени поєдинків богатирів, з'являється Лікар-невдаха, який дає безглузді поради. Нарешті з'являється Смерть в довгій білій сорочці, обличчя в неї обмазане білим, в руках тримає косу. Гаснуть каганці, лише один блимає біля трону царя Максиміліяна. Чути, як до хати вривається вітер. Цар щосили кричить:

Цар. Що за баба, що за п'яна?
Смерть. Я не баба, я не п'яна,
Я смерть твоя упряма. 4

Настає мертва тиша. Дзвенить коса. Гасне останній каганець. Серед народу роздається вирок: "Туди йому й дорога".

Дід у цій драмі - це виразник народної мудрости. У його словах і прислів'ях бринить дотепність народу. У його думках народ висловлював свої мрії і сподівання.

Композиція драми ЦАР МАКСИМІЛІЯН складається з низки епізодів, пов'язаних між собою сюжетною лінією. Вся драма побудована на контрастах: конфлікт поступово сягає найвищого кульмінаційного напруження - кривавої розправи царя Максиміліяна з непокірним сином Адольфом, а після драматичних сцен з'являється комедійний персонаж - Дід. Мова окремих постатей інди-

4 Там таки, стор. 31.

відуалізована, густо пересипана народними приказками, прислів'ями, метафорами.

У виставі використовувано необхідні аксесуари - шаблі, рушниці, піки, мечі, щити, пістолі тощо.

Більшість дійових осіб виступала у військовій формі, прикрашеній кольоровим папером, медалями, зірками, що їх робили з картону й обліплювали кольоровим папером. Діда одягали в кожух або свиту, у кудлату високу шапку, робили йому горб на спині, довгі руді вуса, широку й довгу бороду з клоччя. В руках тримав він сукуватий ціпок. Щоб змінити голос, Дід тримав у роті горіхи, зуби обмазував сажею, до верхніх зубів припасовував два стрижаки з гусячого пір'я, а на долішні - один, що зображувало страшні ікла. Він освітлював їх цигаркою. Маску йому робили з кожушини.

ЦАР ІРОД. Народна вистава ЦАР ІРОД була поширена в Україні у XVIII ст., яка, очевидно, розвивалася поряд з вертепною драмою. Можливо, що ця народна драма помало витісняла вертепний текст релігійного змісту. Цілком можливо, що актори і ляльки діяли у виставі одночасно: релігійну частину виконували ляльки, а світську - актори. Пізніше обидві частини грали або ляльки, або актори.

Сюжет драми. Ірод довідався, що народився син Божий Ісус. Він лютує і наказує знищити всіх немовлят. Останнє немовля уьивають на очах матері. Мати в розпачі. З'являється смерть і позбавляє Ірода життя. Потім приходять Дід та Баба і з радістю довідуються про це. Вони моляться до Всевишнього, а потім виносять тіло Ірода.

Дід і Баба повертаються і відбувається традиційна сцена

Діда з рядженою "козою", що закінчується дуетом "Ой під вишнею, під черешнею". Баба тікає, Дід залишається. Приходить циган Герасим з рядженою "кобилою". Відбувається комедійна сцена Діда з Циганом, багата народним гумором, яка є контрастом до фінальної сцени з Запорожцем.

Запорожець у народній драмі ЦАР ІРОД виступає месником за кривди поневоленого українського народу.

Серед згаданих постатей у різних варіянтах ЦАРЯ ІРОДА найчастіше бувають Циганка і Циганча, Жид, Піп-п'яниця, Дяк, Старець Савочка. В деяких текстах зображені Поляк з Полькою, шинкарка Хвеська, Гетьман, Чернець, Молодиця, Солдат та ін.

Ірода зодягали в розкішний костюм, прикрашений кольоровим папером, стрічками, медалями, зірками тощо. На голові в Ірода була царська корона, майстерно зроблена з картону. Чіпляли йому бороду, вуса, довгий ніс.

Запорожця зодягали в червоний жупан, підперезували синім поясом . Він мав широкі темно-сині шаравари, гарні чоботи, шаблю при боці, бандуру через плече, булаву в руці або за поясом. На сцену він виходив з піснею в супроводі бандури.

Діда зодягали у стару свиту, підперезану перевеслом, широкі штани з сірого полотна, старі чоботи. На голові була в нього кудлата шапка, на спину намощували йому горб. Він мав довгі сиві вуса й білу бороду.

Баба була на багато молодша від Діда. Її вбирали в розкішний український костюм молодиці, на голову квітчастий очіпок. У цигана були червоні штани, синій кафтан, підперезаний червоним поясом, та чорні гармошкою чоботи на високих закаблуках. Чорна шапка на голові, чорні вуса і така ж борода. У правій

руці тримав батіг, яким підганяв ряджену "кобилу".

Циганча зодягнуте було в подерту синю сорочку, сірі штани з різнокольоровими латками. Воно вибігало на сцену босе.

Смерть мала довгу білу сорочку, в руках - косу.

Мова драми ЦАР ІРОД переплетена народними прислів'ями, приказками, порівняннями.

ЛОДКА. Народна драма ЛОДКА була дуже популярною на Україні в кінці XVII - на початку XIX ст. Всі варіянти цієї драми, записані з уст учасників вистави, зберігають в основному одну сюжетну лінію, хоч мають різні назви: ШЮПКА, ШАЙКА РОЗБІЙНИКІВ, ЧОРНИЙ ВОРОН, ОТАМАН, ЄРМАК та ін.

Історик російського театру В. Всеволодський-Гернґрос вважає, що ЛОДКУ створили козаки в пониззях Волги або Дону на грані XVI-XVII ст., а згодом драма ця поширилася по всій Росії та Україні. Ранні записи цієї народної драми не збереглися.

Про широку популярність цієї вистави свідчать спогади Ґрібоєдова, Ґончарова, Турґенєва, Герцена. О. Островський використав народну драму ЛОДКА в комедії ВОЕВОДА /СОН НА ВОЛГЕ/.

Дія розвивалася так: пливе човен з козаками, посередині стоїть Отаман і Осавул - головні постаті ЛОДКИ. Між ними відбувається діялог. Отаман питає Осавула, що видно попереду. Осавул відповідає на всі запитання. Спочатку він чує голос Дівчини, потім бачить Невідомого і, нарешті, Пана. Між окремими епізодами козаки співають різних народних пісень.

На Отамана підбирали кремезного хлопця з дужим голосом. Козаки були зодягнуті в червоні й білі сорочки, широкі шаравари, сиві шапки, за поясом мали пістолі, ножі, при боках шаблі, в руках списи. Одяг Пана - довгий халат і чорний капелюх.

Всі учасники вистави сідали посеред хати так, щоб у глядача склалося враження, наче вони сидять у човні і пливуть серед ріки. Одні вдавали, що гребуть веслами, інші плавно вдаряли в долоні, створюючи враження плескоту хвиль. Отаман і Осавул стояли на носі човна.

Народна драма/ЦАР МАКСИМІЛІЯН, ЦАР ІРОД, ЛОДКА/ відіграла велику ролю в розвиткові народного українського театру. Вона проіснувала аж до XX ст. Відрізняють ранню і пізню форми народної драми. На відміну від ранньої /КОЗА, МЛИН, ДІД І БАБА, ПІП І СМЕРТЬ та ін./ у пізній формі відчуваються літеретурні впливи і помітні зв'язки з певними історичними подіями, зокрема з народно-визвольним рухом. Система образів у цих драмах уже досить складна. В них є елементи персоніфікації, навіяні мистецтвом професійного театру. Ці драми сприяли об'єднанню акторів-аматорів у трупи. Існуючи поряд з професійним театром, народна драма була наче ланкою, що зв'язувала професійний театр з народною творчістю, з фольклором.

ПРОФЕСІЙНИЙ ТЕАТР УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

Датою народження нової української драми і нового українського театру вважається 1819 рік, коли І. Котляревський написав, а в театральній трупі, що її очолювали І. Котляревський і Михайло Щепкін, дістали сценічне втілення НАТАЛКА ПОЛТАВКА та МОСКАЛЬ ЧАРІВНИК.

Будучи важливим етапом утвердження реалізму й народности в українському театральному мистецтві ці явища дали могутній поштовх розвиткові української реалістичної драматургії, пред-

ставленої, крім І. Котляревського, іменами Василя Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Якова Кухаренка, С. Писаревського, К, Тополі аж до геніяльного Т. Шевченка, і піднесенню сценічного мистецтва видатними українськими акторами-реалістами - М. Щепкіном, К. Солеником, І. Дрейсігом та ін.

НАТАЛКА ПОЛТАВКА І. Котляревського заклала основи української нової драматургії, стала, за словами І. Карпенка-Карого, праматір'ю українського народного театру.

Традиції Котляревського виявилися вельми плідними; їх підхопили й розвивали в міру своїх можливостей наступники. Великий успіх НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ заохотив до зображення простої людини з гущі народної з її радощами і болями, високою мораллю та поетичною вдачею. І хоч це були ще несмілі спроби створити позитивного героя з народу, наповнити твір елементами побутової сатири, наступники Котляревського чимало зробили для активнішого втручання літератури в життя. П'єси В. Гоголя /батька Миколи Гоголя/ ПРОСТАК, АБО ХИТРОЩІ ЖІНКИ, ПЕРЕХИТРЕНІ СОЛДАТОМ, П. Котлярова ЛЮБКА, АБО СВАТАННЯ В СЕЛІ РИХМАХ, Я. Кухаренка ЧОРНОМОРСЬКИЙ ПОБИТ і особливо Г. Квітки-Основ'яненка СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ, ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК розширили сферу дійсности для мистецтва, відіграли певну роль у демократизації літератури, в дальшому розвиткові її реалістичних засад. [5]

Драматурги часто клали в основу своїх п'єс конкретні факти з довкільного життя. Сучасник і перший біограф І. Котляревського С. Стеблін-Камінський писав, що сюжет НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ не вигаданий, а підказаний подіями, очевидцем яких був сам автор.

5 Історія української літератури, том II, Наукова думка, Київ, 1967, стор. 375-376.

Квітка-Основ'яненко не тільки сам зображав реальне життя, а й інших закликав брати сюжети з повсякденного життя. Його драма ЩИРА ЛЮБОВ заснована на дійсному факті; в п'єсі СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ зображено, за висловом автора, "кілька головних тутешніх характерів". Така сама думка висловлена також і в гарній передмові К. Тополі до п'єси ЧАРИ. Конкретні побутові картини визначили зміст творів Я. Кухаренка ЧОРНОМОРСЬКИЙ ПОБИТ та Стецька Шерепері /С. Писаревського/ КУПАЛА НА ІВАНА.

На драматичних творах виразно позначилося тяжіння нової української драматургії в час її становлення до фольклорних джерел. Народна творчість часом зовсім заступає оригінальні мотиви й сюжети п'єс, надає їм характеру обрядових дійств. Використання та засвоєння фольклору допомагало не тільки повніше та яскравіше передавати думи та переживання героїв із народу, а й успішніше виробляти та унормовувати українську літературну мову.

Значну ролю у більшості тогочасних п'єс відведено пісенним партіям. Іноді автори називали свої твори операми чи оперетами.

Виростаючи на національному українському ґрунті, маючи головним тематичним та ідейним джерелом життя народу, нова драматургія у своєму виникненні та формуванні багато чим завдячує традиціям вертепу та інтермедій. Переконатися в цьому неважко навіть при побіжному погляді на театрально-мистецьке життя початку XIX ст.

Старовинний український театр не зник цілком з появою НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ. Виходячи з шкільних та поміщицьких будинків на міські майдани, вертеп, дещо трансформувавшись, проіснував майже до кінця минулого століття, а в окремих районах Прикарпаття

його можна зустріти і в наші дні. [6]

Щодо інтермедій, то вони такого поширення не набули, бо після того, як шкільна драма вмерла для сцени, вони не виставлялися окремо, але їхні сюжети та образи жили в народних переказах. Те, що вертеп та інтермедії щедро черпали ідеї та мотиви з життя народу, з фольклору, забезпечило їм довголіття, надало мистецьких рис, що становили певний зразок для нової драматургії. Особливо приваблював у них виразний відгомін народних пісень, гумористичних жартів і примовок, жива розмовно-народна мова.

Іван Франко зауважив, що п'єса МОСКАЛЬ-ЧАРІВНИК була "немов змодернізованням давнійшої інтермедії, а що до своєї теми являється перерібкою мандрівної теми про вояка-чарівника". [7]

І. Котляревський був добре обізнаний не тільки з російською, але й европейськими літературами, зокрема польською і французькою. Це, звичайно, теж сприяло його творчому зростанню.

Причину появи НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ треба шукати передусім у пожвавленні національного життя, національного руху, в прагненні передових діячів доби розвивати вітчизняну культуру, літературу, мистецтво з усіма притаманними їм національними особливостями й специфікою.

Настала потреба наблизити сценічне мистецтво до широкого глядача, піднести рівень його майстерности, тісніше пов'язати з громадським життям. Такі вимого вже не міг задовольнити старий театр, і йому на зміну прийшов новий, професійний.

---

6 Там таки.
7 Франко, І., Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року, стор. 85.

Перші професійні трупи на Україні виникли в кінці XVIII - на початку XIX ст. З 1789 року більш-менш постійно почав працювати театр у Харкові. Особливо він зактивізувався з 1816 р. - з появою в ньому трупи І. Штайна та з побудовою спеціяльного приміщення.

Виникають теж театри в Одесі /1803/, Києві /1805/, Полтаві і Кам'янці /1810/, а згодом у Єлисаветграді, Сумах, Херсоні, Ромнах, Кременчуці, Бердичеві. І хоч їх не можна ще назвати українськими національними театрами, бо репертуар складався переважно з російських п'єс, а трупи були мішані - російсько-українські та польсько-українські, - але вони великою мірою сприяли народженню реалістичного народного українського театру й драматургії. [8]

На сцені Харківського, Полтавського, Одеського, Київського, Єлисаветградського та інших театрів виховувалися такі талановиті актори, як К. Соленик, І. Дрейсіг, К. Зелінський, І. Угаров. У Харкові й Полтаві починав свою сценічну кар'єру М. Щепкін, який був першим виконавцем образів Виборного й Михайла Чупруна в п'єсах І. Котляревського. Присутній на виступах Щепкіна в Харківському театрі 1816 року Квітка-Основ'яненко писав: "Ми всі, що не бачали більше поза провінціяльними театрами, почали розуміти в Щепкіні, що таке є і яким повинен бути актор." [9]

У загальному піднесенні сценічного мистецтва певну ролю ві-

---

8 Історія української літератури, том 2, стор. 378. ; пор. також Український драматичний театр, том 1, стор. 64.
9 Квітка-Основ'яненко Г., Твори в шести томах, т. 6, стор. 169.

діграли аматорські гуртки, в яких часто виступали теж і актори-професіонали. В їх репертуарі були популярні на той час російські та українські п'єси, як опубліковані, так і ті, що поширювалися у переписаних рукою копіях. Найвідоміший із таких театрів був у с. Кобинцях. Активну участь у ньому брали В. Гоголь і В. Капніст. Актори-аматори часто роз'їжджали по селах і містах, влаштовували вистави на ярмарках.

У Галичині професійний театр виник ще пізніше. У 1837 році при Духовній семінарії у Львові вперше виставлено український весільний обряд, що його описав і звів до мистецького цілого Й. Лозинський. Ще пізніше /1848-1849/ у дещо переробленому вигляді з'являються в театрах Львова, Перемишля, Коломиї п'єси Котляревського, Квітки-Основ'яненка, С. Писаревського.

НАТАЛКА ПОЛТАВКА, незважаючи на деякі залишки класицистичних традицій в її структурі /зокрема, дотримання трьох єдностей/ та сентиментального повіву в розв'язці, - твір новаторський.

Вперше НАТАЛКА ПОЛТАВКА з'явилася на сцені Полтавського театру 1819 року, рівно через двісті років після першої вистави в Кам'янці Струмиловій двох українських інтермедій, що їх додано до польської драми Якуба Ґаватовича. Музику до НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ написав спочатку А. Барсицький, ноти якого до пісень "Віють вітри, віють буйні", "Дід рудий, баба руда" та "Ой я дівчина Наталка" опубліковано в альманасі "Утренняя звезда" /1834, ч. 2/. Музику композитора Барсицького до своєї НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ мав на увазі Котляревський, коли писав до М. Ґнєдича 27 грудня 1821 року:

> "Маю я і пісеньки малоруські із опери "Полтавка", що я її створив і яку прийняли доволі хороше в Полтавській, Чер-

нігівській і Харківській губерніях. Якщо до журналу входять і пісні, то я міг би вам прислати їх навіть з нотами для фортепіяна; бо в нас і віртуози є на цьому інструменті і композитори..." [10]

Починаючи з 60-х років минулого століття, музику до НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ писали український музикознавець, педагого і композитор А. Єдлічка /чех за походженням/, І. Ландвер, О. Маркевич, Васильєв, а 1890 р. М. Лисенко створив оперу НАТАЛКА ПОЛТАВКА.

До опублікування НАТАЛКА ПОЛТАВКА понад вісімдесят років поширювалася в списках. Зберігся й автограф, написаний на папері, з водяним знаком 1829 р. За цим автографом або за копією з нього НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ й надрукував І. Срезневський в "Украинском сборнике", що вийшов у Харкові 1838 року.

Сфера дій героїв Котляревського загалом обмежена. Зовнішньо вона нагадує відомий уже в комічній опері соціяльно-побутовий конфлікт, коли закохані не можуть одружитися через свою бідність або через станову нерівність.

Наталка й Петро, що кохають одне одного, не кріпаки.

Наталка - дочка заможного в минулому полтавського міщанина Терпила, і хоч після смерти батька змушена з матір'ю переїхати на село, лишається людиною вільною. Вільним від кріпаччини був і Петро - годованець Терпила, заробітчанин. Возний, який домагається руки Наталки, не має над нею влади, не може змусити її скоритися його волі.

У цьому розумінні соціяльні суперечності в НАТАЛЦІ ПОЛТАВЦІ /як підкреслює Історія укр. л-ри, том 2, стор. 381/, може, навіть дещо приглушені, пом'якшені, порівняно з деякими комічни-

---

10 Історія української літератури, том 2, стор. 380.

ми операми. Зате майстерніше, повнокровніше виписані в п'єсі характери. Дійові особи НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ настільки життєві, цільні, колоритні, що ми ясно бачимо їх з усіма радощами, болями, інтересами й прагненнями, розуміємо їхні погляди на родинне й суспільне життя.

Наталка нічим особливим не виділяється з-поміж своїх добрих і лагідних, чесних і працьовитих односельчанок, але цим вона насамперед і приваблює. В її скромності, красі, безпосередності стільки справжньої поезії, що авторові не потрібно було вдаватися до надуманих схем і ситуацій.

Наталка, Петро, Терпилиха, Микола є носіями моралі трудової людини; возний Тетерваковський і виборний Макогоненко - моралі сільської верхівки. В образі Наталки автор віддзеркалив народне уявлення про щастя, про справжню любов. Широ покохавши Петра, Наталка не задумується над тим, що він бідний, що, може, весь вік доведеться жити з заробітків. Найдорожчим для неї є святість почуттів, не забруднених ніякими корисливими міркуваннями. Батько не погодився видати її за бідняка, і Петро пішов на заробітки. Вона чотири роки чекає милого, відкидає всіх женихів. Але прибита матеріяльними нестатками Терпилиха єдиний порятунок від злиднів бачить в одруженні дочки з з багатим Возним. Душевна драма Наталки від того посилюється. Проти своєї волі, уступаючи благанням матері, вона змушена дати згоду на одруження з Возним. Та коли повертається Петро, вона відважно й рішуче відмовляється від Возного.

Душевний світ своїх героїв Котляревський розкриває цікаво й майстерно. У, здавалось би, незначному любовному конфлікті автор схопив і передав суттєві і дуже типові риси народного

життя, виразно розмежував інтереси й прагнення бідноти від інтересів і прагнень сільських верховодів. Постаті п'єси, за винятком хіба що Петра, на якому позначилися елементи дидактизму і схематичности, наділені рисами життєвої типовости; в їх роздумах, переживаннях, вчинках немає нічого штучного, надуманого.

У НАТАЛЦІ ПОЛТАВЦІ знаходимо відгуки на суспільно-громадські й культурні події епохи. Тут і натяки на реформи державних інституцій, що розпочалися у перші роки царювання Олександра I, і відомості про перебудову Полтави, про деякі факти Полтавської битви тощо. Критично й гостро згадується і постава в Харківському театрі п'єси О. Шаховського КОЗАК-СТИХОТВОРЕЦ, в якій життя українського народу подавалося спотворено, а українська мова покалїченою.

У гущі життя І. Котляревський знайшов не тільки своїх героїв, але й їхню поетичну різнобарвну мову. Ніжній, поетичній вдачі Наталки відповідає її лірично-схвильована мова. Такою є мова героїні, коли вона згадує милого, розмовляє з матір'ю. Відповідно до переживання і ситуацій, в які потрапляє героїня, мова її набирає різних тонів і відтінків, але завжди в межах норм народно-розмовної. Такою самою природною, пересипаною народними прислів'ями та приказками є мова й інших дійових осіб — Миколи, Терпилихи, Петра, Виборного.

Відчутний комічний ефект, а з ним і яскравіше сатиричне викриття Возного досягає автор його мовою - мовою тодішнього дрібного чиновника, в якій переважають церковно-слов'янізми та бюрократично-канцелярська лексика.

Пісні /їх аж дев'ятнадцять/ відіграють у НАТАЛЦІ ПОЛТАВЦІ

важливу ідейно-мистецьку функцію. Вони допомагають розгортати сюжет, глибше розкривати характери, мотивувати вчинки героїв, а творові в цілому надають лірично-піднесеної забарвленості. Більшість із них /"Ой під вишнею, під чепешнею", "Та йшов козак з Дону", "Гомін, гомін по діброві", "Чого вода каламутна", "У сусіда хата біла", "Віє вітер горою" та ін./ мають фольклорне походження, деякі, як, наприклад, "Віють вітри", "Ой мати, мати", "Сонце низенько" тощо, - написав сам автор у народному дусі.

У переробленому вигляді автор використав знамениту десяту сатиричну пісню з "Сада божественних песней" Г. Сковороди /"Всякому городу нрав і права"/, що її виконує ласий до хабарів возний Тетерваковський.

Пісні і Наталки і Петра - про щирість почуттів і вірне кохання. Відповідно до своєї бурлацької вдачі Микола виконує то козацько-патріотичні, то жартівливо-побутові пісні, Терпилиха - тужливу пісню матері, що бачить у горі свою дочку. Пісню "Дід рудий, баба руда" співає виборний Макогоненко. Він також виконує пісню "Ой під вишнею, під черешнею", відому з інтермедії вертепного театру.

Майстерне, творче використання фольклору сприяло ідейно-мистецькій виразності п'єси, посилило її реалістичність та національно-побутовий колорит.

З цього погляду багато має спільного з НАТАЛКОЮ ПОЛТАВКОЮ написаний і поставлений на сцені того ж таки 1819 року водевіль МОСКАЛЬ ЧАРІВНИК /вперше опубліковано його в "Украинском сборнике" І. Срезневського 1841 р./. Сюжет його, як писав ще С. Стеблін-Камінський, взято із народної казки про те, як москаль-ча-

півник поглузував над невдалим залицяльником до чужої жінки. Мова, пісні, приказки, побутові елементи щедро почерпнуті з фольклору й повсякдення. Тісні водевільні рамки не завадили драматургові створити повноцінні характери, наповнити твір прикметами реального життя. Мова, звичаї, побут, інтереси Михайла Чупруна та його дружини Тетяни - все говорить за те, що перед нами місцево-український типаж і обставини, родина селянина-чумака. Так само яскраво змальовано типи дрібного чиновника Финтика, залицяння якого до Тетяни нагадують залицяння Возного до Наталки та дотепного солдата-москаля Ліхого.

Найхарактернішою особливістю драматичних творів І. Котляревського є те, що в них він високо підніс здорову мораль простого народу, показав її перевагу над мораллю панівних верств. Образи Наталки, Петра, Миколи зворушують своєю задушевністю, великою людяністю, поетичною вдачею. Такими ж морально чистими й чесними людьми змальовано Михайла та Тетяну у водевілі МОСКАЛЬ-ЧАРІВНИК. В умовах, коли на сцені були ще досить сильні традиції класицизму з його обов'язковою героїзацією тільки представників вищих станів, це було явищем справді визначним. Котляревський змалював такі почуття, такі взаємини в житті народу, які не старіють, не втрачають своєї принадности з бігом часу.

Життєвість НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ і МОСКАЛЯ-ЧАРІВНИКА обумовлюється ще й тим, що в них по-артистичному освоєні ідейні та мистецькі багатства фольклору. І так пісенно-фольклорні елементи НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ настільки значні, що цей драматичний твір І. Срезневський опублікував поряд із фольклорними матеріялами в "Украинском сборнике", додавши в передмові, що цей твір мав "сильний вплив на вивчення української народности, можна сказа-

ти – пробудила його, і до цього часу залишається кращим показником майже на всі важливіші сторони, з яких треба вивчати українську народність". [11]

ГОГОЛЬ /ЯНОВСЬКИЙ/ ВАСИЛЬ ПАНАСОВИЧ - батько геніяльного письменника Миколи Гоголя. Народився в 1777 році в родині полкового писаря на хуторі Купчинськім /згодом Василівка/ недалеко Миргорода, на Полтавщині. Освіту здобув в Полтавській семінарії, а потім – самоосвітою. Захоплювався літературою, мистецтвом, фольклором... Цікавився театром, музикою, сам писав вірші та п'єси. Відвідував вистави Полтавського театру. Він був головним орґанізатором і керівником домашнього театру Д. Трощинського в рр. 1813-1814 та 1823-1825, трупа якого складалася з акторів-аматорів. Він брав також участь і в деяких виставах цього театру. Помер 1825 року.

З літературної спадщини В. Гоголя до нас дійшов водевіль ПРОСТАК, АБО ХИТРОЩІ ЖІНКИ, ПЕРЕХИТРЕНІ СОЛДАТОМ та уривок з якоїсь віршованої п'єси. Із спогадів дружини письменника довідуємося про зміст водевілю СОБАКА-ВІВЦЯ.

Водевіль ПРОСТАК, АБО ХИТРОЩІ ЖІНКИ, ПЕРЕХИТРЕНІ СОЛДАТОМ побудований переважно на дотепних народних оповіданнях, як каже І. Франко, – "визначається живим гумором і дуже гарною українською мовою". [12]

---

11 Украинский сборник, Харків, 1838, стор. 2.

12 Франко, Іван, Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 року, стор. 86-87.

За сюжетною колізією водевіль цей нагадує МОСКАЛЯ-ЧАРІВНИКА. Через те вважали його безпосередньо залежним від твору Котляревського, хоч цілковитої певности в тому, який з цих творів написано раніше, немає. Водевіль В. Гоголя без дати. З достатньою підставою можна лише думати, що він написаний в час існування театру. Д. Трощинського.

Дружина письменника Марія Іванівна згадувала, що

> "У цій п'єсі показані чоловік та жінка, які жили в домі Трощинського, дістаючи утримання чи якось інакше, і належали, як видно, до вищого лакейства. Вони з'явились у комедії з своїми власними прізвищами, тільки в простому побуті, і хоч грали мало що не те ж саме, що траплялось у них у дійсному житті, але не пізнавали себе на сцені". 13

Отже, головним джерелом і для МОСКАЛЯ-ЧАРІВНИКА і для ПРОСТАКА було довкільне життя. Письменники могли використати відому вже в літературі й фольклорі сюжетну схему, але створені ними образи, характери йдуть насамперед від живих спостережень. Водевілі І. Котляревського і В. Гоголя хоч мають деяку зовнішню подібність фабули, одначе вони не тотожні за характером конфлікту, в них різні дійові особи, різна мотивація їхніх вчинків. Параска - це не Тетяна, а Роман - не Михайло Чупрун. Якщо Тетяна приймає і частує зальотника Фінтика тільки для того, щоб поглумитися над ним, то зустрічі Параски з дяком сприймаються інакше.

Параска вдається до хитрощів, щоб обдурити чоловіка - ледачого й недоріkуватого простака Романа, але її вчинок не викликає осуду. Швидше навпаки: він змушує співчувати молодій, до-

---

13 Николай, М. /П. Кулиш/, Записки о жизни Николая Васильевича Гоголя, т. 1, СПб., 1856, стор. 13.

тепній жінці, яка, хоч і занапастила своє життя, але не скорилася лихій долі; вона прагне особистого щастя, щирої любови. З цього власне й випливає конфлікт ПРОСТАКА. Героїня змушена ховатися з своїми почуваннями, потай зустрчатися з коханцем дяком. Перехитрена спритним солдатом, вона переживає ще більше, бо боїться неслави, народного поговору.

Вперше ПРОСТАКА опубліковано в журналі ОСНОВА ч. 2, 1862 р.

Комедіями В. Гоголя цікавився його син М. Гоголь, який узяв із них епіграфи для кількох розділів повісти СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК, збирався їх опублікувати і сприяти постановці на сцені столичного театру.

Водевіль не набув в українській драматургії такого поширення, як, наприклад, у російській. Крім МОСКАЛЯ-ЧАРІВНИКА та ПРОСТАКА, можна назвати ще комедію БОЙ-ЖІНКА Г. Квітки-Основ'яненка, комедію КУМ МІРОШНИК В. Дмитренка, але в літературному процесі цей водевіль не мав значення. Основний характер і спрямування української драматургії першої половини XIX ст. визначала народно-побутова драма, добрим початком якої була НАТАЛКА ПОЛТАВКА.

Сюжети народно-побутових драм розгортаються переважно навколо конфлікту між батьками, які хочуть влаштувати кращу долю дітей шляхом вигідного одруження їх, та "непокірними" донькою чи сином, що прагнуть іти за покликом серця, нехтуючи багатством. У різних варіяціях і в різній мірі такий конфлікт лежить в основі ЛЮБКИ П. Котлярова, СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ Квітки-Основ'яненка, ЧОРНОМОРСЬКОГО ПОБИТУ Я. Кухаренка, КУПАЛА НА ІВАНА С. Писаревського. Спільним у принципі є і щедре використання народних пісень, жива народна мова, детальне змалювання народних звичаїв, повір'їв, обрядів тощо.

Звернення до джерел народного життя було важливою передумовою нашого національного відродження. Одначе часто автори надуживали етнографічними деталями, дрібницями побуту, навіть це видно у кращих творах Квітки-Основ'яненка і Я. Кухаренка. Що ж до п'єс К. Тополі ЧАРИ і особливо ЧУР-ЧЕПУХА, то з мистецького боку були це твори безпорадні. У них хаотично нагромаджено масу несуттєвого побутовізму, часто без усякої мистецької доцільности використано багато народних пісень, приказок, а в комедії ЧУР-ЧЕПУХА, крім того, навмисно покалічено мову для створення комічного ефекту, що справляє неестетичне враження.

Запозичений із відомої народної пісні "Ой не ходи, Грицю" мотив вірности в коханні і помста за зраду не знайшов виразного й переконливого втілення. Пізніше цей сам мотив використано в творах В. Александрова ОЙ НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, НА ВЕЧОРНИЦІ, М. Старицького ОЙ НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, ТА Й НА ВЕЧОРНИЦІ, В. Самійленка МАРУСЯ ЧУРАЇВНА, О. Кобилянської У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА.

Пишучи про п'єсу ЧАРИ Кирила Тополі в "Обзоре сочинений, писанныхъ на малороссийском языке", М. Костомаров звернув увагу на слабі сторони цього твору, він підкреслив, що в ній нема єдности і закінченості в цілому, нема розгорнутих характерів. Але етнографічно-побутова фактура твору здобула його цілковите схвалення: "Як тут все жваво, як вірно списано! Всі сцени надзвичайно вірні, цікаві самі по собі". [14]

Драма ЧАРИ була першою в українській драматургії спробою романтичної драми.

---

14 Молодик на 1844 год, Харків, 1843, стор. 180.

В основу п'єси КУПАЛА НА ІВАНА /1838/ Стецько Шерепері /С. Писаревський/ поклав конфлікт між Юрком Паливодою, який "з батька багатий, могучий і хрещеним людом, як чорт болотом, ворочає", та бідним парубком-заробітчанином Іваном Коваленком. Конфлікт цей не виходить із сфери легенької любовної інтриги, що потапає в обрядах Купала й весілля. Ніяких особливих зусиль до досягнення своєї мети герої не виявляють. Розв'язка наступає вже в другій дії, вся третя дія - весілля. З заробітків Іван привіз стільки грошей, що вистачило й борги дядька Люби сплатити багатієві Паливоді, і для того, щоб зажити в достатках зі своєю милою.

Увагу привертає новий в українській літературі позитивний образ бідного цигана Шмагайла. Як і в повісті М. Гоголя СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК, образ цей характерний рисами душевної, кмітливої людини.

Оперета КУПАЛА НА ІВАНА успіху на сцені не мала. Видана в Харкові 1840 р., вона не полонила уваги професійних театрів. Галицький письменник Іван Озаркевич переробив її 1849 р., змінивши назву на ВЕСІЛЛЯ, АБО НАД ЦИГАНА ШМАГАЙЛА НЕМА РОЗУМНІШОГО /Чернівці, 1849/. Музику до переробки написав М. Вербицький. В цій переробці вона виставлялась в Коломиї, Львові, Перемишлі, Тернополі.

Вплив І. Котляревського на наступників був такий великий, що іноді вони наслідували не тільки ідейно-тематичні мотиви, а й архітектоніку, поетику його драматичних творів. Наприклад п'єса ЛЮБКА, АБО СВАТАННЯ В с. РИХМАХ настільки близька до НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ провідною думкою, характерами дійових осіб, що деякий час її авторство приписували І. Котляревському.

Протягом усього XIX ст. ЛЮБКА поширювалася в списках без вказівки на автора. Тільки в 1900 році вона була опублікована в журналі "Киевская старина", ч. 1, за списком М. Чалого, який вперше довідався про неї в кінці 30-х років на Чернігівщині, де вона втішалася особливою популярністю серед аматорів театру. На цю публікацію відгукнувся О. П. Котляров, заявивши, що автором ЛЮБКИ є його батько Прокіп Степанович Котляров /1797-1856/. Спогади О. Котлярова здаються правдивими [15], вони частково підтверджуються і свідченнями П. Я. Литвинової [16].

Свого часу П. Котляров передав свій рукопис Ф. Кітченкові, який пообіцяв поклопотатись у Петербурзі про його надрукування, але чомусь тоді ЛЮБКА надрукована не була.

Дату написання ЛЮБКИ можна визначити лише приблизно. Як видно із драми, сільський дяк живе в даровому приміщенні і одержує "от мира роковщину"; консисторія може віддати його в солдати. Все це можливе було до 1836 р., бо з того часу нижче духовенство вже перейшло на державне утримання. Є в драмі згадка й про те, що в повіті начальником - комісар, а в волості - голова /як, до речі і в повісті М. Гоголя МАЙСЬКА НІЧ/. У 1838 році комісарів замінено окружними, а голів - старостами. За свідченням сина П. С. Котляров почав займатися літературною діяльністю після того, як 1835 року вийшов у відставку в чині поручика. Отже, є підстави думати, що ЛЮБКУ написано десь 1835-1836 рр.

---

15 Див. зб. На память 50-летнего юбилея /1852-1902/ Владимирского киевского кадетского корпуса. Посвящается нынешним кадетам. Из дорогих воспоминаний бывшего кадета Александра Котлярова, Київ, 1904. Вперше звернув увагу на цей факт М. Возняк /див. його неоп. статтю "Авторство опери "Любки" у відділі рукописів Льв. держ. наук. біб-ки. - Архів М. Возняка, ч. 7/.

16 Див. Киевская старина, січень, 1900, стор. 121-122., об. цит. Історія української л-ри, т. 2, стор. 394.

Сюжетна схема ЛЮБКИ проста. Гриць і Любка кохають одне одного, щиро прагнуть жити чесною працею, а про багатство й не думають. Аби тільки любов не згасла та душевна злагода була між ними. Вони усвідомлюють свою моральну зверхність над тими, що в розкошах купаються, а не зазнали справжнього кохання.

Іншої думки багатий козак Мартин, дід Гриця. Він хоче оженити внука з дочкою сільського голови. За допомогою піддячого Крутія Грицеві вдається обдурити діда: він пустив чутку, що ніби його наречена Любка має стати спадкоємицею багатого дядька, який служить у війську старшиною. Відступив і полохливий дяк, що домагався руки Любки, коли довідався, що дядько Гриців - у консисторії секретар.

В образі Мартина Рихмаченка автор змалював тип сільського багатія, людини черствої, обмеженої, грубої - прототип майбутнього глитая із п'єс М. Кропивницького та Карпенка-Карого.

Бідна вдова Кулина, мати Любки, іншої вдачі. Вона не соромиться своєї вбогости, не заздрить і багачам, бо знає, що "у багатих крізь гроші сльози ллються".

Дяка змальовано у традиційно-сатиричному пляні. І мовою, і манерами він дуже нагадує Финтика з МОСКАЛЯ-ЧАРІВНИКА та дяка з ПРОСТАКА. Ось уривок з його освідчення Любці:

Едва только аз тя узрех,
Красу необычайну,
Падах внезапну в лютый грех
И мысль познах печальну:
Егда во храме аз пою
Иль что-нибудь читаю,
Тебя везде едыну зрю
И книгу забываю.

Превозмогая вся сия,
Борохся со страстями,

Но нет сил победить себя;
Здесь падаю пред вами.

Драма написана вправним віршем у манері І. Котляревського.

Традиції І. Котляревського виявилися більше в творчості Якова Кухаренка, який займався літературою не систематично. Народився Кухаренко в 1800 р. в м. Катеринодарі /тепер Краснодар/. Навчався там же у військовій гімназії. Після четвертої кляси /гімназії/ вступив на службу, спочатку сотенним осавулом, а згодом наказним отаманом Азовського війська /з кінця 50-х років - Чорноморського війська/. В 40-х роках Кухаренко жив у Таганрозі, де підтримував зв'язки з місцевим театром. Постійно цікавився літературою, фольклором, етнографією рідного краю, зокрема Причорномор'я, але писав рідко. Крім ЧОРНОМОРСЬКОГО ПОБИТУ, він ще написав прозові твори ПЛАСТУНИ, ВІВЦІ Й ЧАБАНИ В ЧОРНОМОРІЇ, які мають чисто етнографічний характер, та ВОРОНИЙ КІНЬ - переказ народної казки. Є відомості, що Кухаренко збирався написати другу частину ЧОРНОМОРСЬКОГО ПОБИТУ, зібрав і думав опублікувати деякі етнографічні матеріяли, але трагічна смерть /помер він 1862 р. від ран у полоні у горців-абадзехів/ не дала можливости здійснити цей задум.

Порівняно з п'єсами К. Тополі, Стецька Шерепері /С. Писаревського/, О. Котлярова драма Кухаренка ЧОРНОМОРСЬКИЙ ПОБИТ досконаліша з мистецького боку та краще збудована як драматичний твір. Родинно-побутовий конфлікт у ній глибше й переконливіше обумовлений соціяльними чинниками, дія розгортається природніше, вчинки героїв психологічно вмотивованіші. У змалюванні головних героїв /вдови Драбинихи, її доньки Марусі та багатого козака Кабиці/ відчувається прагнення автора надати їм

рис життєвої типовости, створити правдиві характери.

Драбиниха - добра, чесна, працьовита жінка. Своїй дочці вона бажає щасливішої долі, ніж та, яка судилася їй самій. Але важкі життєві обставини покалічили її уявлення про справжнє щастя, і вона щиро переконана, що задля багатства можна знехтувати коханням, вийти заміж за нелюба. На такий шлях наставляє вона свою вродливу дочку Марусю. Маруся рішуче заперечує матері. Вона прагне жити серцем, бути незалежною в своїх найкращих почуттях від грубих матеріяльних розрахунків. "Хто мене може присудити заміж іти за старого, як я сама не хочу", - говорить героїня до залицяльника Кабиці.

Зовні жіночі образи у Кухаренка багато чим нагадують Терпилиху та Наталку Полтавку, але в діях їх більше рішучости, наполегливости, запалу. На поведінці Терпилихи і НАталки лежить печать лагідности й покірности. Цього не можна сказати про Драбиниху та Марусю, на формування характеру яких мало вплив середовище вільних від кріпаччини козацьких поселень у Причорномор'ї. Маруся так і не відступилася від свого слова. На компроміс змушена була піти й мати.: вона погодилась видати доньку за бідного козака Івана, але після того, як бездітний сотник Тупиця запевнив її, що Іван стане спадкоємцем його майна.

У драмі ЧОРНОМОРСЬКИЙ ПОБИТ нове тематичне джерело. Автор змальовує тут добре йому відоме козацьке середовище, побут та звичаї народу південно-східної частини українського Причорномор'я. Драбиниха оселилася в с. Видному, де відбувається дія, зовсім недавно і живе ще в землянці, а чоловік її, з діда-прадіда козак, загинув в одному з воєнних походів.

Треба признати, що після НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ Котляревського найбільшою популярністю в цей час користувалися драматичні твори Григорія Квітки-Основ'яненка.

Народився Квітка-Основ'яненко у поміщицькій родині 18 листопада /ст. ст./ 1778 р. в с. Основа біля Харкова. Батько його із знатного роду і підтримував зв'язки з діячами культури. Вчився і виховувався вдома в патріархальному релігійному дусі. Згодом навчався в школі при монастирі. Рано появився в нього нахил до музики, літератури, театру. Почав він писати, коли йому було майже 35 років. Молоді його роки проминули на військовій та цивільній службі. Багато енергії віддав він громадсько-культурній праці, організації літературно-музичних вечорів, турбувався про заснування в Харкові університету та професійного театру. З ініціятиви і при безпосередній участі Квітки в Харкові засновано "Товариство добродіяння" та на кошти цього товариства - Інститут шляхетних дівчат. Разом з Є. Філомафітським та Р. Гонорським був організатором, редактором і видавцем першого на Україні журналу "Украинский вестник".

З 1816 до 1828 р. Квітка був повітовим предводителем дворянства, совісним суддею, головою харківської палати кримінального суду. Рівночасно був він членом Товариства наук Харківського університету, членом-кореспондентом статистичного відділу ради міністерства внутрішніх справ.

Широкі зв'язки підтримував Квітка-Основ'яненко з українськими та російськими письменниками, критиками, видавцями, артистами, турбувався про видання і популяризацію творів української літератури.

Помер Квітка 20 серпня /ст. ст./ 1843 року.

Квітка-Основ'яненко бачив життя ширше, глибше, а мистецький хист мав більший ніж інші наступники І. Котляркського-драматурга. В творах Квітки-Основ'яненка віддзеркалено істотні прикмети суспільного життя доби. Це стосується зокрема комедій російською та українсько-російською мовами, в яких знайшли свій творчий розвиток кращі традиції російської сатиричної літератури кінця XVIII - початку XIX ст.

Квітка-Основ'яненко - автор дванадцятьох п'єс українською та російською мовою. Він був зачинателем нової української прози, автором багатьох романів, повістей, оповідань, нарисів і українською і російською мовами.

У комедії СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ та драмі ЩИРА ЛЮБОВ, АБО МИЛИЙ ДОРОГШЕ ЩАСТЯ Квітка дав нові характери, глибше від інших наступників Котляревського розкрив соціологічну природу конфлікту. Комедія СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ не сходить зі сцени й зараз.

Що ж зумовило її тривале сценічне життя? На думку І. Франка - живо й дотепно змальований образ дурнуватого Стецька. Але не тільки. В образах Уляни, Одарки, Павла Кандзюби також втілено чимало таких спостережень над реальними типами, які хвилюють правдою почуттів та людських взаємин. Цікавий теж образ Олексія, один із головних дійових осіб. Між іншим, це перший образ кріпака в українській драматургії. Він тихий, смирний, нездатний обстоювати свої інтереси, але порядний, працьовитий, душевний.

Кріпак Олексій та дочка міщанина Уляна не можуть одружитися і бути щасливими через станову та майнову нерівність. Мати Уляни Одарка й думки такої страхається: "Та що се ти узяла в

голову? Чи він же тобі рівня? Правда, він парень добрий, коваль мудрий, усячину зробить, не п'є, з бурлаками не гуля, проти́в мене звичайний, усе правда. Так що ж? Крепак!" І героїню можна зрозуміти: добра мати, що любить свою дочку, боїться віддати її в кріпаччину, в неволю. "Як-таки се можна, щоб тобі з волі та у неволю; була казенна та підеш у підданство: була городянка та станеш селянкою".

З приводу комедії СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ автор сам зауважив, що зібрав у ній "декілька головних тутешніх характерів" і поєднав із піснями та обрядами. У цьому ключ до розуміння п'єси.

ЩИРА ЛЮБОВ - драма іншого пляну, яку автор побудував на душевних переживаннях скромної, надміру чутливої Галочки, яка щиро покохала офіцера Зоріна, але не вагається вийти за нього заміж, бо він дворянин.

У процесі роботи над повістю, сюжет якої покладено в основу драми ЩИРА ЛЮБОВ, Квітка-Основ'яненко міняв закінчення. У першому варіянті повісти ВОТ ЛЮБОВЬ, опублікованому в "Современнике" 1839 р., Галочка вмирала. У 1840 р. в тому-таки журналі надруковано закінчення інакше: Галочка не вмирає, а виходить заміж за наймита.

Написана на основі повісти, драма включає обидва ці варіянти. Галочка виходить за наймита Миколу, але при зустрічі з Зоріном серце її не витримує і вона вмирає з почуттям виконаного обов'язку: "Господи! Я сповнила... святіший закон твій... Положила душу за друга..."

Подібний випадок у житті міг бути. Автор вказує точно рік дії: перша публікація драми в "Южном русском сборнике за 1848 г."

мала пояснення: "Виложена із бувальщини". В листі до П. О. Плетньова дружина Квітки-Основ'яненка вказувала на те саме, пишучи:

> "Чому ви думаєте, що Галочка істота неземна? Далебі, мені прикро, що ви так думаєте, щоб у простому житті не було благородства душі і високих почуттів! Я можу вас запевнити, що Галочка існувала і що зараз є там, де вона жила, люди, що розказують про її розум і красу стільки похвал, що вони навіть у піснях збереглися... Це правдива пригода, про яку давно просила чоловіка описати її". [17]

У п'єсах, що їх Квітка-Основ'яненко написав російською мовою, а то й українсько-російською /ШЕЛЬМЕНКО - ВОЛОСТНОЙ ПИСАРЬ і ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК/ виявився глибший погляд автора на життя. Це зумовлено іншою тематикою, іншою сферою дійсности, що їх краще міг спостерігати письменник. Добре відоме письменникові середовище дворян та чиновників настроювало на критичний лад. Черствість, тупість та пихатість дворянства, урядовців, їхнє зловживання владою настільки вражали Квітку-Основ'яненка, що критиці цих вад він присвятив ряд комедій - ПРИЕЗЖИЙ ИЗ СТОЛИЦЫ, ИЛИ СУМАТОХА В УЕЗДНОМ ГОРОДЕ, ДВОРЯНСКИЕ ВЫБОРЫ, ЧАСТЬ ПЕРВАЯ, ШЕЛЬМЕНКО-ВОЛОСТНОЙ ПИСАРЬ, ДВОРЯНСКИЕ ВЫБОРЫ, ЧАСТЬ ВТОРАЯ, ИЛИ ВЬБОР ИСПРАВНИКА, ЯСНОВИДЯЩАЯ, ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК, ВОЯЖЕРЫ.

Комедію ПРИЕЗЖИЙ ИЗ СТОЛИЦЫ написав Квітка-Основ'яненко у 1827-році. Вперше опубліковано її в журналі "Репертуар" /ч. 3/. Змістом і образами вона дуже нагадує шедевр М. Гоголя РЕВИЗОР, що був написаний 1836 р. [18] Тут так само дія відбувається в

---

17 Данилевский, Г. П., Украинская старина, стор. 228-229, цит. за Історія української літератури, т. 2, стор. 402.

18 Цікаво підкреслити, що Театральная энциклопедия, т. 2, Москва, 1963, стор. 21, підкреслює, що "сюжет РЕВИЗОРА был подсказан писателю Пушкиным". Чому ж не Квіткою-Основ'яненком, коли його ПРИЕЗЖИЙ ИЗ СТОЛИЦЫ був написаний дев'ять років раніше від РЕВІЗОРА Гоголя і з великим успіхом пройшла ця комедія на сцені Харківського, Полтавського та інших театрів України.

повітому містечку, в будинку городничого. Фальшивий ревізор Пустолобов, це немов копія Хлестакова, а образ городничого Трусілкіна - до Сквозник-Дмухановського. Багато спільного з Гоголевими образами знаходимо і в інших характерах сатиричної комедії: наглядач повітових училищ Ученосветов, суддя Спалкін, поштовий експедитор Печаталкін, пристав Шарін тощо.

В ПРИЕЗЖЕМ ИЗ СТОЛИЦЫ і в РЕВИЗОРЕ метушня в повітому містечку зчинилася від того, що з губернії одержано листа з натяком на приїзд поважної особи, чиновники так само з'являються до фальшивого ревізора і "позичають" йому гроші, а дами закохуються в "милашку ревизора". Розв'язка також закінчується німою сценою, бо всіх, як грім, приголомшило повідомлення про приїзд справжнього ревізора. Чи не подивугідна тотожність?

У 1836 році директор московських театрів М. М. Загоскін відмовився прийняти комедію Квітки-Основ'яненка до вистави через її разючу подібність до Гоголевого РЕВІЗОРА, вистава якого щойно відбулася в одному з московських театрів.

У комедії ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК /середина 30-х років/ автор змалював тип веселого, енергійного й кмітливого солдата. Його дотепність і винахідливість у висміюванні панів викликає співчуття й захоплення. Приваблює в образі Шельменка нестримна енергія, живий розум, тонка спостережливість, сокровитий гумор. У характері Шельменка відгадується багато рис українського народу, його веселої, життєрадісної вдачі.

Денщик капітана мріє стати денщиком генерала або управителя маєтку поміщика Шпака. Він мусить вести подвійну гру: треба задобрити, ввійти в довір'я і капітана Скворцова, і поміщи-

ка Шпака, які ворогують між собою. Дотепному й розумному Шельменкові це вдається без особливих труднощів. При зустрічі з кожним із них він лицемірно славословить їм, запевняє їм свою щиру відданість, а поза очі насміхається над їхньою обмеженістю й наївною довірливістю. На цьому побудований значний комічний ефект комедії.

Шельменкові вдається обманом оженити Скворцова з Прісінькою - дочкою Шпака.

Високі сценічні якості комедії ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК та змальовані в ній живі, повнокровні характери забезпечили їй тривале сценічне життя. Вона й досі не сходить із кону театрів.

Квітка-Основ'яненко був щирим патріотом, рішуче підтримував відданих діячів свого часу в боротьбі за національну самобутність української культури.

У драматичних творах Квітки-Основ'яненка віддзеркалено важливі соціяльні, національні, побутові та моральні прикмети доби. При розглядї їх впадає в око та особливість, що Квітчині п'єси російською мовою - це твори з гострим сатирично-викривальним елементом, в той час, як у творах українською мовою переважає явно виражений позитивний ідеал. Це, мабуть, тому, що в творах українською мовою він змалював багате високими моральними зразками життя простого народу.

У комедіях російською мовою автор змальовує поміщиків, дворян, чиновників. Він не вагається сказати їм гірку правду про їхній побут, мораль та самодурство й чванькуватість.

На історичну тематику почав писати драматичні твори М. І. Костомаров у кінці 30- років минулого сторіччя. За свідченням самого Костомарова у 1837 році він почав працювати над драмою

про відому історію Мотрі Кочубей. Мабуть задум цей не здійснився, бо про існування такої драми досі нічого невідомо.

У 1838 році Костомаров написав історичну драму САВА ЧАЛИЙ. У 1839 р. твір Костомарова САВА ЧАЛИЙ появився окремим виданням у Харкові. Твір цей підписав автор своїм псевдонімом Ієремія Галка. У збірнику "Сніп" на 1841 р. надруковано трагедію ПЕРЕЯСЛАВСЬКА НІЧ. Мабуть у 40-х роках, коли Костомаров багато працював над матеріялами про діяльність Богдана Хмельницького, написав він невеличку п'єсу УКРАИНСКИЕ СЦЕНЫ ИЗ 1649 ГОДА, що вона була надрукована тільки після смерти автора. Костомаров написав також драматичну сцену ЗАГАДКА, яку він створив за мотивами народної казки про мудру селянську дівчину, що відгадала всі загадки пана і стала його дружиною. Написав теж М. Костомаров драму російською мовою КРЕМУЦИЙ КОРД.

Драматичні твори Костомарова за за тематичними та жанровими ознаками були новим явищем в українській драматургії. В їх основу покладено такі факти з буремних днів визвольної боротьби України, які вже абсолютно ніяк не вкладалися в традиційну схему соціяльно-побутової драми. Характер подій, що їх віддзеркалював автор, вимагали, щоб на передній плян виступала політично-національна й соціяльна гострота конфлікту, а героїчний патос доби зумовлював народження сильних, вольових характерів. Саме такі риси й властиві п'єсам САВА ЧАЛИЙ і ПЕРЕЯСЛАВСЬКА НІЧ.

М. Костомарав започаткував жанр історичної драми в новій українській драматургії. Він перший в українській драматургії порушив гострі історико-патріотичні національні проблеми.

Все це вимагало від автора і творчої сміливости, і ~~як~~ глибокого знання минулого України. Ба, що більше - глибокого проникнення в суть усіх явищ, вірного їх розуміння.

Драми Костомарова присвячені проблемі українсько-польських взаємин XVII-XVIII ст., коли визвольний рух на Україні проти польських загарбників набрав найширших розмахів. Утрагедії САВА ЧАЛИЙ змальовано історичні постаті Сави Чалого і Гната Голого, що були відомі в народній пісні "Гей, був в Січі старий козак". Основний зміст та патос ПЕРЕЯСЛАВСЬКОЇ НОЧІ та УКРАИНСКИХ СЦЕН ИЗ 1649 ГОДА йде від подій визвольної боротьби України під проводом Богдана Хмельницького.

Безпосереднім тематичним джерелом цих п'єс були ЗАПОРОЖСКАЯ СТАРИНА І. Срезневського та ІСТОРІЯ РУСІВ. У САВІ ЧАЛОМУ і ПЕРЕЯСЛАВСЬКІЙ НОЧІ є деякі історичні неточності, про які сам автор згадує:

> "Я уклонился от строгой сообразности с условиями века, который взялся изобразить, и впал в напыщенность и идеальность, развивши в себе последнюю под влиянием Шиллера". 19

Костомаров змальовує Саву Чалого як хороброго, відважного, прославленого в боях із ворогом козака. Та ось на раді Саву не обрали гетьманом. Це призвело до того, що він порвав з козаками і перейшов у ворожий табір. Автор не робить його зрадником. У таборі Конецьпольського Сава намагається примирити польських панів із повстанцями. Герой не бачить серйозних перешкод до осягнення такої мети. На його думку конфлікт

---

19 Литературное наследие Н. И. Костомарова, СПб., 1890, стор. 37.

між Україною і Польщею можна розв'язати мирним шляхом.

Подібна тенденція виразно проймає і трагедію ПЕРЕЯСЛАВСЬКА НІЧ, дія якої відбувається у великодню ніч в Переяславі. Коли повстанський загін наблизився до міста і загрожував кривавою розправою над чужинцями, загострюється й боротьба двох поглядів на розв'язання українсько-польського конфлікту. З одного боку виступають прихильники кривавої боротьби з ворогом, а з другого - прихильники розв'язання конфлікту мирним, парламентарним шляхом. Лисенко і Герцик підбурюють народ, закликають його до рішучої боротьби з поляками. Вони однодумці і спільники Б. Хмельницького. За ними без вагань ідуть маси. Їм протистоїть о. Анастасій, який жахається кровопролиття, проповідує мир між повсталим народом і польською шляхтою.

В образі Марини, яка кохає польського старосту, втілено так багато чуттєвих, історично правливих деталів, що суб'єктивізм поступається перед силою патріотичних почувань героїні. В рішучий момент народного повстання Марина перемагає в собі почуття до коханого, сама обеззброює його, закликає народ до помсти над гнобителями. Для мужньої, вольової патріотки інтереси батьківщини над усе:

...Святую помсту
Моїх братів не зраджу я. Я руська!

Марина наділена рисами відважних дочок і синів народу, що готовий до кінця боронити свою волю і гідність. В українській літературі це був новий , незнаний доти образ жінки, що бере участь у повстанні проти чужоземних поневолювачів.

В УКРАИНСКИХ СЦЕНАХ ИЗ 1649 ГОДА М. Костомаров змалював дійсний факт приїзду посланців польського короля до Хмельни-

цького до Києва на переговори про мир. Віра в силу й допомогу народу - характерний реалістичний штрих. Перемога Хмельницького-то перемога народу. Справедливий розрахунок на підтримку мас дозволяє гетьманові рішуче обороняти інтереси України.

> "Коли хочете миру, - звертається Хмельницький до послів, - так миріться так, щоб уже ніколи не було повадки нас запрягати, а коли ви то сеє, то онеє, то будемо лучче воювати: або мені зо всім військом Запорозьким пропасти, або усій Польщі і всім дукам, королькам і шляхті, згинути". 20

Драму КРЕМУЦИЙ КОРД також присвячено далекому минулому. Вона була опублікована лише 1862 р., хоч, як згадує М. Костомаров в АВТОБІОГРАФІЇ, написано її ще 1849 р. Драма має посвяту: "Незабвенной А.Л.К. на память 14 июня 1847" - нареченій Костомарова Аліні Леонтіївні Крагельській, яка саме цього числа домоглася побачення з Костомаровом у приймальні каземату III відділу.

Рецензію на драму Костомарова КРЕМУЦИЙ КОРД написав М. Салтиков-Щедрін, що появилася в СОВРЕМЕННИКЕ /1863, ч. 1-2/. Салтиков-Щедрін підкреслив, що в драмі на основі історичних фактів змальовано деспотію, свавілля в часи імператорства Тіберія /в драмі і в рецензії - Тіверія/,

> "Важко повірити, - підсумував Щедрін, - щоб могли бути такі часи. А тим часом вони були: в цьому переконує нас літопис Таціта". 21

В основу конфлікту покладено дійсний факт: у 25 році н. е. засуджений до в'язниці на невизначений термін римський історик Кремуцій Корд заморив себе голодом. У драмі Костомарова він виступає автором праці АННАЛИ РИМСЬКОЇ РЕСПУБЛІКИ, в якій була

---

20 Там таки, стор. 253.

21 Щедрин Н. /М. Е. Салтыков/, Полное собрание сочинений, т. 5, Москва, 1937, стор. 271.

похвала Бруттові і Кассієві - орґанізаторам вбивства Юлія Цезаря. За це й накликав він на себе гнів Тіберія .

Через недостатню мистецьку виразність жодна з п'єс Костомарова не була виставлена на сцені. Одначе вони відіграли помітну ролю в історії розвитку української драматургії.

У 20-40-х роках XIX ст. нова українська драматургія тільки народжувалася. Її виникнення і розвиток зумовлені активним пробудженням національних рухів, національної самосвідомости. Пильна увага драматургів до народного життя, замилування живою, барвистою народною мовою, піснями, побутовими картинами, сповненими поетичної чарівности, - все те прийшло внаслідок інтенсивних пошуків таких сфер дійсности для мистецтва, які найбільше і найповніше віддзеркалюють своєрідність історичного буття українського народу, його багатої і різнобарвної культури, що має багатовікову давність.

Найхарактерніші прикмети драматургії першої половини XIX ст. - це поетизація високої моралі простої людини, щедре використання фольклору, увага до етнографізму, жива народна мова, простота та природність діялога.

У царині сценічного мистецтва та в першу чергу мистецтва актора /режисура в той час тільки-но почала зароджуватися/ новий український театр зустрівся з двома тенденціями. Перша з них пішла від мистецтва народних лицедіїв, від манери виконання інтермедій, побутових сценок, від аматорських вистав. Саме на розвиткові її принципів М. Щепкін будував положення своєї реформи сценічного мистецтва.

Друга тенденція спиралась на сценічні традиції клясицистичної школи акторської гри. Джерела її - мистецтво столичних театрів, які взорувалися на клясицистичному театрі Франції, гостинних виступах німецьких та італійських театрів в Росії, гра акторів польських театрів на Правобережжі України.

Цю манеру гри охарактеризував М. Щепкін у своїх ЗАПИСКАХ:

> "У чому полягала,за тодішніми уявленнями, перевага гри... Її вбачали в тому, коли ніхто не говорив своїм голосом, коли гра складалася із вкрай спотвореної декламації, слова вимовляли якнайголосніше і майже кожне слово підкреслювали жестами". 22

Щепкін розповідає, що в ролях амантів деклямували надзвичайно пристрасно. Слова "кохання", "пристрасть", "зрада" актори вигукували скільки було сили. Коли актор закінчував монолог, заведено було піднімати руку і так залишати сцену. Виголошуючи "виграшну" репліку, актор покидав партнера, виступав наперед на авансцену і звертався вже не до дійової особи, а безпосередньо до глядачів. Обличчя виконавців, навіть у найпатетичніших місцях, переважно не віддзеркалювало внутрішнього стану, залишалося натягнутим, неприродним.

Така ж манера гри властива була й акторам міських російських театрів на Україні на початку XIX ст. Холодне удавання, форсований, зовнішній темперамент, крик - ось ці засоби, за допомогою яких здобували успіх у публіки тодішні "зірки" сцени і передусім аманти та трагіки. Про таку гру акторів одного з польських театрів розповідає Квітка-Основ'яненко в статті

---

22 Михаил Семенович Щепкин. Записки. Письма, Москва, 1952, стор. 114.

"Історія театру в Харкові":

> "Страшно було дивитися, як ці королі, герцоги тиранствували. На сцену виводилося десятка по два солдатів... І ось герой, найгеройственіший перед суперником, закричить, зареве, замахнеться мечем, пролунає хриплий голос суфлера: "Падайте, падайте!", і противна армія зразу вся на смерть. Публіка, яка заплатила мідні гроші, плескає з усіх сил, голосніше від актора, кричить "фора! фора!". Мертві встають і герой, який здивував своєю хоробрістю, знову розмахує мечем, і вороги його падають знову, нібито вдруге побиті..." 23

Існував непорушний поділ на амплуа,[24] прийнятий ще у французькому т. зв. клясицистичному театрі, з його суворими межами, точно визначеними акторськими"профілями" гри: "інженю", "ґранддам", "субретка", "комік" тощо.

Клясицистичну манеру гри М. Щепкін зі своїми однодумцями відкинув ще на початку XIX ст.

Сценічні настанови Щепкіна - чи у вигляді трактування ним окремих ролей, розроблених мізансцен і цілого розв'язання вистав, чи як теоретичні міркування і поради, - переносилися від театру до театру окремим акторами, партнерами і учнями Щепкіна, відчутно впливаючи на театральне життя тогочасної України.

В основі поглядів М. Щепкіна на сценічне мистецтво лежить розуміння високої суспільної місії театру, за словами М. Гоголя, - "катедри, з якої можна багато сказати світові добра". В листі до Барятинського Щепкін закликав його вбачати в театрі не лише забавку, а й сприяти, щоб "розвивалося мистецтво, таке корисне для народу. В усі віки мистецтво було попереду маси, а тому, сумлінно поставившись до нього, непомітно й маса посувається

---

23 Білецький О., Мамонтов Я., Український театр/ Хрестоматія/, частина II, Мистецтво, Київ, 1941, стор. 61.

24 За франц. зразками в Росії амплуа заведено Указом /"Статом"/ 1776 р. директора циркулярних театрів та музики І.П. Єлаґіна. "Стат" був затверджений Катериною II. Чоловічі амплуа: "коханець", "герой", "комік", "простак", "резонер", "фат"; жіночі: "комічна старуха", "ґранддам", "травесті", "інженю", "героїня", "субретка" тощо.

вперед". [25]

В листі до О. Шуберт Щепкін протиставляє два типи людей - зосереджених у самих собі, егоїстів, які до горя і страждань людських ставляться начебто зі співчуттям, а насправді байдуже, і людей, що співчувають всьому прекрасному, всьому доброму. Для людини такого типу "дорогі інтереси людські, вона не чужа людині - на якому б щаблі суспільного життя вона не перебувала, вона почуває її горе і радощі". [26] Такі ж два типи Щепкін розрізняє й серед акторів. Він протиставляє актора холодного, розумного, що довів удавання до найвищого щабля, іншому типові мистця, якого він називає "співчуваючим артистом".

Такий для М. Щепкіна є громадський і моральний ідеал артиста. Отже, термін "співчуваючий артист" Щепкін відносить насамперед до спрямування його творчости, до місця і ваги її в суспільному житті. Щепкін вкладає в цей термін і інший зміст. Якщо артист холодний, виконує свої ролі механічно, наближаючись до чужого горя і радости настільки, наскільки наслідування може наблизитися до правди то "співчуваючий" артист мусить, на його думку, сам стати тією особою, яку він зображає, говорити, почувати його почуттями, співчувати його становищу.

Таким актором і був сам Щепкін, про якого В. Белінський писав:

> "Торжество його мистецтва полягає не в тому лише, що він у той самий час уміє викликати і сміх і сльози, але в тому, що він уміє зацікавити глядачів долею простої люди-

---

25 Михаил Семенович Щепкин, СПб., 1914, стор. 197.
26 Михаил Семенович Щепкин, Москва, 1952, стор. 244.

ни". [27]

Щоб театральне мистецтво могло впливати на людей, воно, на думку Щепкіна, повинно наблизитись до натури, тобто брати зразки з дійсности, бути зрозумілим і доступним для публіки.

Щепкін вимагав, щоб актори створювали на сцені типові і разом з тим індивідуалізовані характери дійових осіб драматичного твору, а не умовні постаті за клясицистичними рецептами. Завченій, штучній, наспівній деклямації клясицистичного театру Щепкін протиставляє простоту і життєвість сценічної мови актора-реаліста, при якій слова ролі "співає серце". [28]

В основі творчости актора, як часто підкреслював Щепкін, мусить лежати природність і справжнє почування. Він заохочував своїх учнів проникати в душу ролі, в найпотаємніші закуки людського серця.

Однією з головних вимог видатного майстра сцени до акторів була потреба дбайливої роботи над роллю, удосконалення своєї майстерности. "У мистецтві "авось" не існує, наука й наука", [29] - говорив Щепкін. Особливо наголошував він необхідність праці актора над роллю в процесі перевтілення - цієї основи акторської творчости.

Щепкін підкреслював важливість ансамблю. В листі до критика Анненкова Щепкін розповідає про те, як виконуючи ролю Фамусова, він у фінальній сцені своєю грою відвернув увагу публіки від Чацького і його кінцевого монолога. Яке б не було вірне почуття, але якщо воно перейшло межі загальної ідеї, то, робив

---

27 Белинский о драме и театре, Искусство, М.-Л., 1948, стор. 358.
28 Михаил Семенович Щепкин, Москва, 1952, стор. 237.
29 Там таки, стор. 248.

висновок Щепкін, не буде гармонії, що є спільним законом усіх мистецтв.

Підкреслюючи необхідність ансамблю в сценічному мистецтві, Щепкін тим самим започаткувава основи режисури українського й російського театрів в головній її галузі - у принципах праці з актором, підготовки цілої групи виконавців.

Найстарший на Україні театр було збудовано в Харкові у 1789 р.,[30] згодом виникають театри в інших містах: у 1805 р. - в Києві, у 1810 р. - в Одесі, Полтаві та Кам'янці. Ще пізніше будують театри у Катеринославі, Кременчуці, Бердичеві, Ніжині, Вознесенську, Балті, Єлисаветграді, Ромнах, Сумах, Херсоні, Чернігові та ін.

У Київському театрі вистави розпачала кріпацька трупа Д. Ширая, яка приїжджала сюди часто на гостинні виступи. Згодом тут виступали польські театри Лотоцького, Жолкевського, Малиновського, Змієвського, Ленкавського, російсько-українські - Рекановського, Штайна, Млотковського, Каратєєва та ін.

На початку XIX ст. вистави в Кам'янці-Подільському, Тульчині та Житомирі давав польський театр А. Змієвського.

У ті часи населення міст було невелике, отже театральні трупи довго не затримувались на одному місті. Вони мандрували і в спеку, і в холод від міста до міста на возах з родинами та театральним майном.

Становище тогочасних акторів було жахливе. Вони не мали ні-

---

30 Переобладнаний з палацу, в якому в 1786 р. харківське дворянство приймало царицю Катерину II.

яких громадських прав. Стати актором означало свідомо йти назустріч злигодням.

Серед антрепренерів найдосвідченішими були колишні актори театрів. Так, Харківський театр очолював "дансер" - танцівник Іваницький, згодом антрепренер Константинов, якого потім змінив учитель танців колезький реґістратор Іван Федорович Штайн. Київський театр в 40-х роках XIX ст. очолював "смотритель" Московського Великого театру Анатолій Каратєєв. Після Штайна Харківський театр очолює актор Л. Млотковський.

На початку XIX ст. окремі театри ставили кращі п'єси західної драматургії. Польський театр Ленкавського, наприклад, що виступав у Києві, мав у своєму репертуарі Шекспіра /ГАМЛЕТ, ОТЕЛЛО/, Россіні /СЕВІЛЬСЬКИЙ ЦИРУЛЬНИК/, Вольтера /НАНІНА/, Корнеля /СІД/, Мольєра /ДОН-ЖУАН/, Ґольдоні /СЛУГА ДВОХ ПАНІВ/, Шерідана /ШКОЛА БРЕХУНІВ/ та ін.

Для населення Правобережної України цей театр ставить також або українські, або польсько-українські.

Театри на той час мали численний репертуар. Так, київський антрепренер Ленкавський подав на розгляд цензури 191 п'єсу. Щоб притягнути публіку, театри змушені були ставити протягом сезону десятки п'єс, бо кожна з них витримувала лише дві-три вистави. Це дуже ускладнювало працю акторів над роллю, примушувало їх дуже і дуже часто грати виставу після однієї - двох проб, грати ролю під суфлера. Акторам доводилось виступати сьогодні в драмі, завтра в опері, післязавтра в балеті та пантомімі. Все це знижувало якість підготови вистав та майстерність актора.

У тогочасних афішах віддзеркалено і залежність театрів від

публіки, скарги на злидні, прохання відвідати виставу. Наприклад, актор А. Чехович, виставляючи на свій бенефіс в Чернігові у 1828 р. п'єсу А. Коцебу МАРКІЗ ДЕ ТУЛІПАНО, звертався до публіки:

> "Все почтеннейшая публика! в сем моем Бенефисе притекаю под покров благомыслящих ваших сердец и все милостивейшему Вашему воззрению. Не таланты мои, еще менее Заслуги, но сыла рвения, но вера в Великодушии покровителей театра одушевляет меня на сие представление и на отрадную надежду, что великодушные не умеют отвергать покорнейшего Воззвания и что я буду удостоен благосклонным Вашим Посещением". 31

Досить дешеве було й оформлення багатьох вистав. Театри мали кілька павільйонів: залу палацу, багату кімнату, кімнату в селянській хаті, а також два-три краєвиди. Меблі та реквізит були випадкові. Частину реквізиту і бутафорії, так само і перуки, актори мали свої. Найбільше визначалися мистецьким рівнем вистав Харківський театр під керівництвом Штайна, а потім Млотковського, та Полтавський театр під керівництвом Котляревського і Щепкіна. Саме вони стали визначними осередками української культури.

---

31 Киевская старина, май – июнь, 1899, стор. 632.

ТЕАТР КОТЛЯРЕВСЬКОГО І ЩЕПКІНА

Важливе місце в історії українського театру має діяльність Полтавського театру під керівництвом І. Котляревського та М. Щепкіна /1818–1821/. У цьому театрі за участю Щепкіна вперше були поставлені твори Котляревського НАТАЛКА ПОЛТАВКА та МОСКАЛЬ ЧАРІВНИК. Виставами цими започатковано історію українського професійного театру.

Діяльність Котляревського як драматурга, актора і директора Полтавського театру припадає на той час, коли він викінчував останні частини своєї ЕНЕЇДИ.

На початку XIX ст. в Полтаві існував напівкріпацький театр, що належав генерал–губернаторові Лобанову–Ростовському. На сцені цього театру виявився артистичний хист Катерини Нальотової /1787–1861/ – чудової співачки і танцюристки. З Нальотовою в аматорських виставах у 1813 році виступав І. Котляревський.

Безпосереднім приводом звернення І. Котляревського до драматичного жанру послужило утворення в Полтаві професійного театру. Організації і творчій діяльності цього театру Котляревський віддав багато сил та енергії.

У 1818 році генерал-губернатор М. Г. Рєпнін запросив до Полтави Харківський театр І. Штайна, в якому працював тоді М. Щепкін. З приїздом цього театру до Полтави життя в місті пожвавилося, почалися розмови про акторів, вистави, театр.

Директором Полтавського театру призначено І. Котляревського, режисером – Барсова.

На діяльність театру мав великий вплив М. Щепкін своїм великим мистецьким авторитетом як актор і режисер. Полтавський період у творчості Щепкіна мав велике значення для розвитку українського театрального мистецтва.[1]

Полтавська трупа у своєму складі мала таких видатних артистів як Павлов, Угаров, Барсов, Нальотов, Медвєдєв, Городенський, Климов, серед жіночого складу перше місце займала Тетяна Пряженківська. Вона досконало володіла голосом і сценічним рухом та була чудовою драматичною артисткою. Великий успіх мали також Сорокіна, Медвєдєва, Алексєєва і згодом запрошені співачки Бистрова і Постнікова. Диригентом був Данильченко.[2]

Спільна праця І. Котляревського й М. Щепкіна має велике історичне значення для всього українського театру.

Щепкін перший на Україні, на сцені Полтавського театру створив неперевершені мистецькі образи виборного Макогоненка і селянина Михайла Чупруна. У цих креаціях актор продемонстрував глибоке знання життя і побуту українського народу. Докладних відомостей про ці історичні вистави не збереглося. Про гру акторів, режисуру, мистецьке оформлення, обсаду вистави дізнаємося з різних, подекуди й непрямих джерел.

У Ленінграді в Державній бібліотеці ім. М. Салтикова-Щедріна зберігається примірник НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ, з якого довідуємося про те, що 21 січня 1921 року вперше в Харкові полтавська трупа поставила НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ в бенефіс М. Щепкіна. Щепкін виконував ролю виборного Макогоненка, Наталку - знаменита Пряженків-

---

1. Український драматичний театр, т. I, стор. 83.
2. Там само.

ська, Петра - Барсов, Терпилиху - Алексєєва, возного Тетерваковського - Медвєдєв. Треба думати, що ці ж актори брали участь у першій виставі НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ.

Музичною підготовкою акторів під час постановки опер, а також НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ та МОСКАЛЯ-ЧАРІВНИКА керував диригент цього театру Федір Данильченко - талановитий і діяльний музикант.

> "Він любив своє мистецтво до самозабуття. І хоч більшість акторів, у тому числі й Щепкін майже не знали музики чи дуже мало знали, а між тим опери йшли чудово! Кажучи по правді, дякуючи Федору Петровичу: він до кожного з акторів приходив додому із скрипкою, без якої ні кроку не робив, виходячи з дому, і починав грати партію його на скрипці, яка в повному розумінні цього слова співала, а не грала, й таким чином безперестану повторюючи одне й те ж, примушувала артиста мимоволі відчувати свою партію, і так бувало майже з кожним артистом, аж поки не заучували повністю партії".[3]

У Полтаві НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ поставлено без цензури за особистим розпорядженням Рєпніна. Потім без згоди автора її дуже часто виставляли в трупі Штайна.

Незважаючи на протест Котляревського і його заяву з цього приводу на ім'я поліцмайстера, Штайн показував цю п'єсу по всіх містах України, зокрема в Харкові до кінця своєї антрепризи. Після Штайна НАТАЛКА ПОЛТАВКА ще з більшим успіхом ішла тут у трупі Млотковського.

НАТАЛКА ПОЛТАВКА у першій половині XIX ст. користувалась серед української публіки великою любов'ю. У листі до М. Гнєдича

---

3. Щепкин, А. С., Краткий очерк жизни М. С. Щепкина и артистической деятельности на сценическом поприще. - Рукопис. Державний театральний музей ім. О.О. Бахрушина в Москві, Ч. 146974, копія в Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва УРСР., цит. за Український драматичний театр, т. I, стор. 85.

Котляревський писав, що "Полтавку досить добре прийняли в Полтавській, Чернігівській і Харківській губерніях".[4]

Після Полтави та Чернігова, з дозволу генерал-губернатора Репніна, НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ ставили у бенефіс Щепкіна без цензури і в Харкові 21 січня 1821 року.

Ролі виборного Макогоненка та Чупруна Щепкін зберіг у своєму репертуарі протягом усього життя та здійснив постановки творів І. Котляревського на російській сцені.

НАТАЛКА ПОЛТАВКА і МОСКАЛЬ-ЧАРІВНИК за участю Щепкіна з великим успіхом ішли в Москві на сцені Малого театру, куди його запросили 1822 року, і в Петербурзі на сцені Александринського театру. С. Аксаков з нагоди 50-річного ювілею Щепкіна писав:

> "Щепкін переніс на російську сцену справжню малоросійську народність, з усім її гумором і комізмом. До нього ми бачили в театрі тільки грубі фарси, карикатуру на співучу, поетичну Малоросію, Малоросію, яка дала нам Гоголя! Щепкін тому міг це зробити, що його дитинство і молодість минули на Україні, що він зріднився з її звичаями і мовою. Чи можна забути Щепкіна в "Москалі-чарівнику" чи "Наталці-Полтавці?"[5]

Драматург М. О. Чаєв на урочистому вечорі, присвяченому 125-річчю з дня народження Щепкіна 1914 року в Малому театрі, виступив із спогадами про великого актора, якого він вперше побачив на сцені у 1844 році в ролі Михайла Чупруна:

> "...Степом, свіжим, здоровим повітрям, з пахощами польових квітів і трав, змішаних із запахом дьогтю і димком багаття, тягнуло зі сцени в освітленому ажурному залі для глядачів. Театр здригався від реготу, оплесків, захопле-

4. Котляревський, І.П., Твори, т. II, Київ, 1950, стор. 85.
5. Аксаков, С.Т., Избранные сочинения, ГИХЛ, Москва-Ленинград, 1949, стор. 572.

них вигуків милування степовою красунею - хохлачкою /ролю Тетяни виконувала Н. Самойлова, - С.Ч./ та витонченістю картини - групи артистів. Все було схоплено живцем, списано з натури, а разом з тим витончено чарівно, красиво; навіть замазане смолою і дьогтем вбрання гуртівника-хохла проситься на картину: до того воно було гарне й мальовниче на Михайлі Семеновичу. Як зараз бачу усіх виконавців спектаклю, що йшов 67 років тому".[6]

Матеріяльні труднощі примушували Полтавський театр часто виїжджати на гостинні виступи до Харкова /1819, 1820 і 1821 рр./, Кременчука, до Ромнів тощо. Отже, театр був більше на колесах, ніж у Полтаві.

У 1821 році Полтавський театр переживав велику матеріяльну кризу. Котляревський робив усе, щоб хоч трохи поліпшити фінансовий стан. Потрібна була допомога з бюджету міста та від генерал-губернатора. Керівники міста бачили, як на їх очах гине найкращий на Україні театр, але не допомогли Котляревському врятувати його від катастрофи, і в листопаді 1821 року Полтавський театр припинив свою діяльність. Михайло Щепкін з групою акторів залишив Полтаву, зформував нову трупу і поїхав на гостинні виступи спочатку до Києва, а згодом до Тули. /У Києві Наталку грала К. Нальотова/.

Традиції М. Щепкіна в драматургії І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка берегли і розвивали на сцені українського театру К. Соленик та І. Драйсіг.

---

6. Михаил Семенович Щепкин, Москва, 1952, стор. 357-358.

КВІТКА ОСНОВ'ЯНЕНКО
ТА
ХАРКІВСЬКИЙ ТЕАТР

Наприкінці XVIII і особливо на початку XIX ст. Харків став найбільшим адміністративним, економічним та культурним центром Слобідської України.

З ініціятиви передових представників громадськости міста, захоплених культурно-освітніми ідеями, таких як П. Ковалевський, О. Красовський, В. Донець-Захаржевський, Ф. Квітка /батько письменника/ та інших, на громадські кошти у 1805 році у Харкові засновано перший на Україні університет.

Зростання кількости населення, пожвавлення громадсько-культурної діяльности місцевої інтеліґенції, розбудова мережі навчальних закладів, - усе це створило передумови для розвитку в Харкові театру.

Одна з перших театральних вистав відбулася в Харкові 29 вересня 1780 року з нагоди заснування намісництва[1]. З ініціятиви місцевого чиновництва створено трупу у складі дванадцяти осіб, яка влаштовувала вистави, що мали переважно характер розважальних видовищ. Зокрема під керівництвом "відставного дансора" /артиста балету/ Петербурзького театру Іваницького влаштовувано танцювальні дивертисменти, в яких особливою популярністю користувалася дочка місцевого маляра, що ввійшла до історії театру під

1. Щелков, К.П., Харьков. Историко-статистический опыт, Харків, 1880.

ім'ям "Малярівни". Молода танцівниця чарувала глядачів привабливою зовнішністю, вправністю і легкістю в танцях. Ці театральні вистави зародили у харків'ян іскру любови до театру. Проте спроби організації театру в Харкові були недовготривалими: після однієї або кількох вистав справа завмирала. Причиною цього, насамперед, була відсутність більш-менш придатного приміщення та професійно зрілих виконавців і досвідчених керівників театральної справи.

У 1789 році під театр переобладнано побудовану ще 1786 року простору дощату залю з хорами. У 1791 році, коли трупу очолив "справжній актор" - сержант-утікач з Орловської губернії Дмитро Москвичов, Харківський театр почав набирати професійного характеру. В основі репертуару театру були твори російської драматургії.

Серед палких поклонників театру на виставах часто можна було побачити молодого службовця департаменту герольдії Григорія Квітку, який був відомий у місті як автор та виконавець гумористичних оповідань, епіграм і віршів, танцюрист, музикант, актор, а згодом став видатним письменником і громадським діячем.

Зацікавлення історією рідного краю, симпатії та глибока повага до простого народу, до його поетичної й пісенної творчости, захоплення літературою та мистецтвом, зокрема творчістю близького приятеля родини Квіток видатного філософа Григорія Сковороди - ось та атмосфера, у якій виховувся майбутній письменник Квітка-Основ'яненко. З дитинства він добре вивчив українську мову, познайомився з усною поезією, повір'ями і легендами народу, з його чудовими піснями, прекрасно грав на флейті та фортепіяно, виявив неабиякі композиторські здібності, творячи багато

пісень, романсів, маршів і танців. Йому, зокрема, належать слова і мелодія популярної пісні "Грицю, Грицю, до роботи", що появилася у збірнику А. Метлинського НАРОДНЫЕ ЮЖНОРУССКИЕ ПЕСНИ як фольклорний твір. Для кріпацької оркестри свого брата Андрія Квітка-Основ'яненко написав пісню мисливців, яку виконувано на двадцятьох рогових інструментах, що він їх сам удосконалив, з клапанами, подібних до клярнетів.[2]

Із сценічним мистецтвом познайомився Квітка-Основ'яненко ще з молодих років. Він дивився вистави кріпацьких театрів, а також відвідував у 1791-1796 рр. Харківський театр. В Основі був також домашній аматорський театр Квіток, у виставах якого майбутній драматург грав ролі "самі веселі та трудні".

Квітка-Основ'яненко активно працював у громадсько-культурному житті Харкова як член та директор танцювального клюбу, керівник "Товариства добродіяння", організатор Інституту благородних дівиць. У 1816 році він став одним із видавців та редакторів першого журналу на Україні - ХАРЬКОВСКОГО ВЕСТНИКА, в якому друкувалися його статті й фейлетони під псевдонімом "Фалалей Повинухин".

Починаючи з 1806-1807 рр. Квітка бере активну участь у театральному житті Харкова як актор та один із організаторів і керівників театру. На початку 1812 року його одноголосно обрали директором Харківського театру. І хоч ці обов'язки Квітці довелося виконувати менше року, бо існування театру припинилось з уваги на війну з Наполеоном, проте й пізніше йому не раз доводи-

---

2. Беликов, С.Т.,"Биогрфия Квитки-Основьяненко", Харьковские губернские ведомости", 18 листопада 1878 р., цит. за Український драматичний театр, т. I, стор. 92.

лось брати участь у керівництві організаційною і творчою працею театру.

У процесі практичної театральної діяльности формувалися театрально-естетичні погляди Квітки-Основ'яненка.

У своїй статті "Історія театру в Харкові"[3] в іронічному тоні Квітка-Основ'яненко розповідає про мандрівних артистів, які у 18 [illegible] році разом з місцевими аматорами, у нашвидкуруч спорудженому балагані "отодрали лихо" комедію БРАТОМ ПРОДАННАЯ СЕСТРА. Згодом для виступів уже поповненої трупи споруджено дерев'яний театр на центральній площі міста. Це приміщення з просторою, глибокою сценою та місткою залею з партером, амфітеатром, двома ярусами та галереєю, під назвою "театр Шредера" /прізвище директора/ проіснувало до 1816 року. В ньому дебютував молодий Щепкін.

У 1810-1812 рр. на сцені Харківського театру, в основному, грали аматори з місцевого чиновництва. В наступні два роки перед харків'янами під час ярмарків виступає трупа Калиновського.

У 1814 році до Калиновського приєднався І. Штайн, який завдяки своїм організаторським здібностям згодом став одним з найкращих антрепренерів на Україні в першій половині XIX ст.

Штайн зібрав у своїй трупі /самостійним антрепренером він був з 1816 року і з перервами працював до 1830 року/ кращі акторські сили /Щепкін, Угаров, Павлов, Пряженківська, Барсов та ін./ і забезпечив сприятливі матеріяльні умови для їх творчого зростання. Штайн створив професійну трупу, що мала понад сорок ак-

---

. Литературная газета, 1841, ч. 114, стор. 453-456 та ч. 115, стор. 457-460., цит. за Український драматичний театр, т. I, стор. 93.

торів, двадцять осіб балету та прекрасну оркестру. Крім цього він набрав групу кріпацьких дітей, яких почав навчати "грациозностям та позам", і вже через місяць вони брали участь у хореографічних дивертисментах.

Квітка-Основ'яненко був тісно зв'язаний з трупою Штайна. Він систематично відвідував усі нові вистави, брав участь у суперечках та дискусіях з приводу цих вистав. Крім беспосереднього контакту з акторами він впливав на театральне життя через пресу - як редактор журналу УКРАЇНСКИЙ ВЕСТНИК.

В цей час зароджується приязнь Квітки-Основ'яненка з М. Щепкіном. Побачивши ще молодого Щепкіна з самого початку його виступів на харківській сцені в ролях князів та королів, Квітка розгледів його комічне обдарування та підказав Штайнові використати актора в ролях, у виконанні яких "швидко виявився і заблис його незрівнянний талант".[4]

Не перериваються зв'язки Квітки-Основ'яненка з Щепкіном та іншими артистами і в період, коли харківський театр переїхав до Полтави. Починаючи з 1819 року, постійно, двічі на рік /на Хрещенський та Успенський ярмарки/ театр театр цей приїжджав на гостинні виступи до Харкова, даючи в середньому по 15 вистав. Цей театр і дав сценічне життя первісткам української національної драматургії НАТАЛЦІ ПОЛТАВЦІ і МОСКАЛЕВІ ЧАРІВНИКОВІ Котляревського, які дали поштовх для розвитку нового українського театру і драматургії.

Визнаючи авторитет Квітки-Основ'яненка та успіх його праці

---

4. Франко, І., Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 224.

на ниві театру, полтавський генерал-губернатор Рєпнін завжди доручав Квітці керівництво трупою на час її гостинних виступів у Харкові.[5]

Уважно стежив Квітка-Основ'яненко за розвитком таланту Щепкіна, вбачаючи в його творчості єдино правильний шлях, по якому повинно розвиватися сценічне мистецтво, - шлях реалізму. Розуміння суспільної ролі театру, прагнення зробити його доступним і зрозумілим для широких мас ріднило цих двох мистців, які разом з Котляревським та К. Солеником були піонерами українського національного професійного театру.

До усвідомлення конечности життєвої правди у театральному мистецтві, як і в літературі, приймов Квітка-Основ'яненко ще на початку своєї театральної діяльности. Про це свідчить його критичне ставлення до фальшивої манери акторської гри, малозмістовного і маломистецького репертуару та інших негативних явищ, поширених тоді на сцені. Але тільки у талановитій грі М. Щепкіна він вперше побачив живе втілення свого ідеалу актора.[6]

Поруч із Штайном, з 1832 року антрепренерською діяльністю тут починає займатися актор його трупи Л. Млотковський. Енергійний, ініціятивний і сміливий, глибокий знавець мистецтва, він зміг влити свіжий живий струмінь у театральне життя. Він створив першорядну російсько-українську трупу, до складу якої входили славетні актори Соленик, Млотковська /Острякова/, Протасов, Рибаков та інші, що продовжувала і розвивала кращі мистецькі традиції харківської сцени, що їх почали Квітка-Основ'яненко, Щеп-

---

5. Див. Павловский, И. Ф., Полтава, 1910, стор. 223., Харківський обласний архів, ф. 3, оп. 43, од. зб. 134., цит. за Український драматичний театр, т. I, стор. 95.

6. Див. Квитка-Основьяненко, Г.Ф., "История театра в Харькове", Литературная газета, 1841, чч. 114-115.

кін, Угаров, Барсов і Павлов.

Основу репертуару Харківського театру в цей період становлять твори російської, української та західноевропейської драматургії. Більшість вистав виконувалася російською мовою, але, починаючи з першої вистави НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ та МОСКАЛЯ-ЧАРІВНИКА на сцені Харківського театру йде безупинний розвиток українського національного професійного театрального мистецтва, у чому знайшов своє яскраве виявлення загальний процес українського національного відродження.

Драматургічна і театральна діяльність Квітки-Основ'яненка мала великий вплив на весь процес розвитку української драматургії і театру другої половини XIX ст. Квітка перший підтримав і розвинув мовну традицію НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ, а також широко використав мову фольклору, збагатив українську драматургію новими жанрами.

Комедії Квітки-Основ'яненка ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК та СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ на сцені Харківського театру користувалися величезним успіхом.

Комедія ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК вперше була поставлена трупою Млотковського у Харкові 23 січня 1840 року. Ролі виконували: Бобров /Шпак/, Боброва /Фенна Степанівна/, Зелінська /Прісінька/, Завидов /Опецьковський/, Бордакова /Аграфена Семенівна/, Петрова /Євжені/, Петров /Скворцов/, Дубровська /Мотря/, Зелінський /Шельменко/, Соленик /Лопуцьковський/.

СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ як один із кращих зразків української драматургії першої половини XIX ст. не сходить зі сцен українських театрів і сьогодні.

Після першої постановки харківською трупою Млотковського влітку 1836 року комедія займає постійне місце в репертуарі

ції та багатьох інших труп.

У перших виставах СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ брав участь весь основний склад трупи Млотковського: Пряженківська /Одарка/, Млотковська /Уляна/, Микульський /Прокіп Шкурат/, Бабанін та Пряженківський /Олексій/, Бобров та Новицький /Скорик/, Бекман та Завадський /Павло Кандзюба/. Ролю Стецька, за свдченням сучасників, незрівнянно грав Карпо Соленик.

Ш Е В Ч Е Н К О І Т Е А Т Р

Поява Шевченкового КОБЗАРЯ 1840 року справедливо вважається явищем епохальним.

> "Ця маленька книжечка, - образно писав І. Франко, - відразу відкрила немов новий світ поезії, вибухла, мов джерело чистої холодної води, заясніла невідомою досі в українському письменстві ясністю, простотою і поетичною ґрацією вислову".[1]

Але КОБЗАР відкрив новий світ не тільки для поезії. Значення його полягає в тому, що він вказав на якісно нові, вищі принципи і можливості для розвитку всієї української літератури, в тому числі і драматургії. Після виступу Шевченка вже не можливо було вертатися до бурлеску або до сентиментально-ідилічного зображення дійсности і сподіватися на прихильний громадський резонанс. Сучасник Шевченка і свідок перших успіхів його творів на Україні О. Афанасьєв-Чужбинський писав, що "українські твори до появи КОБЗАРЯ читалися якось мляво, і тільки КОБЗАР в одну мить розігнав апатію і викликав незвичайну зацікавленість до рідного письменства".[2]

Успіх КОБЗАРЯ засвідчив, що тільки та література спроможна відповісти на злободенні питання епохи, яка найщільніше зв'язана з життям та інтересами народу.

Випробування часом показало, що із спадщини української дра-

---

1. Франко, Іван, Нарис історії українсько-руської літератури, Львів, 1910, стор. 107.
2. Афанасьев-Чужбинский, Воспоминание о Шевченке, СПБ, 1861, стор. 4.

матургії першої половини XIX ст. найбільш життєвими виявилися дві п'єси: НАТАЛКА ПОЛТАВКА і НАЗАР СТОДОЛЯ. З ними зв'язаний тривалий і складний процес становлення й утвердження реалізму в українській клясичній драматургії та театрі.[3]

Над НАЗАРОМ СТОДОЛЕЮ Шевченко розпочав працю десь у 1842 році. У листі до Я. Кухаренка 30 вересня 1842 року Т. Шевченко писав:

> "Скомпонував я ще драму, чи трагедію в трьох актах, зоветься Д а н и л о Р е в а ; не знаю, що ще з неї буде, бо ще і сам не читав; прочитаємо вдвох, як приїдете, бо я таки вас зімою сподіваюся".[4]

Більше ніякої згадки про цю драму ні в спадщині поета, ні серед спогадів сучасників не маємо. Думка дослідників зводилась до висновку, що п'єса була написана і загублена за життя автора. На думку В. Шубравського п'єса ДАНИЛО РЕВА це перший варіянт НАЗАРА СТОДОЛІ. Своє міркування Шубравський мотивує тим, що Шевченко у згаданому листі до Кухаренка не говорить про п'єсу ДАНИЛО РЕВА як про закінчений твір. Він навіть не дає точного визначення її жанру, бо ще не знає, чи то буде драма, чи трагедія. Цілком зрозуміло, що над твором ще треба було працювати. А 24 березня 1844 року Т. Шевченко писав Кухаренкові:

> "Скомпонував ще я маленьку поему Г а м а л і ю; друкують у Варшаві, як видрукують, то пришлю. І Н а з а р а С т о д о л ю - драма в трьох актах. По московському. Буде на театрі після Великодня".[5]

Шевченко сподівався, що НАЗАРА СТОДОЛЮ поставлять у Петербурзькому театрі, та ці сподівання не справдилися. Цензурних матеріялів про заборону п'єси немає. Можливо, що керівництво Але-

---

3. Шубравський, В.Є., Драматургія Т.Г. Шевченка, Київ, 1961, стор. 66.
4. Повне видання творів Тараса Шевченка, т. I, Київ-Ляйпціґ, стор. 284, /року видання нема/.
5. Там само, стор. 290.

ксандринського театру, яке спочатку обіцяло її поставити, саме відмовило авторові, і він навіть цілком не надсилав НАЗАРА СТОДОЛЮ до цензури. У кінці 1844 року НАЗАРА СТОДОЛЮ перекладено українською мовою для аматорського гуртка Медичної академії.[6] Обидва автографи невідомі. Вперше НАЗАРА СТОДОЛЮ надруковано в журналі ОСНОВА 1862 року, ч. 9. З приміток цієї публікації довідуємося, що видавці ОСНОВИ мали обидва автографи, тільки друга дія російського тексту вже тоді була загублена. Вони помилково вважали, що п'єса спочатку була написана українсько мовою, а потім перекладена російською. Лист Шевченка до Я. Кухаренка, в якому говориться, що п'єса НАЗАР СТОДОЛЯ написана "по-московському", був відомий пізніше.

Про автограф українського перекладу П. Куліш писав так:

> "Оригінал "Назара Стодолі" належить М.Д. Білозерському. Він написаний на жовтуватому письмовому папері, згорнутому вчетверо. Зошит дуже засалений і забруднений в одному місці, в середині, порохом і нагаром від свічки. В кінці, рукою того, хто поправляв п'єсу, написано: "Занавес опускается, свист раздается". Іншою рукою до слова "кінець" додано: "і Богу слава". Далі рукою того, хто переписував: 18 XI/9 44. Вирахувавши із XI/9 /9 листопада/ число, що стоїть на заголовному листі, а саме "18 X/24 44" /24 жовтня/ побачимо, що "Назар Стодоля" написаний /або продиктований і дописаний/ протягом шістнадцяти днів. У М.Д. Білозерського є також переклад "Назара Стодолі" на великоруську мову /другий акт його загублений/".[7]

Тут також подані відомості про збереження автографів. Обидва рукописи автор віддав на збереження одному українському панові. Довідавшись про арешт Шевченка 1847 року, пан з переляку заховав рукописи в стріху і аж через кілька років насмілився показати їх на світ, за переконанням якогось земляка, який узяв

---

6. Шубравський, В.Є., Драматургія Т.Г. Шевченка, стор. 68.
7. ОСНОВА, ч. 9, 1862, стор. 4.

їх собі, потім передав Л. Жемчужнікові, а той - П. Кулішеві. Знявши для себе копії, П. Куліш віддав автографи М. Білозерському.

Згодом стало відомо, що Т. Шевченко віддав автографи на збереження А. Лизогубові, в якого був незадовго перед арештом. За свідченням Л. Жемчужнікова І. Шраг писав О. Конiському 6 серпня 1895 року:

> "Жемчужніков передав Кулішеві "Назара Стодолю", "Наймичку" і "Псалми", коли саме передав, якого року - пригадати тепер не може; він одержав їх від Андрія Лизогуба; писані вони були не рукою Шевченка".[8]

Л. Жемчужніков не пригадував, через кого саме одержав від А. Лизогуба рукописи, але спростовував твердження О. Конiського, що то був один з братів Білозерських. У листі до О. Конiського 17 жовтня 1898 року він додав, що рукописи, можливо, йому повернуто і, мабуть, вони згоріли разом з його бібліотекою під час пожежі.[9]

У драмі НАЗАР СТОДОЛЯ Т. Шевченко віддзеркалив життєві конфлікти доби. Автор зосереджує увагу на подіях XVII сторіччя, щоб використати бойові гасла минулого як символи в боротьбі за соціяльне і національне визволення. Шевченко завжди відносився до українського козацтва з великою любов'ю й опоетизував козацьку відвагу й боротьбу у своїх творах.

Коли Н. Кукольник у своїй п'єсі АЗОВСЬКЕ СИДІННЯ, намагаючись заплямувати героїчну історію українського народу, назвав Запорiку Січ "диявольським створінням", а козаків -"пройдисвітами і

---

8. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, АН УРСР, ф. 77, ч. 127, арк. 160., цит. за Шубравський, В.Є., Драматургія Т.Г. Шевченка, стор. 69.
9. Там само, арк. 241.

вбивцями", М. Чернишевський на це відповів: "...очевидно через неуцтво, він змішував запорожців, кращих синів Малоросії, з татарами, її утискувачами".[10]

Ось чому в той час прославлення козацької вольности, яким перейнята драма НАЗАР СТОДОЛЯ, звучало актуально.

З драми НАЗАР СТОДОЛЯ перед нами виринає частина історії українського народу, "дух минулого". Життя, побут, інтереси, думи, "усі звиви і відтінки почуттів, хвилювань, страждань, веселощів" народу змальовані з історичною правдивістю.

Драма НАЗАР СТОДОЛЯ побудована не на конкретних історичних подіях, серед її дійових осіб відсутні історичні постаті. З уваги на те НАЗАРА СТОДОЛЮ треба вважати історично-побутовою драмою.

Дія НАЗАРА СТОДОЛІ відбувається в козацькій слободі, недалеко Чигирина. Тут розташована сотня Хоми Кичатого, що входить до складу Чигиринського полку під командуванням полковника Молочая. Полковник безпосередньо не бере участи в дії, але про нього часто говорять інші постаті, риси його вдачі окреслені дуже яскраво. Сотник Хома Кичатий - це один із головних персонажів. Назар Стодоля - хорунжий його сотні.

У драмі змальовано різні соціяльні прошарки - від козацької верхівки до незаможних козаків і простого селянства. В основі драматичного конфлікту лежить зіткнення інтересів, світогляду й моралі двох протидіючих суспільних сил: козацької верхівки і рядових козаків. Тому найбільша увага зосереджена, з одного боку, на характеристиці образів Назара Стодолі, Гната Карого, з

10. Чернышевский, Н.Г., Полное собрание сочинений, т. II, Москва, Гослитиздат, 1949, стор. 699.

другого - Хоми Кичатого.

Монолог Стехи, яким розпочинається дія, становить експозицію. Із слів Стехи довідуємося, що сотник Кичатий чекає "старостів од такого ж старого дурня, як і сам". "Побачимо, що з того буде. Негріте залізо не зогнеш", - розмірковує з цього приводу ключниця. Дочка сотника Галя кохає хорунжого Назара Стодолю і не погодиться на шлюб з старим, осоружним їй чигиринським полковником. Та й Назар не з тих, що відступають. Але Кичатий прийняв рішення неодмінно стати тестем полковника.

Монолог Стехи розкриває і її власний характер. Залишившись на самоті, вона цілком щиро зізнається в своїх почуттях і намірах. Для неї сотник Кичатий - старий дурень, але разом з тим - вигідний жених. І ключниця вирішує взяти посередництво в конфлікті на боці сотника.

Зав'язка наступає відразу після монологу Стехи. Галя, не знаючи про намір батька запитує, з якого приводу і для яких гостей накрито стіл. Спритна Стеха запевнює простодушну Галю, що в домі чекають старостів від її коханого Назара. За такі ніби одверті й щирі повідомлення Галя дозволила Стесі одягнути на вечорниці свій байбарак.

У Хоми мета ясна: просватати Галю за полковника; це принесе йому збагачення та підвищення в чинах. Справі може допомогти Стеха, і сотник, не замислюючись, обіцяв їй за допомогу все, що вона вимагає. А вимоги ключниці не обмежуються малим: вона хоче оволодіти всім багатством сотника. Хомі і в такому випадку нічого не заваджає сказати: "все добро віддам", "женюсь на тобі".

Нещирість цих слів цілком очевидна. У цьому переконуємося ще в більшій мірі з наступного монолога Хоми, в якому лицемірст-

во сотника розкривається дуже яскраво.

У розмові з Галею Хома намагається прищепити дочці свої погляди на життя, щоб хоч якоюсь мірою підготувати її до несподіванки. З'являються старости від полковника. Галя приймає їх як старостів від Назара і дає згоду на обмін хлібом-сіллю.

Зав'язка набирає дальшого загострення й напруження. В момент сватання з'являється із своїм побратимом і друзями Назар. Відбувається бурхлива сцена між Назаром і Хомою. Вважаючи, що зараз не час мститися сотникові за кривди, козаки покидають Кичатого.

Друга дія відбувається в хаті вдови Катерини. Тут мають відбутися вечорниці.

Першими приходять на вечорниці Назар і Гнат. Вони щойно повернулися від сотника Кичатого. Назар не може приховати свого горя, він весь поринув у роздуми, став надміру збудженим. Намагаючись заспокоїти свого побратима, Гнат підбадьорює Назара, запевняючи, що переможе їхня правда, що вони по-запорізькому розправляться з сотником. Він стримує Назара, який рветься їхати до Чигирина, щоб убити полковника. Гнат пропонує з допомогою Стехи влаштувати зустріч Назара з Галею у старій корчмі, а звідти поїхати разом з нею на Січ. Назар на деякий час завагався. Він не певен у допомозі Стехи як також невідомо, чи погодиться на це Галя. Більш спостережливий Гнат так арґументує свою думку: "Ключниця за червінця піде колядувать хоть до самого сатани; а Галя в одній сорочці піде за тобою на край світу...", "...я дожидатиму вас край старої корчми з тройкою добрих вороних!" За червінця Стеха погодилася сприяти зустрічі Галі і Назара.

Як тільки зійшлося багато молоді, Назар і Гнат залишають ве-

чорниці. Згодом покидає вечорниці і Стеха.

Сцена вечорниць орґанічно пов'язана з усією системою образів, з характеристикою вдачі та вчинків персонажів.

У 1875 році перед поставою НАЗАРА СТОДОЛІ аматорським гуртком М. Кропивницького в Єлисаветграді композитор П. Ніщинський написав до цієї сцени "Вечорниці". Напрям думки підказаний композиторові драмою. Тому і сприймаються додані "Вечорниці" як орґанічна, складова частина драми. Їх музика, пісні, побутова соковитість і поетична піднесеність становлять суттєвий додаток до зображення типових обставин, у яких формувались типові народні характери. Провідна риса "Вечорниць" - життєствердний оптимізм українського народу.[11]

Третя дія відбувається у старій розваленій корчмі. З допомогою Стехи тут зустрічаються Назар і Галя, щоб утекти на Січ. Вони чекають на Гната. Відбувається чудовий схвильований діялог, весь пройнятий ліричною ніжністю і чистою любов'ю двох молодих сердець.

Увесь поетичний діялог Галі і Назара разом з тим глибоко драматичний і напружений, в ньому передаються передчуття чогось тривожного. Галя співає сумну пісню про хусточку, їй приходить на думку оповідання няні про те, як у "сій корчмі давно який-то запорозький старшина ночував, а на другий день найшли його у Тясмині; і що тут Богдан зустрічав сина свого Тимофія, як козаки везли його з Молдавії..."

Тим часом насувається небезпека. Стеха привела до корчми Хо-

11. Див. докладніше про "Вечорниці" П. Ніщинського: Архимович, Л., Українська класична опера, історичний нарис, Київ, Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1957, стор. 145.

му з челяддю. У нерівній боротьбі вони перемогли Назара, зв'язали його і залишили у розваленій корчмі. Знепритомнілу Галю сотник наказав челяді забрати з собою.

Становище рятує Гнат. Він визволив Галю і привів на розправу Хому. Боротьба сягає найвищого напруження. Уже дивлячись смерті у вічі, Хома Кичатий кається і дає згоду на одруження Назара з Галею і заспокоюється тим, що спокутує свої гріхи в монастирі.

На думку В. Шубравського поведінка Кичатого не зовсім умотивована, коли він кається і дає згоду на одруження Галі з Назаром. Знаючи про те, що в російському варіянті НАЗАРА СТОДОЛІ драма закінчувалася вбивством Хоми, він думає, що таке завершення конфлікту логічніше. Ба що більше, Шубравський вказує на те, що в критичній літературі був уже здогад, що П. Куліш сам змінив фінал драми і приписав його Шевченкові.[12]

Нам здається, що змінений кінець драми психологічно вмотивований і послідовний. По-перше: якщо Гнат не вбив Хому, визволяючи Галю, а привів його перед Назара в корчмі, який, побачивши Галю, готовий простити провину навіть найлютішому ворогові - то логічно виринає питання, чому саме тепер Гнат повинен убити Хому? Тільки тому, що він ще й тепер не дає згоди на вінчанні Галі з Назаром? Думаємо, що це не вагома причина, бо перед тим уже Галя з Назаром вирішили утікати на Січ і побратися без бать-

12. Шубравський, В.Є., Драматургія Т.Г. Шевченка, стор. 82.; Назагал критики висловлювали думку, що фінал драми змінив сам Шевченко. - Див. Костюк, Ю., "Про драматичні твори Шевченка", Театр, ч. 4, 1937.; Борщаговський, О., Йосипенко, М., Шевченко і театр, Київ, 1941, стор. 76.

кового благословення. По-друге, не віриться, щоб такий відважний, хоробрий лицар як Гнат Карий підняв руку на безоружного противника, та ще й при його дочці. Це тільки знизило б і збіднило образи обидвох лицарів-козаків не тільки в обличчі дівчини, а взагалі. Отже, нам здається, що Шевченко в процесі остаточного викінчування драми зрозумів, що вбивство Хоми знецінить вартість цієї сцени і сам змінив кінець драми.

Дальше Шубравський висловлює думку, що обидва варіянти розв'язки написав Шевченко, підкреслюючи, що, мабуть, другий варіянт /той, що був опублікований в ОСНОВІ/ виник під час перекладу драми українською мовою для аматорського гуртка Медикохірургічної академії.

У драмі НАЗАР СТОДОЛЯ Шевченко зосереджує свою увагу на постатях Назара, Галі, Гната, Хоми Кичатого. Інші образи підпорядковані розкриттю головних дійових осіб. Зберігаючи свої індивідуальні риси характеру, усі другорядні постаті своїми думками, симпатіями й антипатіями близько стоять, а інколи навіть сходяться з представниками однієї з конфліктуючих сторін.

Характерними особливостями драми НАЗАР СТОДОЛЯ є життєва правда й артистична простота. Усі картини, деталі містять у собі факти й ситуації, які пояснюють головну думку твору різнобічно й повно. Тут - процес самого життя в усій складності його суперечностей і конфліктів.

НАЗАР СТОДОЛЯ відзначається багатством психологічних звучань. Драматизм драми переплітається з найніжнішими ліричними почуваннями героїв. Від тонких, найінтимніших перезвуків душі аж до рішучого протесту проти злочину й насильства - змальовано образи Галі, Назара, Гната Карого.

Шевченко широко використав у драмі НАЗАР СТОДОЛЯ мотиви та образи народної творчости. Це відчувається на кожному кроці у мові дійових осіб, в окремих ситуаціях та сценах. Цим Шевченко віддав певну данину традиціям, які особливо плідними стали з появою НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ Котляревського.

Першою драматургічною спробою Т. Шевченка була трагедія НИКИТА ГАЙДАЙ, написана російською мовою 1841 року. Задум п'єси зародився у Шевченка раніше, мабуть під впливом успішних гостинних виступів Щепкіна на петербурзькій сцені 1838 року.

У листі до Квітки-Основ'яненка 8 грудня 1841 року Шевченко писав:

> "Ще посилаю вам кацапські вірші своєї роботи; коли доладне що, то друкуйте, а коли ні, то закуріть люлюку, коли люльку курите. Це, бачте, пісня з моєї драми "Невеста", що я писав до вас, - трагедія Н и к и т а Г а й д а й. Я перемайстрював її в драму, я ще одну драму майструю, назоветься "Сліпая красавиця".[13]

Наскільки можна судити з уривка трагедії НИКИТА ГАЙДАЙ, що був опублікований у десятій книзі журн. МАЯК за 1842, а також із спогадів А. Козачковського,[14] якому доводилося читати НЕВЕСТУ в рукописі, переробка була докорінна. А. Козачковський називає НЕВЕСТУ "мелодрамою в прозі" і зазначає, що зміст її взято з періоду гетьманства І. Виговського. Уривок трагедії НИКИТА ГАЙДАЙ написаний переважно віршем, і зміст його відноситься до періоду визвольної війни України під проводом Богдана Хмельницького. Обидва рукописи до цього часу не знайдено. У спогадах А. Козачковський пише, що Шевченко подав НЕВЕСТУ до дирекції Імператорського театру, де обіцяли її поставити. Але драма не

---

13. Повне видання творів Тараса Шевченка, т. І, Київ-Ляйпціґ, стор. 282.
14. Газ. Киевский телеграф, 26 лютого 1875 р., цит. за Шубравський, В.С., Драматургія Т.Г. Шевченка, стор. 40.

була ні поставлена, ні надрукована.

Після надіслання драми НЕВЕСТА до театру у автора могли залишитись чернетки. На початку 1842 року, коли Шевченко довідався, що театр драму НЕВЕСТА до постави не прийняв, він, очевидно, знову звернувся до чернеток і зупинився на першому варіянті - на трагедії НИКИТА ГАЙДАЙ. Шубравський вважає, що дальша праця над п'єсою здійснювалася шляхом допрацювання окремих сцен чи дій, незалежно від їх послідовности. Очевидно, в процесі такої роботи допрацьований був уривок третьої дії, який і був опублікований.[15]

Уривок цей надруковано вдруге вже після смерти Шевченка в журналі КИЕВСКАЯ СТАРИНА за 1887 рік /кн. X, стор. 277-288/.

Зіставлення цього тексту з першодруком дає підстави гадати, що редакція журналу КИЕВСКАЯ СТАРИНА мала в своєму розпорядженні автограф або якусь його копію.[16]

У згаданому листі Шевченка до Квітки-Основ'яненка читаємо про те, що автор "майструє" драму "Сліпая красавиця", в якій думає змалювати "український простий бит". Чи задум цей був здійснений, нічого не знаємо. Треба думати, що драму цю Шевченко таки не написав, і що первісний задум її автор використав у драматичній поемі СЛЕПАЯ.

---

15. Шубравський, В.Є., Драматургія Т.Г. Шевченка, стор. 41.
16. Там само.

Т Е А Т Р П О Б У Т О В О Г О Р Е А Л І З М У

З початком 60-х років у містах і містечках України влаштовуються аматорські вистави. Колишній член Кирило-Методіївського Братства О. Маркович разом із своєю дружиною Марією /Марко Вовчок/ та іншими ентузіястами влаштовували вистави у 1857 р. в Немирові, а в 60-х роках у Чернігові. У чернігівському драматичному гуртку брали участь П. Вербицький /учитель Марії Заньковецької/, М. Старицький, О. Лазаревський /приятель Т. Шевченка, відомий історик/, лікарі І. Лагода та С. Ніс, учитель І. Дорошенко та ін. Згодом на основі цього гуртка утворилося ЧЕРНІГІВСЬКЕ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНЕ ТОВАРИСТВО. Аматорські гуртки виникли при багатьох недільних школах для дорослих, в багатьох місцях вони продовжували свою діяльність і після того, як у червні 1862 р. уряд заборонив недільні школи.

На початку 60-х років виникають аматорські гуртки у Бобринці, Єлисаветграді, Харкові, Одесі, Сумах, Кам'янці-Подільському, Житомирі, а навіть по багатьох селах.

На початку 70-х років похвавлюється театральне життя в Києві. Ще від 1859 р. в Києві існував аматорський гурток при університеті. Пізніше був зорганізований великий театрально-драматичний гурток в середовищі інтеліґенції, під керівництвом М. Старицького та М. Лисенка. Участь у цьому гуртку брали відомий етнограф П. Чубинський, вчений і громадський діяч О. Русов, сестри Марія та Софія /пізніше дружина Русова/ Ліндфорс, О. Левицький,

П. Житецький, Г. Липська. Від одноактних водевілів цей гурток перейшов до складніших речей і в 1874 р. з великим успіхом виставив оперету РІЗДВЯНА НІЧ /лібретто М. Старицького, музика М. Лисенка/. 1875 р. ці ж автори підготували і поставили оперету ЧОРНОМОРЦІ /за п'єсою ЧОРНОМОРСЬКИЙ ПОБИТ НА КУБАНІ Я. Кухаренка/. Майже в той самий час М. Кропивницький у Бобринці, а згодом на більшій сцені в Харкові поставив свою першу п'єсу ДАЙ СЕРЦЮ ВОЛЮ, ЗАВЕДЕ В НЕВОЛЮ.

У першій половині 70-х років на Придніпрянщині драматичних творів друком вийшло небагато / ЗА НІМАН ІДУ - 1872, НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, НА ВЕЧОРНИЦІ - 1873 В. Александрова; НА КОЖУМ'ЯКАХ -1875, МАРУСЯ БОГУСЛАВКА - 1875 І. Нечуя-Левицького; жарт М. Кропивницького ЗА СИРОТОЮ І БОГ З КАЛИТОЮ - 1871 і оперета М. Старицького РІЗДВЯНА НІЧ - 1874/, але зміна на краще уже відчувалася. М. Старицький перекладає Шекспірового ГАМЛЕТА, нові п'єси пише М. Кропивницький, до драматургії звертаються й деякі інші письменники. Пожвавлення зацікавлення драматургією було викликане передусім широким аматорським рухом і потребою в репертуарі. Наспіла пора утворення професійного українського театру.

Але російсько-царська бюрократія в травні 1876 р. спеціяльним указом заборонила ввіз з-за кордону видань українською мовою, а також друк українських книжок, "за винятком історичних документів і пам'яток", але щоб у них не було ніяких відступів від російського правопису і щоб дозвіл на їх друкування "давався не інакше, як по розгляді рукопису" в Головному управлінні в справах друку. Заборонено також переклади з російської та інших мов.

Пунктом третім указу не дозволялися "різні сценічні вистави і читання на малоросійському наріччі, так само як і друк на ньому

текстів до музикальних нот". [1].

В результаті цієї заборони українське театральне життя на деякий час майже завмирає зовсім. Українські п'єси зникають з репертуару театральних труп, що діяли на території України. Тільки подекуди відбувалися аматорські вистави в приватних домах при закритих дверях. Так тяглося чотири роки. З початком 1880 р. цензурний гніт дещо послаблюється. З різних місць України до міністра внутрішніх справ надходять клопотання про дозвіл театральних вистав. Губернатори одержують право дозволяти на свою відповідальність українські вистави з благодійною метою.

Нарешті в жовтні 1881 р. таємним циркуляром міністра внутрішніх справ зроблено було деякі доповнення і пояснення до указу 1876 р. "Пункт 3-й, - зазначалося в циркулярі, - пояснити в тому розумінні, що драматичні п'єси, сцени і куплети на малоросійському наріччі, дозволені до постави раніше драматичною цензурою, а також і ті, які знов будуть дозволені Головним управлінням в справах друку, можуть бути виконувані на сцені з особливого кожний раз дозволу генерал-губернаторів, а в місцях, не підлеглих генерал-губернаторам, з дозволу губернаторів, і що дозвіл друкування на малоросійському наріччі текстів до музикальних нот, при умові загальноприйнятого російського правопису, надається Головному управлінню в справах друку..." [2]. Разом з тим окремим пунктом у циркулярі стояло: "Цілком заборонити влаштування спеціяльно малоросійських театрів і формування труп для виконання п'єс виключно на малоросійському наріччі" [3].

---

1 Літературно-науковий вісник, 1904, т. XXVI, кн. 6, стор. 142.
2 Там же, стор. 154.
3 Там же.

Отже, українські вистави і концерти, що були цілком заборонені указом 1876 р., знову дозволялися, але з суворими обмеженнями. Згодом було видано розпорядження, згідно з яким разом з українською виставою в той же вечір мала йти і російська з такою ж кількістю дій. Але вилом було зроблено і крізь нього бурхливим потоком покотилася штучно стримувана творча сила народу і за короткий час дала світові прекрасну плеяду видатних діячів української драматургії і театру. Дивитись в один вечір дві вистави на чотири-п'ять дій було важко, і повсякденна театральна практика внесла свої коректи у бюрократичні приписи. Інколи за мовчазною згодою місцевих властей в додаток до української п'єси йшов російський водевіль на одну дію, інколи російська п'єса йшла перед українською, в той час, коли з'їжджалася публіка до театру, і під час такої вистави, крім стражника, нікого не було, бо публіка приходила до театру тільки на початок другої вистави.

На початку 80-х років українське театральне життя знову оживає. Українські актори починають думати про заснування українського професійного театру. Здійснив цей намір видатний корифей українського театру М. Кропивницький, який працював в російській трупі Г. Ашкаренка. На прохання М. Кропивницького та М. Садовського антрепренер Г. Ашкаренко послав телеграму наприкінці 1881 р. міністрові внутрішніх справ із проханням дозволити кілька українських вистав для покращення матеріяльного стану трупи. Через декілька тижнів такий дозвіл надійшов. Актори поставили підряд кілька українських вистав. Вистави пройшли з небувалим успіхом і овоціями. Трупа побувала в Харкові та деяких інших містах України і прибула до Києва. Тут 10 січня 1882 р. з великим тріюм-

фом пройшла вистава НАЗАР СТОДОЛЯ з участю М. Кропивницького та М. Садовського. З неменшим успіхом пройшли й інші вистави. Вистави в Києві мали громадський резонанс та продемонстрували велику ролю театру в змаганнях українського народу за національне визволення.

Восени того ж року М. Кропивницький зібрав у Єлисаветграді нову трупу. Сюди увійшли М. Заньковецька, М. Садовський, О. Вірина, О. Маркова, Н. Жаркова, К. Стоян-Максимович, І. Загорський та інші актори. Так почалася нова доба в історії українського театру.

Багато сил і коштів для створення українського професійного театру пожертвував М. Старицький. Він забезпечив театр декораціями, костюмами, організував великий хор та оркестру. Взимку 1883 р. М. Старицький очолив театр. В тому ж році до театру прийшли І. Карпенко-Карий, П. Саксаганський та їхня сестра М. Садовська-Барілотті. Іван Франко вірно підкреслив, що головна заслуга в успішній діяльності цього театру "належиться трьом людям:

> Михайлові Старицькому, Маркові Кропивницькому і Івану Тобілевичу /Карпенкові-Карому/... Отсі три люди зложили першу українську трупу, котрої головними оздобами стали надто брати Ів. Тобілевича, звісні широко артисти Садовський, надто пані Заньковецька і Затиркевич і цілий ряд інших талановитих артисів і артисток. Зложилася трупа, якої Україна не бачила ані перед тим, ані потому, трупа, котра робила фурор не тільки по українських містах, але також у Москві і в Петербурзі, де публіка часто має нагоду бачити найкращих артистів світової слави. Гра українських артистів, то не була дилетантська імпровізація, але здобуток сумлінних студій, глибокого знання українського народу і його життя, освітленого інтуїцією великих талантів. А надто ся українська трупа відразу виступила зі своїм оригінальним, українським широнародним репертуаром. [4]

---

4 Франко, Іван, Про театр і драматургію, Вид-во АН УРСР, Київ, 1957, стор. 109.

Чим з більшим успіхом театр виконував своє важливе громадське призначення, тим суворіших утисків зазнавав він з боку російського уряду. З уваги на зовнішньополітичну ситуацію /прагнення набути репутацію безкорисного захисника слов'янських народів Західної Європи, які в той час були важливим об'єктом зовнішньої політики Російської імперії, а можливо, ще й побоювання постати в надто невигідному світлі порівняно з конституційною Австро-Угорщиною/ та на велику популярність українського театру, царизм не наважувався знову зовсім його заборонити. Він вдався до випробуваної політики часткових обмежень і цензурних утисків.[5]

1883 р. київський ґенерал-ґубернатор Дрентельн заборонив був вистави українських театрів на підвладних йому землях /Київщина, Полтавщина, Чернігівщина, Волинь і Поділля. Ця заборона на протязі десятьох років була дуже тяжкою для українського театру.

Незважаючи на всі перешкоди з боку російського уряду, на незгоди між провідними діячами театру, українське театральне мистецтво успішно розвивалося. 1885 р. великий театр, на чолі якого стояв М. Старицький, розділився на два, а ще пізніше працівники з перших українських театрів зорганізували низку менших театрів, які роз'їжджали по Україні, обслуговуючи населення.

У зв'язку з розвитком театру гостро постало питання про репертуар. Українських п'єс для постійно діючих театрів було замало. А також цензура не допускала ні до друку, ні на сцену драматичних творів, перекладених з інших мов. Заборонено було виставляти історичні драми та п'єси з життя інтеліґенції /заборона ця

---

5 Історія української літератури, Том IV, Книга друга, "Наукова думка", Київ, 1969, стор. 250.

діяла до кінця 90-х років/.

Дозволено було тільки виставляти драматичні твори з життя українських селян. Саме тому село стало головним об'єктом мистецького відображення в драматургії, а ця драматургія стала основою репертуару українського театру 70 - 90-х років.

Потреба збагачення репертуару змусила писати драматичні твори самих творців українського професійного театру, які щасливо поєднували в собі талант актора з талантом письменника. Цінним внеском в українську драматургію стали численні інсценізації та переробки, які майстерно зладив М. Старицький. Надзвичайно важливе значення для розвитку української драматургії мали драматичні твори М. Кропивницького, а зокрема, І. Карпенка-Карого.

Драматурги звернули пильну увагу на сільський побут, на нові явища народного життя, на нові конфлікти і суспільно-національні постаті.

> "Цензурні обставини, - писав І. Франко, - серед яких постав український театр, мали рішучий вплив на постання і характер його репертуару. Українська трупа мусила виставляти тільки оригінальні українські штуки з сучасного людового життя. Ані перекладаних штук, ані історичних, ані таких, де би виступали і по-українськи говорили інтелігентні люди, їй не вільно було виставляти. І ось під тиском сих цензурних вимогів постала наша людова драма в Росії, котрої головними репрезентантами є Кропивницький і Карпенко-Карий. В їх драматичних творах стає перед нами, як живе, українське село з його поезією і його темнотою, з його природною красотою і з його п'явками та визискувачами. Сільська вулиця, співи і забави дівчат і парубків, корчма з неминучим євреєм, старшина і громадська управа, сільські лихварі і сільські вчителі, сільський пролетаріят і сільські дуки, багачі та дідичі - все те виведено тут в ряді прекрасно оброблених і не раз глибоко вистудійованих типів. Особливо твори Карпенка-Карого, першого нині майстра на полі української драматичної літератури, виявляють велике багатство обсервації, вірність спостережень і вміліть схоплювати на льоту нові явища в житті сучасного українського села. 6.

---

6 Франко, Іван, Про театр і драматургію, стор. 110.

Увага драматургів до тем з селянського життя зумовлювалася ще й іншими чинниками. Відомо, що у 70 - 80-і роки на Україні були популярні народницькі ідеї. "Ходіння в народ" мало культурницько-просвітянський характер. Служіння народові полягало передусім у тому, щоб навчити темне селянство грамоти, ширити серед селянства "Кобзар" та іншу доступну літературу рідною мовою. Зверталось увагу на глибше вивчення життя народу, його побуту та усної народної творчости. З усіх жанрів української літератури народницькі ідеї відбились чи не найяскравіше і затримались чи не найдовше в драматургії.

Зображення в драматургії тогочасного сільського життя і сільських типів відбувалося під девізом поглиблення реалізму, подолання опереточно-водевільних шаблонів, поверхового сентименталізму і мелодраматизму. Усі ці прикмети були досить відчутними в драматургії першої половини XIX ст.. В той період взагалі не було чіткої межі між оперетою і драмою, між водевілем і комедією. Переважна більшість драматичних творів тих часів, від НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ І. Котляревського до ЧОРНОМОРСЬКОГО ПОБИТУ НА КУБАНІ Я. Кухаренка, власне і були оперетами. Особливо помітні зразки комедії першої половини минулого віку - СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ і ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК Г. Квітки-Основ'яненка - мають багато ознак водевіля. Справа тут, звичайно, не тільки в характерних жанрових прикметах /випадкові непорозуміння, переодягання та штучні ситуації/, а в самому підході до матеріялу, певній заданості, статичності виведених типів, слабкій соціяльній основі конфлікту" [7].

---

7 Історія української літератури, Том IV, Книга друга, стор. 252.

Спочатку не могли далеко відійти від своїх попередників корифеї українського театру і драматургії М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, творчість яких визначила обличчя драматургії 70 – 90-х років. Ще можна було спостерегти слабку індивідуалізацію постатей, надмірне захоплення змалюванням сцен з народного побуту та зовнішніми театральними ефектами.

Тяжіння до пісенних та хореографічних дивертисментів, мелодраматичних фіналів та інших театральних ефектів лишилося характерною ознакою пересічної драматургічної продукції цієї доби. Тут зіграли свою роль як живуча традиція, так і театральна практика. У конкретних історичних умовах того часу вже саме рідне слово, рідна пісня, які звучали зі сцени українського театру, викликали ентузіязм глядачів і були важливим чинником у піднесенні національної свідомости народу. З другого боку, загальний рівень масового глядача, який часто не вмів читати і для якого театр був новиною, не міг бути високим. Такого глядача вабили всілякі сценічні ефекти, і на це треба було зважити. Звичайно, віддані справі театру кращі його діячі ніколи не робили ці ефекти самоціллю і завжди дбали про ідейний рівень вистав та вірність справжньому мистецтву. "Доки ще не слід нехтувати і ефектами, тільки обминати шарж і вульгаризми", – писав М. Кропивницький у листі до Б. Грінченка.

Стимульована невідкладною потребою поповнення репертуару, українська драматургія за десять років виросла кількісно і якісно більше, ніж за попереднє півстоліття. Починає творчу діяльність і досягає мистецької зрілости І. Карпенко-Карий /БУРЛАКА 1883, БОНДАРІВНА – 1884, РОЗУМНИЙ І ДУРЕНЬ – 1885, НАЙМИЧКА,

НЕ ТАК ПАНИ ЯК ПІДПАНКИ , БЕЗТАЛАННА , МАРТИН БОРУЛЯ - 1886/; створює найпопулярніші п'єси й інсценізації М. Кропивницький /ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ - 1881, ДОКИ СОНЦЕ ЗІЙДЕ , РОСА ОЧІ ВИЇСТЬ , ГЛИТАЙ , АБО Ж ПАВУК , ПО РЕВІЗІЇ - 1882, ДВІ СІМ'Ї - 1888, ЧМИР - 1890, ОЛЕСЯ - 1891/; пишуть кращі оригінальні драматичні твори М. Старицький / НЕ СУДИЛОСЬ - 1881, ОЙ НЕ ХОДИ , ГРИЦЮ , ТАЙ НА ВЕЧОРНИЦІ - 1890, У ТЕМРЯВІ - 1892/ та Панас Мирний /ЛИМЕРІВНА - остаточна редакція 1883, ПЕРЕМУДРИВ - 1885/. Уцей же час пишуть драматичні твори багато інших авторів, однак тільки невелика кількість їх виходить друком і ще менше потрапляє на сцену. [8]

Українська реалістично-побутова драматургія, незважаючи на заборони російського уряду, розвивалася швидко. Можливість одверто ставити питання про розширення тематичних та ідейних обріїв з'явилось в останні роки XIX - на початку XX ст. У той час зростає негативне ставлення до етнографізму і побутовізму, що інколи доходило до крайнощів. Для цього періоду розвитку української драми характерними були погляди, що їх висловив П. Житецький з приводу НАЙМИЧКИ Карпенка-Карого:

> "Наймичка"... один з прекрасних зразків становища, в якому перебуває малоросійська драма. В "Наймичці" на широкій етнографічній основі, що характеризується рядом прекрасних побутових картин, будується весь психічний процес, який визначає драматизм художнього твору. В народному житті автор при допомозі народної творчости відкриває складну боротьбу інтересів, настроїв, навіть переконань, що дозволяє розкрити картину народного життя в драмі, не відриваючись від етнографічного ґрунту і матеріялів народної творчости. Зразки розробки драми в такому напрямі є кращими творами малоросійської драматичної творчости. Нам

---

8 Історія української літератури, том IV, книга друга, стор. 254.

> здається, що головне завдання малоросійських драматургів - індивідуальною творчістю і виясненням складного психічного процесу окремої особистости переробити матеріял народної творчости, той матеріял, на ґрунті якого виросла малоросійська белетристика, не відступаючи від щирости і правди, властивих народній поетичній творчості". 9

Українська драматургія 70-90-х років стає перед нами багатшою і різноманітнішою, ніж це здавалося сучасникам. Більшість п'єс було надруковано з запізненням, або й зовсім не надруковано. Є драматичні твори, які в свій час могли стати подією в літературному й театральному житті, довгі роки лишалися невідомими ні читачам, ні глядачам і були вперше надруковані вже як мистецькі документи минулого.

Така доля, зокрема, спіткала велику драму Василя /Семеновича/ Мови /літературний псевдонім Василь Лиманський, 1842-1891/ СТАРЕ ГНІЗДО Й МОЛОДІ ПТАХИ /закінчена в 1883 р./. У цій драмі автор віддзеркалив низку правдивих і колоритних картин побуту козацької старшини Війська Кубанського в середині XIX ст., тобто в останні роки автономного урядування на Кубані. Г. Хоткевич у передмові до одного з видань цієї драми писав:

> "В усій нашій літературі, а особливо драматичній, мало знайдеться речей таких щиронародних і глибокоартистичних життєвою правдою". 10

Мова виявився прекрасним знавцем мови й козацького побуту /після ліквідації військами Катерини II Запорізької Січі в 1775 р. та й раніше, багато запорожців переселилося на Кубань/, а разом з тим тверезим і проникливим реалістом.

Василь Мова не просто віддзеркалив у своїй драмі побутові

---

9 Киевская старина, 1888, том XXII, кн. 9, стор. 67-68.
10 Василь Мова, Старе гніздо й молоді птахи, Львів, 1909, стор. 3.

картини, як це зробив його земляк Яків Кухаренко у ЧОРНОМОРСЬКОМУ ПОБИТІ НА КУБАНІ. Зовнішній, декоративний етнографічний елемент дав Мова скупо. Всі мистецькі компоненти підпорядковано головній темі твору - розпадові військово-патріярхального укладу життя кубанського козацтва. Відійшли в минуле часи козацької слави, звитяжної запорізької вольниці, панування старосвітських традицій.

Це явище стає помітним і на хуторі знатного представника козацької старшини, полковника Пилипа Загреби. Хоч сам він малоосвічений, але не шкодував коштів для освіти дітей і по-своєму прагнув не відстати від вимог часу, хай навіть не завжди йому зрозумілих і сприйнятних. Та незважаючи на це, господарські і родинні справи полковника Загреби не йдуть на лад. Крутої вдачі, брутальний у ставленні до нижчих чином, а також не дуже пильний до ведення господарства, Загреба починає потроху здавати позиції перед такими сутягами і крючкотворцями, як його далекий родич, член військового правління Щербосьорба.

Старша дочка полковника Загреби Уля вчилася в інституті шляхетних дівчат, набула там великопанських манер і презирства до рідного народу та його мови. Син Гарась, "недовчений учень військової гімназії", веде розгульне життя і рветься у гвардійський полк до Петербургу. Не відстає від нього і другий син - Юрась, теж "недовчений корпусянський вихованець", гульвіса і великий аматор потай продавати коней з батькових табунів та пиячити з товариством.

Але не тільки ледачі й розбещені діти спричинилися до розпаду великої сім'ї полковника Загреби та поступового занепаду його господарства. Вирішальна причина лежала глибше, в самих підвалинах того суспільного ладу. Доживав останні роки кріпосницький

лад, а з ним і військово-патріярхальний устрій Кубані і притаманна йому споконвічна хуторянська відокремленість.

Стіна відчуження і нерозуміння відділяє Пилипа Загребу не тільки від старших, "образованих" дітей, а й від наймолодшої, вихованої в старосвітському дусі Килі. Полковник не погоджується на одруження Килі з біднішим від себе урядником Андрієм Шульпікою і цим завдає тяжкого болю вразливому серцю дівчини.

Василь Мова не ідеалізує, а завжди лишається суворим реалістом. Він бачить, що з Січі виходили не тільки оборонці прав народу і носії волелюбних традицій, а й пани-кріпосники, що зреклися тих традицій "ради користи й великих чинів".

Драматичні сцени СТАРЕ ГНІЗДО Й МОЛОДІ ПТАХИ нагадують інший твір В. Мови - поезію "Козачий кістяк", написану в столітя зруйнування Запорізької Січі. І в СТАРОМУ ГНІЗДІ... і в поезії "Козачий кістяк" Мова вважає освіту, науку найнадійнішими засобами вивести народ з темноти й недолі.

Самодурство полковника Загреби, неуцтво, неспроможність пристосуватись до нових вимог часу стають причиною нещасть, які падають на його голову. Розпусні сини допомагають охочому до полковницького приданого поручикові Прогульбицькому викрасти Улю і повінчатися з нею, а зневажена коханим Андрієм і висватана силоміць за старого й осоружного вдівця Киля топиться в ставку. Зображені події виходять далеко за межі особистої сімейної трагедії полковника Загреби. В розпаді його сім'ї - однієї клітини суспільства - вгадується розпад всього патріярхально-кріпосницького ладу. [11]

---

11 Історія української літератури, том IV, кн. друга, стор. 258.

Доля драми В. Мови СТАРЕ ГНІЗДО Й МОЛОДІ ПТАХИ , як і всієї спадщини письменника, склалася нещасливо. Понад тридцять років драма ця пролежала в архіві і тільки 1907 р. вперше була опублікована в ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВОМУ ВІСНИКУ. Дещо пізніше в скороченому вигляді драма В. Мови з успіхом ішла на сцені першого українського стаціонарного театру Миколи Садовського в Києві.

Довший час була невідомою також комедія Тетяни Сулими ДЯЧИХА /1888/, вперше опублікована і поставлена на сцені тільки після революції 1905 р. У комедії змальвано побут нижчого сільського духовенства. Її сюжет нескладний.

> Захланна й пащекувата дячиха верховодить у сім'ї, тиранить усіх домашніх, тягне безконечні побори з парафіян. Дяк, добра, але безвольна людина, махнув на все рукою і шукає втіхи в горілці. Дячиха сама турбується і про господарство і про те, щоб сина вивчити на диякона, а дочку вигідно видати заміж. Але їй так і не довелось побачити ледачого сина Кольку дияконом. Натомість, щоб"покрити гріх", вона дає згоду на його шлюб з селянською дівчиною.
>
> Мова дійових осіб ДЯЧИХИ має багато приказок та прислів'їв і взагалі гострих і дотепних висловів.
>
> Тетяна Сулима написала ще "побитовий жарт" НА МЕНИНАХ /надрукований 1909 р./.

Драми з життя інтеліґенції одним з перших почав писати О. Кониський. У 1883 р. написав він комедію з життя дрібних поміщиків ПОРВАЛАСЬ НИТКА, яка побачила світ у Львові 1884 р. В основі комедії жвавий і вміло скомпонований сюжет про невдалу спробу жениха-пройдисвіта видурити у пристаркуватої багатої одиначки вексель на солідну суму.

У 1884 р. написав Кониський другу комедію І НА ПРОНОЗУ ЄСТЬ ЗАНОЗА. В цій комедії автор сатирично викриває розтлінний побут, етику й мораль інтеліґентів-чиновників. Корупція, продажність і хабарництво серед членів міської управи провінційного міста

зайшли так далеко, що чесній людині просто неможливо було існувати в тому середовищі. Чесна людина змушена була або стати співучасником злочинів, або лишити службу. Перед такою дилемою стає сповнений молодечого запалу та бажання чесно служити людям герой п'єси Семен Нетяга. Він ловить на злочині одного з місцевих бюрократів, примушує подарувати пропонований йому хабар на потреби освіти і кидає службу в міській управі.

Комедія О. Конисього І НА ПРОНОЗУ ЄСТЬ ЗАНОЗА ні до друку, ні на сцену не потрапила. Така ж доля спіткала й інші його драматичні твори, що їх він написав в той же час, а саме: комедію ПО ВУСАМ ТЕКЛО, А В РОТ НЕ ПОПАЛО, "побитові жарти" ЖУРАВЕЛЬ В НЕБІ, ПЕРЕПОЛОХ та історичну драму ОЛЬГА НОСАЧІВНА /1884/.

Кілька драматичних творів з побуту дрібного міського панства написала Олена Пчілка. Ширше відома її комедія СВІТОВА РІЧ /1884/, яку О. Пчілка написала на замовлення М. Старицького, що очолював тоді театр.

> Героїня цієї комедії, вдовина дочка Саша та молоді інтелігенти студент Стасенко і його приятель Голуб виступають речниками ліберально-культурницьких поглядів самої авторки. Вони планують влаштовувати українські спектаклі, збирають гроші на бібліотеку, щоб "заложити новий краєугольний камінь просвіти в рідному городі". Позитивним образам, носіям культурницьких ідей, протистоять такі, як розбещений генеральський синок Тамалій та секретар міської думи, інтриган і хабарник Павлущенко. Головне у цій комедії - це вибір жениха для Саші і розмови-суперечки про правомірність шлюбів по любові і продиктованих практичним розрахунком. Ставлячи понад усе особисті якості, Саша перед самим вінчанням зриває відносини з багатим Павлущенком і находить підтримку в особі бідного, але чесного й щиро закоханого в неї Голуба.

Комедія СВІТОВА РІЧ увійшла в репертуар українських театрів, але друком з'явилася тільки 1908 р. у часописі РІДНИЙ КРАЙ, що його редагувала сама О. Пчілка. До інших драматичних творів

Пчілки належить водевіль з життя міських обивателів СУЖЕНА НЕ ОГУЖЕНА /1881/, незакінчена комедія МАРИЦА НА ВОДОХРЕЩА, АБО БРОДЯЧА ПОЧКА /1889/, а також без дати чорновий варіянт великої драми ОТРУТА з життя чиновників великого міста. [12]

У 1888 р. Олена Пчілка вислала до цензури драму з народного життя /на матеріялі одного судового процесу на Волині/ ЗЛОЧИННИЦЯ, але ні до друку, ні на сцену вона не потрапила.

Зацікавлення темою з життя інтеліґенції посилюється. М. Старицький, І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, Б. Грінченко, Л. Яновська, О. Маркович пишуть ряд драматичних творів з життя вчителів, артистів, чиновників. Важливою проблемою, яку кожний із згаданих авторів у своїх творах вирішують по-своєму, є проблема взаємин інтеліґенції і народу, шукання вірних шляхів служіння його інтересам.

У цьому відношенні особливо показова драматургічна творчість Бориса Грінченка. Першим драматичним твором Б. Грінченка була комедія на п'ять дій НЕЙМОВІРНИЙ, АБО ЧОЛОВІК ТА ЖІНКА БЕЗ ВІРИ НЕ СПІЛКА /написана 1893 р., а видана 1896/. Цей твір нагадує "розважальну комедію" з водевільними ситуаціями, що були розраховані на зовнішній комічний ефект, з незмінним шаржованим образом сільського писаря.

У 90-і роки увагу українських драматургів привертає тема хліборобських спілок, що саме тоді появлялись на Херсонщині з ініціятиви М. Левитського.

---

12 Інститут літератури ім. Т. Шевченка АН УРСР, відділ рукописів, ф. 28, ч. 114., Под. за Історія української літератури, том IV, кн. 2, стор. 261.

> Ідея кооперування селянських господарств, звичайно, при збереженні приватної власності на землю і засоби виробництва, стала популярною в ліберально-народницьких колах. Багатьом здавалось, що цей шлях навіть в умовах тодішнього суспільного ладу може вивести селянство із злиднів. З'являються п'єси, де виходець із села – агроном, учитель чи то людина іншої інтелігентної професії – знову повертається на село і з ентузіязмом береться за утворення селянських спілок для загальної громадської справи, найчастіше для купівлі реманенту і спільного обробітку землі. Одночасно герой береться за культурницьку роботу на селі, вчить селян грамоти, веде нелегку боротьбу з місцевими визискувачами, інколи одружується з сільською дівчиною. 13

І. Карпенко-Карий у драмі ПОНАД ДНІПРОМ /1897/, М. Кропивницький у драмі КОНОН БЛИСКАВИЧЕНКО /1902/ показуючи труднощі, що виникають перед організаторами хліборобських спілок, все-таки вважали їх героями часу, а їхню справу - перспективною. М. Кропивницький навіть підносив ідею хліборобсько-ремісничої спілки, яка нібито могла забезпечити повну незалежність селянина від скапіталізованого міста.

Борис Грінченко також відгукнувся на ці ідеї. Другий його драматичний твір – комедія НАХМАРИЛО /ДЯДЬКОВІ ПРИМХИ, написана у 1894 - 1895 рр., опублікована 1897 р./ є свідченням цього.

> Виходець із заможньої дворянської родини, учитель Павло Левчук їде на село і всього себе віддає справі освіти і піднесення добробуту селян. Він щиро вірить, що освітою і організацією селянських спілок та громадських кас зможе надійно захистити їх від різних п'явок та здирників. Він щиро допомагає громаді купити чималий шматок землі свого дядька-опікуна і всупереч дворянським пересудам одружується з селянською дівчиною.
>
> "Ох, Марто, люба, - говорить він охопленій сумнівами нареченій, - хіба ж ти не бачиш, що наше одруження знищить п а н а й м у ж и ч к у, а зробить двох людей однодумних? А в сьому, щоб не було ні пана, ні мужика, щоб були самі люди та брати - в сьому вся сила, від сього залежить щастя людське і вся наша сила; вся наша праця повинна піти на те, щоб знищити зовсім ті огидні касти, панів та мужи-

13 Історія української літератури, том IV, кн. 2, стор. 262.

ків". [14]

Ліберально-народницькі ілюзії критикував О. Маковей, цитуючи наведений монолог Павла Левчука, він іронізував на сторінках ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВОГО ВІСНИКА:

> "Тут з великої хмари виходить зовсім малий дощ... Левчук, правда, дбає ще і про громаду, про освіту, спілки і землю /се звичайне заняття усіх українських інтеліґентів — у писаних творах/, але хайби він, сердега-оптиміст, так патетично не деклямував про нищення каст тому тільки, що він свою Марту вивчив так, що вона може здавати учительський іспит. Коли йому освітою, спілкою і землею вдасться зблизити панів /хоч де ж ті пани, окрім нього самого/ /в комедії, звичайно, С. Ч./ і мужиків до себе, то він справді заслужить собі велику похвалу, але про знищення каст і залежне від того людське щастя ще далеко говорити не може". [15]

В результаті цієї критики Грінченко в 1899 р. ґрунтовно переробив свою комедію, зробив із чотирьох дій три, змінив прізвища героїв /Левчук став Тарасом Вільхівським/, а головне-дещо приглушив просвітянську тенденцію і зняв найвразливіші з цього погляду місця.

Погляди, що їх Б. Грінченко проголосив у комедії НАХМАРИЛО, а також у інших творах, викликали заперечення не тільки в критиці. Дмитро Оленин /псевдонім Дмитра Марковича/ написав і опублікував в журналі ЗОРЯ комедію НЕ ЗРОЗУМІЛИ /1894 р./. Ця комедія є неначе антитезою до комедії Грінченка НАХМАРИЛО та інших драматичних творів цього плану.

> Так само, як Тарас Вільхівський з НАХМАРИЛО, герой комедії НЕ ЗРОЗУМІЛИ агроном Богун прагне цілком злитися з народом, зламати стіну відчуження і нерозуміння між селянством та інтеліґенцією. Він також одружується з простою селянською дівчиною, віддає селянам на обробіток на вигідних умовах більшу частину своєї землі. Але чотирирічні зусилля Богуна щодо організації хліборобської спілки кінчаються крахом.

---

14 Зоря , Ч. 9, 1897, стор. 169.

15 Літературно-науковий вісник , 1898, т. II, стор. 37.

> Місцевий багатій Перцов підбурює проти нього селян, які ніяк не можуть подолати недовір'я до надто вже доброго і безкорисливого пана. До того ще буря на Дніпрі розбила судно з призначеною на продаж пшеницею артілі. Руйнується і подружнє життя Богуна, - причиною цьому стала різниця в освіті й у поглядах на життя.
>
> Позитивну програму дій автор втілює в образі вчительки Берези. Її погляди мало чим відрізняються від поглядів Богуна. Вона тільки вважає, що, працюючи для народу, інтелігент повинен пам'ятати про ту прірву, яка відділяє його від неосвіченого селянства. "Ми, люди культурні, вчені, - говорить вона Богунові, - повинні бути приміром людям простим, наукою, освітою піднімати їх до себе, а не нам до їх спускатися". 16

1898 р. Б. Грінченко написав п'єсу НА ГРОМАДСЬКІЙ РОБОТІ, в якій дальше обстоював свої погляди. Вперше була вона опублікована 1901 р. в ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВОМУ ВІСНИКУ під заголовком АРСЕН ЯВОРЕНКО.

> Герой твору теж безкорисно прагне піднести добробут селян. Він береться всяким коштом осушити болото, щоб селяни одержали прибутки від цього заходу. Але сусідній пан з багатшими селянами підбурюють бідніших селян проти Арсена, звинувачуючи його в корисливих замірах. Під їх впливом громада вирішує порвати угоду з Яворенком і руйнує іриґаційні споруди. Вода розливається, а громада, опам'ятавшись, приходить до Яворенка вибачатися. Яворенко прощає їм і знову з їх допомогою береться за осушення болота.

Надії на можливість поліпшити життя народу зусиллями "свідомих робітників" висушити бодай невелику ділянку серед безмежного гнилого болота самодержавної Росії жили в середовищі ліберальної інтеліґенції аж до революції 1905 р. До цього часу в українській драматургії частенько можна зустріти позитивного героя, подібного до Арсена Яворенка. Часом зустрічаються такі герої і в драматургії після революції 1905 р. /СКРУТНА ДОБА - 1906 М. Кропивницького; В ПЕРЕДРОЗСВІТНЬОМУ ТУМАНІ - 1905 Л. Яновської/.

---

16 Зоря , 1894, Ч. 19, стор. 418.

У драмі НА НОВИЙ ШЛЯХ /1905/ Борис Грінченко відгукнувся на нові віяння в драматургії. В основі драми - морально-психологічний конфлікт між жінкою - людиною беззастережно чесною, далекою від житейського бруду - і безпринципним аморальним чоловіком. Героїня випадково дізналась, що всі багатства, якими вона користується, нажиті нечесним шляхом, і вона безповоротно пориває з чоловіком і стає на "новий шлях" - шлях трудового, чесного життя. Спроба створити психологічну драму Грінченкові не дуже вдалася. Іван Франко в "Огляді української літератури за 1906 рік" писав про цю Грінченкову драму:

> "Тема без сумніву інтересна, тільки, на жаль, проведена дуже блідо, всі дійові особи зовсім шаблонові, мотивування подій слабе і наївне, а цілість не робить ніякого враження". 17

Тогочасна критика краще зустріла історичні драми Б. Грінченка. Історичні драми почав він писати ще на початку 90-х років, бажачи, за висловом Франка, "дати нашій літературі історико-патріотичну драму вищого стилю". Саме такою була його віршована драма на п'ять дій ЯСНІ ЗОРІ /1894, опублікована 1897 р./, створена на основі народних пісень і дум про турецьку неволю. За зразком фольклорних взірців Грінченко поетизує безмежну любов героїв до рідного краю, яку не можуть знищити довгі роки турецької неволі. Ясні зорі далекої України ваблять навіть тих , хто потурчився, побасурменився". Колись давно вивезена з України дружина турецького вельможі Аміна, перемігши образу за зневажену любов, визволяє з неволі козака Дмитра з товаришами, хоча знає, що за це накладе головою.

---

17 Газ. Рада , 22 лютня 1907 р., Цит. за Історія української літератури, том IV, кн. 2, стор. 266.

У драмі СТЕПОВИЙ ГІСТЬ /1897, опублікована 1898 р. у ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВОМУ ВІСНИКУ під назвою ЗА БАТЬКА / Б. Грінченко змалював події з часів визвольної війни 1648-1654 рр. Головний герой драми - запорізький козак Яким Демченко, який перед самим початком всенародного повстання проти польського панування підіймає селян на боротьбу проти свого ворога шляхтича Золотницького. Драма сценічна і має напружену, складну інтригу.

З усіх історичних драм Б. Грінченка найпопулярнішою вважається драма СЕРЕД БУРІ /1897, опублікована 1899 р./. У цій драмі автор яскраво змалював картину тяжкого лихоліття і міжусобних чвар, що заіснували в Україні після смерти Богдана Хмельницького. В центрі - героїчна постать борця проти польської шляхти полковника Коваленка. Під його проводом козаки героїчно захищають обложене польськими військами місто. На вимогу наїзників припинити опір Коваленко відповідає:

...ліпше є за волю в бої вмерти,
Ніж стати невільником-рабом;
Бо тільки труп - той сорома не знає,
А хто живий, той не стерпить ярма. [18]

Навіть, коли на Коваленка звели наклеп підступні вороги і оборонці міста засудили його до страти, він щиро бажає їм "змоги й сили",

Щоб рідний край в сей час оборонить
І визволить його з цієї недолі.

У драмі СЕРЕД БУРІ Б. Грінченко змалював також представників такої козацької старшини, яка готова задля особистих інтересів зрадити свій народ /"Як добре жить, - то там і рідний край"/.

---

18 Грінченко, Борис, Твори, т. VIII, "Рух", 1930, стор. 18.

Дружина полковника Оксана потай виводить за мури обложеного міста батька, який перекинувся на бік ворогів, і тільки героїчним вчинком, який коштував їй життя спокутує тяжку провину. Провідна думка твору, як і в попередніх історичних драмах Б. Грінченка, — уславлення відданости рідному краєві. Ніщо не може виправдати людину, що зреклася народу для власної вигоди.

Драматичні твори Б. Грінченка прихильно оцінив Іван Франко:

> "Надто драми Грінченка, - писав він у статті "Старе й нове в українській літературі", - являються немаловажними здобутками для української сцени, а така драма, як "Серед бурі", і з погляду на композицію, на ясний малюнок характерів та на ідейний підклад, займе в українській літературі дуже високе місце, може чи найближче обік "Сави Чалого" Карпенка-Карого". 19

Розглядаючи українську драматургію другої половини XIX ст. треба також згадати Миколу Костомарова та Пантелеймона Куліша. Сучасники Т. Шевченка, колишні активні діячі Кирило-Методіївського братства, вони в другій половині XIX ст. були мало причетні до нових шукань і нових ідей у літературі, а тому драматичний доробок кожного з них стоїть дещо осторонь основного шляху розвитку реалістично-побутової драми 70-90-х років.

Через десять років після САВИ ЧАЛОГО /1838/ і ПЕРЕЯСЛАВСЬКОЇ НОЧІ /1841/ М. Костомаров знову звернувся до жанру історичної драми, але на цей раз з часів античности. В драмі російською мовою КРЕМУЦИЙ КОРД /1849, опублікована 1862 р./ Костомаров підносить ідею послідовного і безкомпромісного служіння істині.

В історичній драмі ЭЛЛИНЫ ТАВРИДЫ /опублікована 1884 р./ Костомаров засуджує тиранію і виступає захисником республікан-

---

19 Літературно-науковий вісник , 1904, т. XXV, кн. 2, стор. 79.

ських свобод.

> Наступниця престолу Тавриди, цариця Гіккія вбиває свого чоловіка, що задумав ліквідувати демократичний лад і незалежність її батьківщини.

Хоч ці дві драми Костомарова мали прихильні рецензії, але залишилися якось непомітними.

Щодо драматургії П. Куліша то найпопулярнішою була історична віршована драма БАЙДА, КНЯЗЬ ВИШНЕВЕЦЬКИЙ /1885/. Написав її Куліш саме в той час, коли він заходився тлумачити на свій лад історію українського народу. Головним мотивом драми стала колізія між нібито культурним і шляхетним князем Дмитром Вишневецьким і темним, грубим та жорстоким простим людом. Вишневецький - реальна особа, про нього є певні відомості в документах XVI ст. Куліш малює цього авантюриста, як благородного лицаря, всупереч історичним свідченням, який, залежно від обставин, запобігав ласки і в польського короля, і в московського царя, і в турецького султана. Антагоністом Вишневецького виступає знаний герой народної думи Ганжа Андибер. Куліш по-своєму представляє образ цього героя. Автор малює його якоюсь потворою, злісним інтриґаном і циніком. Сповнений ненависти до "лицаря правди" - Вишневецького, Ганжа Андибер просить турків, щоб дозволили йому власноручно стратити Байду-Вишневецького, і обіцяє за це вік їм вірно служити.

Драма БАЙДА, КНЯЗЬ ВИШНЕВЕЦЬКИЙ не сценічна, з довгими діялогами. Тільки сцени в корчмі, в яких віддзеркалені взаємини між козаками-нетягами і дуками, та образ шинкарки Насті Горової подано жваво й реалістично.

Драма БАЙДА, КНЯЗЬ ВИШНЕВЕЦЬКИЙ - це перша частина запланованої Кулішем драматичної трилогії. Після неї він написав другу

частину - ГЕТЬМАН ПЕТРО САГАЙДАЧНИЙ і третю - НАКАЗНИЙ ГЕТЬМАН СЕВЕРИН НАЛИВАЙКО. Сагайдачного автор відобразив нестримним, стихійним лицарем, який сам гаразд не знає, за що б'є поляків, турків та москалів. Кулішів Наливайко своїм характером нагадує Байду, і в драмі про нього повторяються головні думки першої частини трилогії.

Дві останні Кулішеві драми були надруковані в 1900 році.

ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІ ЗЕМЛІ

Суспільно-культурне життя в Галичині мало свою специфіку, зумовлену відмінностями історичного розвитку Австро-Угорщини, в складі якої перебували Західноукраїнські землі з 1772 р.

> "Оті відмінні колії розвою, - писав І. Франко, - може найдосадніше виявились на полі драматичної літератури, як роду творчости найбільше зложного і найбільше чуткого на всі духовні і політичні течії, які відбуваються серед даної суспільності". [20]

З самого початку існування український театр в Галичині /як пізніше театр Східної України/ став перед гострою проблемою репертуару. На час відкриття театру [21] /29 березня 1864 р./ доробок галицьких драматургів був незначний: переробка НАТАЛКИ ПОЛТАВКИ І. Озаркевича під заголовком ДІВКА НА ВИДАННЮ, АБО НА МИЛУВАННЯ НЕМА СИЛУВАННЯ /1848/, ВЕСІЛЛЯ, АБО НАД ЦИГАНА ШМИГАЙЛА НЕМА РОЗУМНІШОГО /1849/ цього ж автора, вільна переробка оперети С. Писаревського КУПАЛА НА ІВАНА; СПРАВА В СЕЛІ КЛЕКОТИНІ /1849/ та РОЗПУКА ОРЕНДАРСЬКА /1849/ Рудольфа Моха, перекладена з російської мови драма Хомякова ЄРМАК /1849/ К. Долинянченком

---

20 Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVI, Державне Видавництво художньої літератури, Київ, 1955, стор. 223.

21 Постійний театр у Львові був заснований при Товаристві "Руська Бесіда", який відкрився в березні 1864 р. "Прологом" О. Огоновського та мелодрамою "Маруся" на основі Квітчиної повісти. Див. Франко, Іван, Про театр і драматургію, АН УРСР, К., 1957, стор. 36-37.

/К. Скомоловським/, переробка Мольєрового ЖОРЖА ДАНДЕНА І. Наумовичем, яку він назвав ГРИЦЬ МАЗНИЦЯ, АБО МУЖ ЗАТУМАНЕНИЙ і також його оригінальна п'єса ЗНІМЧЕНИЙ ЮРКО /1857/. Було ще кілька недрукованих невдалих спроб інших авторів, ото й усе, чим могла зарепрезентувати себе галицька драматургія на той час.

Перший режисер театру "Руської Бесіди" Омелян Бачинський почав використовувати драматичні твори наддніпрянських драматургів, а також польських, німецьких і французьких /дуже часто у не дуже вдалих переробках/.

Щоб поповнити репертуар, у 1864 р. був оголошений конкурс на українські драматичні твори, що дав непогані наслідки. За рік надійшло понад 20 драматичних творів, з них декілька увійшло до репертуару театру.

Багато зробив для поповнення репертуару Павлин Свенціцький /літ. псевдонім Павло Свій , 1841-1876/. Він переклав на українську мову кілька творів західноевропейських та російських драматургів, інсценізував КАТЕРИНУ Т. Шевченка та МАРУСЮ Квітки-Основ'яненка. Його переклади та інсценізації вигідно виділялися з-поміж тогочасної галицької драматичної продукції. Серед ентузіястів театру відомий також Василь Ільницький /1823-1895/. На згаданий конкурс він написав історичну драму НАСТАСЯ /опублікована 1872 р./. До репертуару театру увійшла премійована на конкурсі мелодрама Івана Гушалевича /1823-1903/ під назвою ПІДГОРЯНИ /опублікована 1869 р./. У переробці М. Кропивницького ця п'єса стала відомою і на Східній Україні.

Недостача відповідно кваліфікованих людей, внутрішні тертя, а також втручання в справи театру деяких осіб та організацій

не сприяли розвиткові театру в першому десятилітті його існування.

З початком 1874 р. театр "Руської Бесіди" добився певних успіхів. Під керівництвом здібної орґанізаторки й талановитої артистки Теофілі Романович /1842-1924/, стабілізується акторський склад, оновлюється репертуар кращими п'єсами українського клясичного репертуару та нових оригінальних і перекладних драм. До Галичини запрошено популярного вже тоді М. Кропивницького. Він виступав на сцені театру "Руської Бесіди" тільки один сезон/1875/, але майстерна ґра і режисура видатного артиста справила виняткове враження на публіку і була доброю школою для галицьких артистів. Теофіля Романович керувала театром до 1880 р., і це був кращий період в історії галицького театру.

Свого постійного спеціяльного приміщення театр "Руської Бесіди" не мав. За браком публіки у Львові довго виступати не міг, а змушений був постійно мандрувати по галицькій провінції, давати вистави у здебільшого не пристосованих для цього приміщеннях. Малий прибуток і мізерна "субсидія" "крайового сойму" не давали можливости придбати добрий реквізит, і театр змушений був задовольнятись невибагливими костюмами і скромними декораціями.

Театральній справі шкодила теж реакційна критика /переважно москвофільська/, що скеровувала театр на милі серцю галицького міщанства розважальні оперетки другорядних західноевропейських драматургів, як наприклад, ЗЕЛЕНИЙ ОСТРІВ Лекока, КОРНЕВІЛЬСЬКІ ДЗВОНИ Планкета, МІКАДО Сулівана, або "співом переплітані" недолугі п'єски місцевих драморобів /СРЕДСТВО ВИДАВАТИ ДІВЧАТ, ПЕРШІ ЛЮБОЩІ тощо/.

Найкращим критиком галицької "театральної мізерії" був Іван Франко. У статтях і рецензіях на вистави театру "Руської Бесіди" він накреслив цілу програму, яка докорінно різнилася від програми керманичів "Руської Бесіди"і передбачала рішучий зворот театрального мистецтва до реальної дійсности, до інтересів та потреб народу.

> "Хлібом насущним театру справді народного, - писав І. Франко у статті "Наш театр", - справді спосібного до зросту і розвитку повинні бути свої штуки, де б виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкурі". 22

Іван Франко часто висловлював думку, що з уваги на специфічні умови Галичини і національний склад міської публіки, український театр не може мати постійного осідку в тому чи іншому місті, не може ефективно служити розвиткові народу.

Тому-то, коли на початку XX ст. лідери народовців оголосили збір коштів на будову приміщення українського театру у Львові, Франко виступив проти цієї ініціятиви, вважаючи її передчасною. В статті "Наш театр" /1892/ він закликав цілком перенести театр з міст на села. Згодом він відмовився від такої крайности /"Уваги про галицько-руський театр" - 1900/, але продовжував популяризувати ідею створення театру "ще іншого типу, сільського" і доводити, що назріла конечна потреба в цьому.

Писав драматичні твори також Юрій Федькович/1834-1888/. Як підкреслює О. Ф. Ставицький у"Загальному огляді драматургії"

---

22 Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 179.

другої половини XIX ст.[23] в основі драми ДОВБУШ /перша половина 70-х років/ сюжет романтичний. На початку твору намічений соціяльний конфлікт - гуцули піднімають зброю проти шляхти, але далі його зовсім затінила любовна інтрига. Ватажок опришків /народних месників/ гине через ревниву Дзвінку. Оцінюючи драму загалом неґативно, одначе критика підкреслила в ній кілька вдалих сцен - діялоги старого цигана Моргана з дочкою Цорою, Довбуша з воєводою, Довбуша з Дзвінкою, а також мову, де щедро використані лексичні багатства гуцульської говірки. В мелодрамі КЕРМАНИЧ /1876/ сюжет теж побудований на романтичній інтризі /два парубки - багатий і бідний - люблять одну дівчину/. Драма побудована на матеріялі з життя гуцулів. У ній є багато колоритних побутових картин, насичених народними піснями, коломийками.

Серед драматургічного доробку Ю. Федьковича виділяються також комедії ЯК КОЗАМ РОҐИ ВПРАВЛЯЮТЬ /переробка комедії В. Шекспіра ПРИБОРКАННЯ НЕПОКІРНОЇ/, ЗАПЕЧАТАНИЙ ДВІРНИК /переробка п'єси німецького драматурга Е. Равпаха/, історична трагедія в трьох редакціях ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ, переклади ГАМЛЕТА й МАКБЕТА В. Шекспіра. За винятком ДОВБУША, інші згадані драматичні твори Федьковича на сцену не потрапили і лишилися майже незнаною частиною творчости нашого буковинського письменника.

Краще відомий як драматург інший буковинський письменник С. Воробкевич /1836-1903//літературний псевдонім Данило Млака/. Перші спроби Воробкевича в драматичному жанрі романтичні мело-

---

23 Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 274-275.

драми КОЗАК-БАНДУРИСТ /1864/ та ІВАН І ОЛЕНА /1864/ були недосконалими і на сцену не потрапили.

Та дуже швидко пекуча потреба репертуару для щойно створеного театру спонукує Сидора Воробкевича взятися за драматургію. Переглянувши в 1865 р. перекладену з польської мови драму ВЕРХОВИНЦІ Коженьовського, що її виставив театр "Руської Бесіди" в Чернівцях, Воробкевич у дописі до газети СЛОВО оцінив її дуже критично. Твір цей, писав він,

> "не носить на собі ціхи, живо воображаючої того життя, не робить на нас впечатління верховинщини, не овіває нас воздухом гірським, не вітає нас словом грімким, на далекий відголос гірський привиклим - коротко, не чуєм в цілій тій драмі... жодного слова, живо нам пригадуючого нашу близьку гуцульську країну". 24

Сидір Воробкевич сам вирішив писати п'єси й оперети та музику до них. Написав він їх досить багато, але переважно вони лишилися з рукописах, хоча листування автора і преса свідчить, що Воробкевичеві драматичні твори виставлялися в театрі і мали успіх. Уже після смерти автора Осип Маковей розшукав і опублікував кілька п'єс. Це ГНАТ ПРИБЛУДА /1875/, УБОГА МАРТА /1878/, ПАНІ МОЛОДА З БОСНІЇ /1880/, ПАН МАНДАТОР /1882/, НОВИЙ ДВІРНИК /1883/, БЛУДНИЙ СИН /1885/.

> "Решта сценічних творів Сидора Воробкевича, - писав О. Маковей, - мабуть, ніколи не побачать світа божого, бо або пропала, або не викінчена остаточно автором, або не заслуговує на друкування". 25

Як свідчить О. Маковей, з недрукованих драматичних творів Воробкевича мали гарний успіх КАСПЕР РЕМПЕЛЬМАЄР /ТРИ ГРАЦІЇ - 1874/ - перша буковинська оперета зі співами, нескладна змістом, але

---

24 Газ. Слово , 1865, ч. 77, стор. 1., Цит. за Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 275.

25 Маковей, Осип, Загальні замітки про драматичні твори Із. Воробкевича. - В кн., Твори Ізидора Воробкевича, т. III, Львів, 1911, стор. 406. /На титулі вказаний рік підготови до друку 1911, хоч він вийшов у світ 1921 р., як подає Іст.укр. л-ри, т. IV, кн. 2, стор. 276/.

багата комічними ситуаціями, а також оперети ЗОЛОТИЙ МОПС /1879/ та ЯНОШ ІШТЕНГАЗИ /1882/.

Одначе більшу мистецьку вартість мають драми С. Воробкевича, або, як він їх сам називав, мелодрами з гуцульського життя. У п'ятиактній драмі ГНАТ ПРИБЛУДА, в основу якої лягли його оповідання ОЛЕНА і СУДЖЕНА, реалістично змальовано життя бідної вдови Митерчихи і її дочки Катерини. Дівчина щиро кохає такого ж, як і вона, бідного парубка Гната, якого звали в селі приблудою. На перешкоді щастю закоханих стає багацький син Семен. За його намовою сільська управа запроторює невинного Гната на кілька літ до в'язниці. По тяжких поневіряннях Гнат повертається до рідного села й одружується з коханою Катериною. Жваво і яскраво змальовані картини народного життя, недільні гуляння в сільській корчмі, зустрічі Семена з чабаном Кифіром на зеленій полонині, гуцульські пісні - все це було свіжим і відрадним на тлі тодішньої драматургії в Галичині та Буковині.

Тогочасне буковинське життя віддзеркалив Воробкевич у таких драматичних творах як УБОГА МАРТА, НОВИЙ ДВІРНИК, БЛУДНИЙ СИН та інших.

У листі до О. Барвінського 19 червня 1889 р. Воробкевич писав:

> "Гарні, народні мелодраматичні твори не стояли на репертуарі нашого народного театру, і я сміло сказати мушу... що я першим був, котрий дорогу показав, куди драматичним авторам ступати, щоб нашу народну сцену двигнути, нарівні з другими народами стати. Народні, оригінальні драматичні твори, а не пусті переводи, офенбахіяди і другі подібні оперетки, суть важною школою для нашого народа". 26

У 80-і роки С. Воробкевич написав історичні драми ВАСИЛЬКО РОСТИСЛАВОВИЧ /1882/, ПЕТРО КОНАШЕВИЧ САГАЙДАЧНИЙ /1884/, КОЧУ-

---

26 Газ. Руслан , 1909, ч. 15, стор. 1./Цит. за Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 277/.

БЕЙ І МАЗЕПА /1891/. Твори ці на сцену не попали і лишилися недрукованими.

Оголошений у 1864 р. перший конкурс на оригінальні українські драматичні твори приніс кілька історичних драм, хоч опубліковані вони були пізніше. Серед них кращими були НАСТАСЯ В. Ільницького і РОКСОЛЯНА Г. Яхимовича. Загальний недолік цих творів - відірваність від тодішнього життя, наслідування псевдокласичних шаблонів, рутина у формі і змісті. Сюжети брали автори з сивої давнини, як правило з часів Київської Руси-України.

З-поміж авторів подібних творів виділяється талановитий маляр, але слабий поет і драматург Корнило Устіянович /1839-1903/ зі своїми віршованими трагедіями ОЛЕГ СВЯТОСЛАВОВИЧ ОВРУЦЬКИЙ /1876/ і ЯРОПОЛК І СВЯТОСЛАВОВИЧ, ВЕЛИКИЙ КНЯЗЬ КИЇВСЬКИЙ /1877/. Корнило Устіянович прагнув дати широку гарну історичну панораму далекого минулого українського народу /щось на зразок історичних драм Шекспіра/.

Драматичні твори К. Устіяновича та інших авторів І. Франко загально оцінив негативно.

> "Часи князів і бояр поросли мохом, і кого у нас нині до них загрієте? Всі оті Ярополки, Олеги, Настасі виводжені на сцену нашими драмописателями, були чистою мертвячиною і не мають ніякісінької поетичної вартости". 27

І все ж згадані історичні драми мають своє місце в історії становлення й розвитку драматургії і театру в Галичині. На ту пору в історичному жанрі ще зовсім нічого кращого не було написано, і молодому театрові "Руської Бесіди" ні з чого було вибирати. То ж тому та Франків гострий осуд історичних драм про

---

27 Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVI, К., 1955, стор. 184.

часи Київської Руси-України був результатом гарячих бажань повернути драматургію лицем до свого часу, до нових поступових ідей. Мистецька блідість і відірваність від сучасности перших спроб історичної драми в західноукраїнській літературі XIX ст. зумовлена не стільки вибором тем, скільки силою таланту та ідейно-естетичними позиціями авторів.

У 80-і роки репертуар галицького театру збагатив двома історичними драмами Омелян Огоновський /1833-1894/. У драмі ФЕДЬКО ОСТРОЖСЬКИЙ /1882/ він звернувся до часів загарбницьких змагань Польщі й Литви за українські землі в XV ст. і змалював трагічну постать оборонця свого народу, який не знаходить вірного шляху в боротьбі, переходить на бік польського короля і гине від рук земляків. На відміну від попередніх історичних драм, трагедія Огоновського мала очевидну проєкцію на сучасні йому політичні події. Вона закликала до єдности, засуджувала відступництво /драма кінчається словами умираючого Федька: "Так най гинуть всі, що відступили святу Русь"/, однак з мистецького боку вона недосконала.

У другій драмі О. Огоновського ГАЛЬШКА ОСТРОЖСЬКА /1887/ на основі історичних документів показана доля спадкоємиці могутнього роду князів Острозьких. По смерти батька зовсім молода і недосвідчена Гальшка стає іграшкою в руках хитрих і дуже заздрісних на її багатство численних женихів і трагічно гине. Автор бажав триматися історичних свідчень, порівняно з іншими письменниками точніше передав колорит епохи, але з мистецького боку твір так само не має більшої вартости.

Слабою була також історична трагедія Осипа Барвінського /1844-1889/ ПАВЛО ПОЛУБОТОК, НАКАЗНИЙ ГЕТЬМАН УКРАЇНИ /опублікована

1892 р./. ГАЛЬШКА ОСТРОЖСЬКА і ПАВЛО ПОЛУБОТОК, а також ЯРОПОЛК Устияновича вважалися зразками історичного жанру в українській драматургії; ці драматичні твори рекомендував "Театральний виділ" "Руської Бесіди" для вистав на професійних і аматорських сценах, та були вони у програмі українських шкіл Галичини.

У 80-90-х роках у репертуарі галицького театру важливе місце займають комедії Григорія Цеглинського /літ. псевдонім Григорій Григорієвич, 1853-1912/. Учитель української гімназії у Львові, а з 1882 р. театральний референт "Руської Бесіди", він дебютував у драматургії перекладом драми О. Розена ВИГРАВ ТЕРНО.

У 1883 р. Г. Цеглинський написав свою першу оригінальну комедію НА ДОБРОДІЙНІ ЦІЛІ. Вона близька до водевілів західноєвропейських авторів з міщанського життя.

> Поважна особа в місті, вдова Онуфрія Святолюбська, член товариства "охорони купецьких собачок і сліпеньких котиків", організує музично-деклямаційний вечір "на добродійні цілі", а насправді для того, щоб учасниці концерту - дівчата на виданні - мали можливість показати себе. Пелагея Многодітна, Афонія Беззятна, Евтропія Малосинна з захопленням зустрічають цю ідею, але виявляється, що всі учасниці бажають виконувати в концерті тільки лише "Молитву дівиці" і жодна з них не хоче поступитися іншій. Щоб помирити "беззятних" організаторів вечірки, вирішено готувати аматорський спектакль, але й тут не погодились. Матері посварилися за вигідні ролі, і думку про влаштування вечора "на добродійні цілі" довелося облишити.

Уже в першій комедії видно деякі позитивні риси Цеглинського-драматурга: з перших діялогів на сцені дія стрімко розвивається, вміло й дотепно побудовані комедійні ситуації, близька до народної мова, динамічно-жвавий діялог. Одначе характери змальовані однобічно, дещо схематично.

Ці ж недоліки й достоїнства властиві другій комедії Г. Цеглинського ТАТО НА ЗАРУЧИНАХ /1884/, хоч тут уже автор зачіпає серйозніше суспільне питання.

Син ремісника Максима Простогуба хоче проти волі батька одружитися з дочкою бідного, але гоноровитого шляхтича. На заручинах шляхетні гості глузують над хлопом Простогубом і гордують ним. Хлопець це боляче переживає і тут же відмовляється від вінчання. "І сукман має свій гонор, моя пані, - каже він нареченій, - більший ще може, як ваш куций фрак, що кожному готов служити та хвостиком завивати".[28]

У 1884 р. Г. Цеглинський написав комедію СОКОЛИКИ.

Трьох старих кавалерів Шкаралупку, Малогубку, Кашкевича приятель знайомить з удовою. Вона сподівається котрогось із них обрати за чоловіка, але не може вирішити, на кому зупинити вибір. Згодом виявляється, що "соколики" приходять до вдовиної господи лише заради її молодої вродливої доньки. Вкінці вдовину одиначку висватує небіж Шкаралупки, а старі зальотники присоромлені лишаються ні з чим.

В одноактній комедії ЛИХИЙ ДЕНЬ /1886/ Г. Цеглинський зосередив увагу на одному епізоді з виборів послів до сойму.

Одна впливова група одного невеликого містечка в день виборів напоїла і підкупила селян-виборців. Щоб перемогти, їй нібито не вистачає двох голосів. До міста мають прибути ще два виборці з села. Їх чекають по дорозі до міста, але хитрі селяни приїхали до місця виборів і їх ніхто не пізнав. Вони обмінюються одягом з наймитами і, поки шахраї споюють наймитів, віддають голоси за селянського кандидата і забеспечують йому перемогу.

Оцінюючи комедію Г. Цеглинського ЛИХИЙ ДЕНЬ, І. Франко писав:

"Навіть не згадавши про глибшу проблему питання: що це за вибори, які в них стикаються суперечні інтереси, які цілі ставлять собі противники і т. п., - він /Г. Цеглинський, С.Ч./ дав лише картинку одного маневру, картинку вдало інсценізовану, але ані типову в наших обставинах, ані навіть правдоподібну".[29]

Ідейно глибша і досконаліша з мистецького боку комедія Г. Цеглинського ШЛЯХТА ХОДАЧКОВА /1886/. В ній автор звернувся до нової, ще не порушеної в українській драматургії теми з життя дрібної польської шляхти в Галичині, представив кілька динамічно змальованих постатей шляхетського середовища, характери яких

---

28 Цеглинський, Григорій /Григорієвич/, Тато на заручинах, Львів, 1899, стор. 34.
29 Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVI, стор. 116.

розкриваються в гострих і дотепних комедійних ситуаціях.

> Конфлікт розгортається навколо виборів префекта /голови громади/. Гонористі шляхтичі задумують відібрати цю посаду у давнього префекта Розумовського. Вони пишуть брехливий донос на нього, але у фіналі, викриті й присоромлені, відступають.

Як і в попередніх творах, у ШЛЯХТІ ХОДАЧКОВІЙ автор не заглиблюється в явища, які він змальовує, не підноситься до реалістичних узагальнень. Шахрайство і безпринципність шляхти автор показує немовби тільки для того, щоб весело поглузувати зі слабости людської натури. Прихильники Розумовського перемагають не тому, що їх повсякчас скрізь і повсюду підтримують селяни і тверезіша та поміркованіша частина шляхти, а тільки тому, що їм вдається вчасно викрити інтриги супротивників. Сільський писар застає шляхтичів у корчмі саме тоді, коли вони підписують донос та підмовляють селян відвернутися від Розумовського. Писар погрожує, що доповість владі "о сій незаконній аґітації межи простим людом". "Аґітація межи простим людом, - говорить писар, - називається... бунтом, а бунту-повстання робити не вільно".[30]

ШЛЯХТА ХОДАЧКОВА була кращою від усіх комедій, які написав Г. Цеглинський. Але перша вистава її у Львові не мала такого успіху, як СОКОЛИКИ. У рецензії на виставу І. Франко пояснював це тим, що тема з життя дрібної шляхти глухої провінції не зацікавила належно львівських глядачів.

Ще холодніше зустріли глядачі наступну комедію Г. Цеглинського АРҐОНАВТИ /1889/. Під час першої вистави її у Перемишлі священики, що становили більшість публіки, демонстративно за-

---

30 Зоря, 1887, ч. 23, стор. 396.

лишили залю. У пресі автора звинувачено у свідомій компрометації осіб духовного стану. Після цього АРҐОНАВТИ на сцену не потрапили більше, а надруковані були через дев'ять років після написання.

АРҐОНАВТИ - найсміливіша сатирично загострена комедія Цеглинського. Сатирично зобразив він тут не саме духівництво, а вихованців духовних семінарій тобто тих, що готувалися стати священиками. Після закінчення навчання вони роками мандрували з парафії до парафії, шукаючи багатих наречених серед священичих дочок, а тим часом пиячили, грали в карти, жили на позичені гроші. Почувши про багате придане, вони могли при першій зустрічі поклястися дівчині в палкому коханні, коли ж чутка не підтверджувалась, в одну мить перекидались до іншої, а достеменно дізнавшись, що таки перша має за собою "двадцять тисяч", знову, наче нічого й не трапилось, пропонували їй свою руку й серце.

Недоліком АРҐОНАВТІВ, як і інших комедій Цеглинського, є слаба індивідуалізація постатей. Схематичні і нежиттєві постаті богослова Думки й учительки Омельки. Думка мав репрезентувати кращу частину вихованців духовних семінарій, а Омелька - сільської інтеліґенції. Критика оцінила АРҐОНАВТІВ прихильно. Лев Турбацький помістив у газеті БУКОВИНА статтю, в якій ґрунтовно проаналізував цей твір, підкреслюючи те, що в творі об'єктом сатири стали "не якісь індивідуальні слабості людські, але суспільні прояви". [31]

У новій комедії ТОРҐІВЛЯ ЖЕМЧУГАМИ /1895/ знову автор

---

31 Буковина , 1898, ч. 100.

показав хист будувати гострий напружений сюжет, хоч тут Цеглинський підіймає актуальне для тодішньої Галичини питання емансипації жінки, але твір цей слабший від АРІОНАВТІВ.

Комедією ТОРГІВЛЯ ЖЕМЧУГАМИ по суті і закінчується драматургічна творчість Г. Цеглинського. Під кінець 80-х років він відходить від активної літературної діяльности, стає директором української гімназії в Перемишлі та все більше включається в політичне життя народовської партії, а пізніше стає послом до австрійського парляменту.

О. Огоновський в ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ РУСЬКОЇ підкреслив, що Цеглинський у молоді роки, підчас студій у Відні

> "не міг охоронитись від безпощадного критичного духа", набрався "гордині" і ставився вельми критично до народовської програми. Коли Цеглинський увійшов згодом до керівного складу народовців і "побачив тут тиху і безкорисну працю деяких патріотів то позбувся він своєї гордині і своєї недовіри до патріотичних змагань народовців руських, і відтак уважав він своїм обов'язком, ба й честю, брати якийнебудь уділ в їх громадських і письменних працях". 32

Іван Франко зауважив, що Цеглинський, способом обробки сюжетів, стоїть на рівні XVIII ст. І справді, його комедії справляють таке враження, немовби останнім словом естетики для нього був трактат теоретика класицизму Буало "Поетичне мистецтво" з його вимогами єдности часу і місця дії, простолінійної і однобічної характеристики дійових осіб та обов'язкового торжества доброчесности у фіналі твору. Франко підкреслював, що Цеглинський вихований на застарілих естетичних поняттях, "вироблених, як здається, на грецькій та латинській граматиці, лякається вся-

---

32 Огоновський, О., Історія літератури руської, ч. II, від. 2, стор. 886.

кого реалізму, позитивізму та інших /незрозумілих йому/ ізмів, як діти залізного вовка". [33]

На початку XX ст. Цеглинський знову вернувся до драматургії. Виходять друком його "народна комедія" ВОРОЖБИТ /1902/ та "народна драма" КАРА СОВІСТИ /1903/. Обидва твори автор написав на спеціяльне замовлення для читалень "Просвіти".

Єдиним українським драматургом у Галичині, який дав високі зразки реалістичної народної драматургії і став на рівні передових вимог свого часу, був Іван Франко.

В И С Н О В К И

У середині 90-х років в українській періодичній пресі появилося ряд статей, у яких гостро критикувався репертуар театрів. З-поміж цих статей на особливу увагу заслуговують виступи І. Сердешного /літературний псевдонім Івана Стешенка/ "Український театр у Києві 1894 року" /ПРАВДА , 1895, т. XXVI/, Г. Коваленка "Український театр /Думки про українську драматургію в порівнянні до европейської, про загальну ролю і будучину нашого театру/" / ЗОРЯ , 1896, ч. 23/, Миколи Вороного "Нові твори драматичні" / ЗОРЯ , 1895, ч. 4,6,7/.

Те, що десятиріччя тому було досягненням і з ентузіязмом сприймалося глядачами, з погляду нових вимог дістає зовсім іншу оцінку. Багате використання народної творчости, що інколи включало пряме запозичення сюжету і зовнішню орнаментацію драматичної дії піснями, танцями, сценами весільних обрядів тощо, вже

---

33 Франко, Іван, Про театр і драматургію, стор. 150.

вважається пройденим етапом. Український глядач вимагав уже нового репертуару. Використання фольклорних і етнографічних матеріялів не мали успіху навіть тоді, коли вони орґанічно входили в мистецьку тканину твору і служили повнішому розкриттю ідеї. Критика була тим різкішою, що за Карпенком-Карим та іншими кращими драматургами тягнувся цілий ряд драморобів, що заливали сцену недолугими "побитовими жартами" і "бувальщинами", з шаржованими дійовими особами, горілкою, піснями й танцями до речі й не до речі.

У другій половині 90-х років до драми звертається Леся Українка. Незабаром після завершення першої своєї п'єси БЛАКИТНА ТРОЯНДА /1896/ вона виголосила на одному з зібрань Літературно-артистичного товариства в Києві доповідь "Новітня суспільна драма", в якій звернула основну увагу на зв'язок драматургії з суспільно-політичними змаганнями і висловила думку, що викривальна драма другої половини XIX ст., яка "має на увазі вузько практичну /хоч і нездійсниму/ мету: виправлення звичаїв даного середовища /кляси, ґрупи, установи/ в рамках існуючого ладу, при допомозі тільки моралізуючої проповіді або легкої зміни деталей суспільної машини" мусить поступитися перед новою суспільною драмою, яка "має на увазі якраз критику самих установ", "прагне зрозуміти і вияснити причини суспільних антагонізмів у всій ширині і глибині". [34]

---

34 Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 292.

ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ М. СТАРИЦЬКОГО

Михайло Старицький /1840–1904/ – талановитий поет, прозаїк, драматург, перекладач і визначний культурно-громадський діяч – сучасник і приятель Лесі Українки, І. Франка, М. Лисенка.

У царині драматургії і театру М. Старицький здобув право бути в ряді з видатними корифеями українського театрального мистецтва – Карпенком-Карим, М. Кропивницьким, М. Заньковецькою, М. Садовським та П. Саксаганським.

Народився М. Старицький в сім'ї дрібномаєткового поміщика 14 грудня 1840 в с. Кліщинцях Золотоніського повіту /тепер Глобинського району/ на Полтавщині. На дванадцятому році життя хлопець залишився круглим сиротою. Заопікувався ним дворідний брат матері Віталій Лисенко – батько відомого композитора.

Після початкової освіти /набував її вдома/ М. Старицький разом з М. Лисенком продовжував навчання в Полтавській гімназії, яку закінчив у 1858 р., та на математичному факультеті Харківського університету.

Через два роки /1860 р./ він перейшов на математичний факультет Київського університету, а згодом – на правничий факультет. Як студент він брав участь у діяльності Київської Громади, духовим провідником якої був тоді М. Драгоманів. Будучи студентом він почав писати вірші і перекладати

твори А. Пушкіна, М. Лермонтова, І. Крилова, А. Міцкевича, Д. Байрона, Г. Гайне та інших класиків світової літератури. У 1861 р. Старицький припинив університетські студії і до початку 1864 р. мешкав у рідному селі, займався культурно-освітньою працею, подорожував по селах разом з М. Лисенком, збирав фольклорні матеріяли, брав участь в аматорських виставах, у створенні хору. До того часу належать і перші його спроби в драматургії. Він інсценізував тоді твір М. Сороженка ГАРКУША.

Наражаючись на постійні урядові перешкоди, друзі незабаром зрозуміли марність своїх намірів. Це стало особливо очевидним з настанням жорстокої хвилі реакції і переслідувань після придушення польського повстання 1863 р. і появою ганебного валуєвського циркуляру 1863 р., чинність якого про фактичну заборону українського слова тривала аж до революції 1905-1907 рр.

На початку 1864 р. М. Старицький повернувся в університет, який закінчив у 1865 р. і влаштувався на працю в Київському історичному архіві. 1868 р. він продав одержану в спадщину землю на Полтавщині, купив невеликий маєток у селі Капівці на Поділлі, поселився там з родиною та займався хліборобством та літературною працею.

У 1871 р. Старицький повернувся до Києва, де займався культурно-громадською, літературною та театральною діяльністю. Разом з М. Лисенком бере участь в роботі "Південно-західного відділу російського географічного товариства", організує "Товариство українських сценічних акторів", яке влаштовує аматорські вистави українських п'єс, готує до ви-

дання альманахи та збірники українською мовою, бере участь у підготовці до видання Шевченкового КОБЗАРЯ. З 1883 до 1885 р. він очолює першу українську театральну трупу, в якій об'єдналися найкращі тоді артистичні сили – М. Кропивницький, М. Заньковецька, брати Тобілевичі та ін. Помер М. Старицький 27 квітня 1904 р. Поховано його в Києві на Байковому цвинтарі.

Керуючи новостворенним театром, Старицький почав переробляти малосценічні п'єси різних авторів та інсценізувати прозові твори українських та чужинецьких письменників. Таких п'єс у його спадщині одинадцять. Серед них опера на три дії ЧОРНОМОРЦІ /1878, музика М. Лисенка/, створена на основі оперети Я. Кухаренка ЧОРНОМОРСЬКИЙ ПОБИТ НА КУБАНІ /1836/, комедія ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ /1883/ - переробка малосценічної п'єси І. Нечуя-Левицького НА КОЖУМ'ЯКАХ /1875/ і комедія КРУТИ, ТА НЕ ПЕРЕКРУЧУЙ, так само переробка п'єси Панаса Мирного ПЕРЕМУДРИВ /1884/.

Старицький інсценізував і прозові твори - РІЗДВЯНА НІЧ на основі повісти М. Гоголя НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ, музику до якої написав М. Лисенко; ТАРАС БУЛЬБА /1881/, СОРОЧИНСЬКИЙ ЯРМАРОК //1883/, УТОПЛЕНА /1885/ - всі вони створені на основі повістей Гоголя. Драма НІЧ ПІД ІВАНА КУПАЛА /1887/ на основі однойменної повісти російської письменниці О. Шабельської, драматичний етюд ЗИМОВИЙ ВЕЧІР на основі оповідання польської письменниці Е. Ожешкової, історична драма ЮРКО ДОВБИШ /1889/, що була написана на основі роману . ЗА ПРАВДУ австрійського прозаїка К. Францоза, а драма Старицького ЦИГАНКА АЗА /1890/ - створена на основі повісти ХАТА ЗА СЕЛОМ поль-

ського письменника Ю. Крашевського.

Відгукуючись на літературну творчість Старицького, І. Франко підкреслив:

> "Різдвяна ніч" Старицького має досить високу літературну вартість, музика, яку до цього лібретто додав Лисенко, принаймні у своїй вокальній частині, наскрізь народна, українська. Прості мотиви коляд, танкових і гумористичних пісень, а навіть чудові мелодійні козацькі пісні, як перлини, вплетені в драматургічний речитатив". [1]

Найпопулярнішою з переробок М. Старицького була, мабуть, комедія ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ, в якій зажила новим життям, засвітилася багатьма високомистецькими сценічними якостями слаба з драматургічного погляду комедія Нечуя-Левицького НА КОЖУМ'ЯКАХ.

Комедія ця в переробці М. Старицького зазвучала як твір викривальний, переплетений народним гумором з багатими комедійними ситуаціями і неповторними життєвими типами. Автор віддзеркалює побут міщанських околиць великого українського міста, де панували свої поняття про добро і зло.

Постаті комедії автор змалював як закономірне породження тогочасних соціяльно-економічних умов, що мають на собі виразне віддзеркалення психології свого міщанського середовища. Цирульник Голохвостий, що процвиндрив власну голярню і вирішив направити справи вигідним одруженням, є, за влучним визначенням П. Саксаганського, своєрідним"українським Хлестаковим". [2] Голохвостий - хитрий і нахабний авантюрист, який

---

1 Франко, Іван, Про театр і драматургію, АН УРСР, Київ, 1957, стор. 203.

2 Історія української літератури, т. IV, кн. 2, Наукова думка, Київ, 1969, стор. 332.

втерся в довір'я простодушного купця Сірка і зачарував його дочку-одиначку Проню. Сватаючи Проню, він залицяється й до вродливої Галі - дочки перекупки Лимарихи.

"Паліхмактерський" жарґон Голохвостого - це суржик забутої української мови і зле засвоєної російської, безглузда, пересипана "учоними", іноземними словами-покручами балаканина, його "модний" одяг і "благородне обхожденіє" зачаровують простакуватих міщан старого Подолу, а родина купця Сірка не знає, яку й ціну скласти женихові Проні.

Як типове породження міщанського середовища з його духовною злиденністю й дурисвітством змальована в комедії й Проня. Вона не тільки нічого не навчилась у пансіоні, але вийшла звідти морально скаліченою, вдома живе неробою, думає тільки про заміжжя і зганяє злість на своїх простакуватих батьках, якими крутить, як хоче.

Колоритною постаттю в комедії є перекупка Секлета Лимариха. Вона говорить характерною базарною скоромовкою, має міщанське уявлення про щастя, про людські взаємини, честь і порядність. Вона майже силоміць привела до свого дому Голохвостого з наміром видати за нього свою дочку. Сцена несподіваної появи Лимарихи в домі Сірків саме тоді, коли там готувалися до вінця Голохвостий і Проня, а також сцена пиятики в домі Лимарихи в день її іменин, у якій беруть участь перекупки і монашка з Києво-Печерського монастиря, належать до справжніх шедеврів драматургічної майстерности.

Дія в комедії ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ розвивається природно, легко, невимушено, в жвавому комедійному темпі. Автор ніби зов-

сім не втручається у взаємини дійових осіб і задовольняється ролею спостерігача.

Комедія ця відразу зайняла почесне місце в репертуарі українського театру. З особливим успіхом вона йшла на сцені з участю П. Саксаганського /Голохвостий/, Марії Садовської /Проня/ й Карпенка-Карого /Сірко/. За комедією М. Старицького Київська кіностудія ім. О. Довженка створила фільм ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ. [3]

Творче обличчя М. Старицького як драматурга визначається передусім його самостійними соціяльно-побутовими та історичними драмами і дотепними водевілями. Першим таким його твором є водевіль ЯК КОВБАСА ТА ЧАРКА, ТО МИНЕТЬСЯ Й СВАРКА, написаний в кінці 1872 або на початку 1873 року. Остання редакція цього водевіля надрукована в першому томі "Малоросійського театру" М. Старицького /1890/.

Провідна думка водевіля ЯК КОВБАСА ТА ЧАРКА, ТО МИНЕТЬСЯ Й СВАРКА полягає в зображенні обмеженості та дріб'язковости провінційного панства. Автор змалював тут сварку двох давніх приятелів - Шпоньки і Шила, що почалася з дрібниці, а закінчилася лютою ворожнечею, що тривала довгий час. Тільки після ряду комічних пригод, у яких висміяно мізерію інтересів супротивників, вони примирилися за ковбасою і чаркою.

Окремі моменти сюжету водевіля М. Старицького нагадують деякі місця одноактної комедії Л. Глібова ДО МИРОВОГО, що була написана раніше і дозволена цензурою 8 серпня 1873 р.,

3 Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 332., рік випуску фільму не подається.

а вперше опублікована в 1891 р.

Визначним творчим досягненням М. Старицького стала його драма НЕ СУДИЛОСЬ /1881/, в якій автор змалював взаємини між поміщиками і селянами в українському селі після реформи 1861 року.

Розуміючи, яку велику силу впливу на маси має театр, М. Старицький вирішив засобами драматургії викрити панський лібералізм і псевдопатріотизм.

Роботу над драмою НЕ СУДИЛОСЬ /перша назва ПАНСЬКЕ БОЛОТО/ М. Старицький розпочав у січні - лютні 1876 р. Скоро "дві перші дії були закінчені" /як згадував пізніше автор/ "але внаслідок заборони малоросійської сцени" за Емським царським указом, виданим 30 травня того ж, 1876 р., він роботу над драмою "облишив, не бачачи в найближчому майбутньому цілі її застосування". [4] Драму автор закінчив аж у 1881 р. та вперше опублікував в альманасі "Рада" /1883/. Дозвіл ставити її на сцені автор одержав тільки у 1885 р.

Сюжетна канва драми НЕ СУДИЛОСЬ - це глибоко трагічна історія кохання панича з селянською дівчиною. Студент Михайло Ляшенко, з ліберальними настроями, залицявся до красуні Катрі Дзвонарівни, клявся їй у щирості своїх почувань, збезчестив, покинув її і довів її до самогубства. Автор підкреслює, що Михайло Ляшенко не просто вродливий панич, а інтеліґент - пишномовний проповідник "добра і справедливости", один із тих "народолюбців", що вважав себе надією нації, оборонцем цивілізації, соціяльної рівности, оборон-

4 Заря , 1884, ч. 92., Цит. за Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 336.

цем народу. У розмові з своїм дядьком Ляшенко так зформулював свої життєві принципи:

> "Ні од кого не залежать, а працювати там, де мені мило, - на користь народові". "Кожному народові бажається виробити виробити собі такі форми, у яких йому найпридобніше. Кожному народові у своїй власній одежі найвільніше, найзручніше поводитись: то що й казати про мову?.. Ми стоїмо за освіту меншого брата, за народне щастя, за правду!" 5

Однак його заяви про національну рівність, про любов до свого народу зводяться хіба до одного - він носить розкішно вишиту українську сорочку та з коштовного матеріялу жупан. "Освіта меншого брата" його мало цікавить, а любов довірливої Катрі обертається для неї безчестям, неславою, загибеллю.

Ляшенко - слабодух, нерішучий, нездатний боронити свої ідеали, боронити щастя не тільки інших, а й своє. Катрю він справді кохав і в хвилини найсильнішого спалаху почуття кохання навіть думав з нею одружитися. Але в нього не вистачило рішучости навіть поговорити про це з батьками.

Паничеві Михайлові Ляшенкові автор протиставляє лікаря Павла Чубаня - справжнього друга народу, демократа, що по-справжньому допомагає селянам і щиро бажає їм добра. Він безкоштовно лікує хворих, навчає селянських дітей грамоти, дає поради селянам, як і куди звертатися, щоб їх не кривдив сусідній поміщик.

У драмі НЕ СУДИЛОСЬ автор змалював також постать Дмитра Ковбаня, бідного парубка, нареченого Катрі. В його особі Старицький змалював бунтарську силу українського села, мес-

---

5 Цит. за Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 337.

ника за всі кривди. В останній сцені драми розгніваний Дмитро, під спалахи пожежі панського двору, шукає панича Михайла, щоб відплатити йому за наругу над Катрею.

Постаттю Катрі Дзвонарівни М. Старицький збагатив ґалерію національних типів українських сільських дівчат, першими серед яких є образи, створені І. Котляревським, Г. Квіткою-Основ'яненком, Т. Шевченком. Підкреслюючи чесність і працьовитість Катрі, її моральну чистоту, щирість і ніжність у взаєминах з матір'ю, з коханим, подругами, з Дмитром, автор показує, наскільки селянська родина стояла морально вище від поміщицької, в якій старий пан залицяється до молодої покоївки, а стара пані кокетує з молодим лікарем, у якій усе тримається на підлабузництві, брехні, доносах і на грубому матеріяльному розрахункові.

З приводу драми Старицького НЕ СУДИЛОСЬ К. Костомаров говорив, що автор "зачепив найтонші струни сучасного суспільного життя, розкрив недугу, яка відчувається всюди в наш час, і зобразив її в таких рисах, в яких вона появляється в сучасному суспільстві". Він підкреслював, що дійові особи драми "зображені дуже опукло, з явними рисами, властивими як особистості кожного, так і оточенню, в якому вони обертаються. Всі вони реальні і закінчені". [6]

За мотивами народної пісні і літературної леґенди про Марусю Шурай /або Чурай/ Старицький написав драму ОЙ НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, ТА Й НА ВЕЧОРНИЦІ /1887/.

---

6 Киевская старина , 1883, кн. IX-X, стор. 298.

Народна пісня "Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці" приваблювала багатьох драматургів. Ще в 1834 р. на основі цієї пісні написав п'єсу ЧАРЫ, ИЛИ НЕСКОЛЬКО СЦЕН ИЗ НАРОДНЫХ БЫЛЕЙ И РАССКАЗОВ УКРАИНСКИХ К. Тополя. У 80-і роки з'явилася п'єса В. Александрова під назвою НЕ ХОДИ, ГРИЦЮ, НА ВЕЧОРНИЦІ і п'єса Г. Бораковського МАРУСЯ ЧУРАЙ. У 1895 р. до цієї пісні звернувся й В. Самійленко та написав драму МАРУСЯ ЧУРАЇВНА. Проте жодна з них не мала такої слави, як драма М. Старицького. І треба сміло заявити, що таки ніхто з його попередників не зумів так заглибитися у психологію героїв, так органічно поєднати фольклорні елементи з поетикою твору і так майстерно розробити драматичну інтригу. Драма Старицького виділялася також барвистою, пересипаною народними приказками та прислів'ями мовою героїв.

Л. Стеценко - автор розділу про драматургію Старицького в Історії української літератури т. IV, кн. 2, на стор. 340 підкреслює, що

> "У драмі "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці", як і в попередніх п'єсах М. Старицького, на перешкоді до щасливого життя закоханих хлопця й дівчини стоять передусім причини соціяльного характеру, які, звичайно, впливають і на психологію героїв і на їх взаємини між собою".

Вдовину дочку Марусю і її коханого Гриця вирішив розлучити сільський багатий парубок Хома, щоб самому одружитися з вродливою Марусею.

Брехнею й підкупами він посіяв розлад між Грицем і Марусею, посварив Гриця з його товаришем Потапом, схилив на свій бік матір Марусі - Вустю Шурай. Хома був переконаний, що хитрим розумом і грішми можна мати все, навіть "купити собі серце дівчини". Розв'язка, одначе, була несподіванкою для

всіх і для самого Хоми. Хома, хоч любив, але ошукав Марусю, яка отруїла Гриця, а сама збожеволіла. Хома також наклав на себе руки.

Розкриваючи складні взаємини і переживання головних дійових осіб, автор змальовує й середовище, в якому діють Хома, Гриць і Маруся. Сільська молодь /Потап, Дарина, Дмитро, Галина та ін./ представлена в морально-етичному аспекті і лише у зв'язку з розгортанням та розкриттям перепетій боротьби і психології головних героїв драми. Кожна з тих постатей надає певного відтінку загальній картині драми, робить її життєвішою, багатшою соціяльно-побутовими умовами, в яких діють головні характери. В мистецькій тканині драми є й елементи романтизму, зокрема романтично забарвлені сцени з мелодраматичним звучанням. Це, очевидно, тому, що "сюжет взято із народної пісні і народного переказу, про леґендарну дівчину, як зазначив М. Старицький у підзаголовку до драми, що драматург мав на меті відтворити давню любовну трагедію в повній відповідності з народною пам'яттю про неї.

У 1892 р. М. Старицький написав драму У ТЕМРЯВІ, в якій він продовжив пошуки позитивного героя і змалював складні соціяльні процеси, що відбувалися на селі в 70 -80-і роки XIX ст. Немов живі постають перед нашими очима постаті багатіїв - Коломийчихи, старшини Тягнивуса, писаря Лобчинського, шинкаря Шпіґеля. В тенетах Коломийчихи опинилася більша частина громади. Селяни не можуть повернути їй борг, а це їй найвигідніше. "Нема чим віддавати, так наділи заставляй чи на роботу запродавайся", - заявляє вона. Щоб ще більше роз-

багатіти, Коломийчиха віддає заміж свою дочку за Степана Петраша - нешлюбного сина поміщика, який пообіцяв у спадщину Степанові гроші й землю. Коли ж виявилося, що її сподівання були марні, Коломийчиха вирішила отруїти зятя, а дочку зробити коханкою розпусного писаря в нагороду за те, що той допомагатиме їй обдирати селян.

Сільським багатіям автор протиставляє стійкого борця за правду і народні інтереси Степана Петраша. Він пробує організувати бідніших селян для боротьби з сільськими хижаками. Степан Петраш іде значно далі ніж Павло Чубань. Степан зрозумів, що одним поширенням освіти серед селян багато не досягнеш. Тому він закликає селян до боротьби "змагатися кулаком". "Не бійтеся, - переконує він селян, - як заберете в свої руки землю й волю - не одберуть ваші жироїди... Не бійтеся! Правда є на світі і встане. Не таким недолюдкам її задавити".

Уперше драма У ТЕМРЯВІ була надрукована в журналі ЗОРЯ /1893, ч. 19-23/.

У 1891 р. М. Старицький написав драму РОЗБИТЕ СЕРЦЕ. Тут вперше в українській драматургії змальовано взаємини між русинами-українцями і поляками, віддзеркалено деякі сторони міського, зокрема студентського побуту. Щире кохання сина багатої пані й дочки убогого сторожа, що є провідним мотивом драми, не завершилося щасливим одруженням, бо мати панича зробила все, щоб розлучити закоханих. Тільки перед смертю нещасливої дівчини пані зрозуміла, що своїм втручанням зруйнувала щастя сина. Крім соціяльно-побутових, у драмі заторк-

нуто й деякі національні питання.

У 1893 році Старицький написав драму ТАЛАН , тема якої присвячена інтеліґенції. Змальовані в драмі події відбуваються у добре знайомому драматургові театральному середовищі, розкривають складний і хвилюючий світ духового життя акторів. Драматург показує їх побут, важкі умови праці, взаємини між собою і з можновладними представниками панівних верхів.

У центрі уваги автора - становище мистця в тогочасному суспільстві, питання про місце й ролю мистецтва в житті народу, про шляхи його розвитку і ставлення до нього різних верств на Україні в кінці XIX ст.

Головна постать драми ТАЛАН - обдарована артистка Марія Лучицька, на прикладі життя і мистецької діяльности якої автор підніс і розв'язав з демократичних позицій низку найважливіших питань , що хвилювали громадськість в часи створення драми. Любов до театру в Лучицької розгорілась тоді, коли в її серці пригас вогонь кохання до молодого поміщика Квітки - людини багатої і впливової в своєму середовищі. В театрі Лучицька стає свідком брудних інтриг. Одні вважали, що театр - це тільки джерело прибутку. Інші були переконані, що театральне мистецтво повинно бути виключно розважальним , що не його справа нести народові серйозні думки, високі ідеї. Ще інші - а серед них і Лучицька - вірили у високе суспільно-виховне призначення театру.

Ця принципова протилежність у поглядах на ролю мистецтва в суспільстві лежить в основі конфлікту драми і пронизує весь її зміст.

Працюючи в театрі, Лучицька знов зустрічається з тими самими підступами і злощастями, які затруювали їй життя до приходу в театр. Першим її ворогом стає суперниця по сцені бездарна акторка Квятковська, яка раніше виконувала перші ролі і безуспішно залицялась до Квітки, а з приходом до театру Лучицької відійшла на другий плян.

Колишню примадонну Квятковську підтримують деспотичний антрепренер Юрій Котенко, продажний репортер газети Аврам Юркевич та їхні прихильники. Вони створюють нестерпні умови для творчої праці Лучицької. Задушлива атмосфера в театрі призводить Лучицьку до розчарування й зневіри, підриває її сили в боротьбі за високе мистецтво. До неї знову повертається Квітка, клянеться в щирості свого кохання, благає простити йому колишні провини, просить згоди на одруження з нею, погрожуючи, що в разі її відмови він покінчить життя самогубством.

Після довгих вагань, тяжкої душевної боротьби, під тиском жалю і ще незгаслого почуття кохання до Квітки, Лучицька повірила його запевненням, зважилась залишити сцену і вийти за нього заміж.

Але щастя серед розкоші й блиску вона не знайшла. Наболілу душу в'ялила журба, невгасима туга за мистецтвом, за товаришами по сцені. Зла свекруха при кожній нагоді намагалась очорнити її перед сином. Слабодухий чоловік, що швидко збайдужів до дружини, щораз більше піддавався намовам матері. Вирвану сторінку з переписаної колись ролі Квітка вважає, що це лист коханця до дружини. Квітка, що так недавно прися-

гався Лучицькій кохати її до останньої хвилини життя, заявив їй, що вона може йти куди хоче. У горобину ніч зневажена і скривджена Лучицька залишає осоружний їй поміщицький дім.

Марія Лучицька повернулася на сцену. Її талант розквітнув знову. Але її здоров'я було вже підірване. Фізичні й моральні сили артистки підупали. В день вистави, в якій Лучицька мала грати головну ролю, перед самим підняттям завіси вона знепритомніла. Квітка тоді був у театрі. Він сидів разом з Квятковською в одній ложі. Коли на сцені появилася Лучицька, він, втративши рівновагу, почав вигукувати образливі слова. Почувши його голос, вона знепритомніла вдруге, цим разом уже на сцені.

Марія Лучицька помирає, оточена вірними приятелями по сцені, з думкою про долю рідного театру, з вірою у його велике майбутнє.

Драму ТАЛАН М. Старицький присвятив геніяльній українській артистці Марії Заньковецькій, до якої ставився з великою пошаною. Заньковецька до певної міри була прототипом Лучицької. Деякі епізоди драми автор взяв з біографії Заньковецької і навіть не дуже їх змінив. Наприклад, розмова Лучицької з редактором газети Антиповим досить точно відтворює спробу редактора газети НОВОЕ ВРЕМЯ О. Суворіна переманити Заньковецьку на сцену імператорського театру. В образі Ганни Кулішевич не важко впізнати артистку Ганну Затиркевич-Карпинську. Степан Іванович Безродний - "середніх літ пан, спочатку антрепренер, а далі помічник режисера" - своїм характером, поглядами, ставленням до театру і до акторів, а також низкою

біографічних моментів нагадує самого М. Старицького.

Уперше драма ТАЛАН була поставлена в бенефіс М. Заньковецької в Москві 26 березня 1894 р., де в той час була в турне трупа М. Садовського. Ролю Лучицької бенефіціянтка зіграла тоді з величезним успіхом, але пізніше відмовлялась від неї, мовляв, їй тяжко грати саму себе.

Визначне місце в драматургії М. Старицького займають історичні драми.

Драматурга приваблювала бурхлива, повна драматизму епоха визвольної війни України з Польщею у 1648-1654 рр. під проводом Богдана Хмельницького. На цю тему М. Старицький написав дві драми - БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ /1897/ і ОБОРОНА БУШІ /1899/. У драмі БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ змальовано переддень визвольної війни та окремі її етапи, показано приїзд Богдана Хмельницького на Запорізьку Січ, битви під Збаражем і Берестечком.

Драма БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ написана віршами й прозою. В ній майстерно використано мотиви й поетику народних дум, історичних пісень, легенд, переказів.

В історії визвольної боротьби українського народу проти польського панування був епізод героїчної оборони фортеці Буші незабаром після Переяславської ради. Іван Богун наказав затримати ворога біля фортеці хоча б на деякий час. Його заклик гаряче підтримало населення містечка. Козаки й міщани, чоловіки й жінки, а навіть діти взялися за зброю і виступили проти ворога.

У 1891 р. про цю епопею написав М. Старицький російською мовою роман під назвою ОСАДА БУШИ. Згодом твір цей у пе-

рекладі українською мовою з'явився у львівському журналі ЗОРЯ /1894–1895/. Через кілька років на основі цього матеріялу М. Старицький написав драму ОБЛОГА БУШІ. У листі до Панаса Мирного 18 червня 1898 р. М. Старицький писав:

> "Я оце написав історичну драму "Облога Буші" /за часи Хмельниччини: геройська оборона тверді жінотою/. Написав її білими віршами, як "Богдана" і "Марусю Богуславку", тепер обробляю, вивершую". 7

Сюжет драми розгортається відповідно з хронологією історичних подій. Горстка хоробрих патріотів б'ється завзято проти королівських військ під проводом Чарнецького. Для них немає нічого дорожчого і святішого від батьківщини. Вони презирливо відкидають вимогу Чарнецького скласти зброю і здати Бушу. У драматичних подіях виділяються найсильніші духом герої. Серед них дочка сотника Завісного - вольова, рішуча дівчина Мар'яна, готова на самопожертву задля волі і щастя рідного краю. Її коханий Антось /шляхтич за походженням, виховувався в родині Завісних/ навпаки — шукає виходу з трагічної ситуації. Він намовляє Мар'яну покинути фортецю в найтяжчу годину оборони. Мар'яна з обуренням рішуче відкидає його підшепти.

> Наші шляхи навіки розійшлись,
> І полягла між нами чорна прірва, —

говорить вона Антосеві й безстрашно йде на смерть — підриває пороховий льох, руйнує фортецю і сама гине під її руїнами. Під час вибуху загинув і Антось - як боягуз і зрадник, що в останню хвилину хотів вирватися до польського та-

---

7 Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 353. /Старицький,М., Твори, т. VIII, стор. 597/.

бору.

Реалістична в своїй основі драма ОБОРОНА БУШІ романтична мистецькими засобами. У драмі діють герої великих пристрастей, люди сильних характерів і почуттів та небуденних вчинків. Не звичайні й обставини, серед яких розгортаються гостро драматичні події, що стали в народній пам'яті легендарними, завуальованими романтичним серпанком.

За мотивами народних пісень і дум написав М. Старицький історично-побутову драму МАРУСЯ БОГУСЛАВКА /1897/. У драмі цій драматург змалював п'ять важливих епізодів з життя вродливої дівчини Марусі Богуславки в XVII ст., коли Україну шарпали турецькі й польські наїзники.

Постать Марусі Богуславки, що її так поетично оспівав народ у своїх піснях, приваблювала Старицького не тільки глибоким драматизмом її долі, болем душевних переживань, а й тим, що цей образ давав можливість висвітлити патріотичну тему. Трагедія життя Марусі тісно переплітається з трагічною долею її матері, брата Степана, нареченого Софрона, подруги Лесі, козаків-невільників та, взагалі, всієї України. Рідний брат продав Марусю паші Гіреєві. Гірей оточив її розкішшю й увагою у своїому гаремі, але Маруся тяжко мучиться, не може забути рідного краю, що повсякчас "мов марево далеке вирина" перед її очима, не дивлячись на палку любов гарного й поетичного Гірея. З роками вона примирилася зі своєю долею. Вона покохала Гірея і народила йому двох синів. Гірей поклявся Марусі пророком Магометом, що поважатиме її рідний край і не руйнуватиме ніколи.

Паша Гірей не дотримав своєї обіцянки. Маруся побачила, як слуги Гірея катували в неволі козаків. Це її вразило й викликало обурення в почуттях до Гірея. У слушний час вона випустила козаків-невільників на волю, дала їм зброю. Маруся рветься разом з козаками на Україну, але не вистачило в неї сили зважитися на цей крок. Любов до дітей і Гірея зударилася в її душі з любов'ю до рідного краю. Усвідомлюючи свою провину перед батьківщиною, Маруся Богуславка переживає тяжкі муки:

Я проклята... Я грішниця тяжка...
Нема мені між людом рідним місця...
Віки минуть – мене клястиме люд,
Кісткам моїм не буде супокою!
З-за ласощів я віру продала,
З-за любощів забула край свій любий,
З-за тих розкош потурчилась навік,
Учадїла...

Дивлячись у слід козакам-братам, що їх вона визволила і вони тепер повертаються на Україну, Маруся пронизує своє серце турецьким кинжалом. Козаки зруйнували палац Гірея, забрали дітей Марусі, її тіло і подалися на Україну.

У 1899 р. М. Старицький написав історичну драму ОСТАННЯ НІЧ, в якій він змалював ще один епізод українсько-польської війни. Старицький у передмові на початку драми пише:

"Сюжетом для цієї драми послужила дійсна історична подія. В кінці XVII ст. був собі шляхтич руський Братковський; мав він маєток на Волощині, а проживав часто у Львові. Братковський був чоловік освічений, напрямку социніянського, але руської віри, великий патріот і на диво великий народовець. В ті часи шляхта уже була вкоренилася і дбала про заневолення селян; а Братковський, навпаки, пішов проти шляхти за голоту; він знався і з гуртом правобережних лицарів - Палієм, Самусем, Іскрою,- які тягли до Лівобережної України і хотіли одбитись од Польщі і злучитись з Правобережною Україною. Братковський хотів піднять на Волині повстання селян; його піймали з маніфестаціями і покарали на горло в Луцьку 1702

року. Жону і єдиного сина не допустили навіть до побачення".

Автор змальовує у драмі передсмертну ніч Братковського, коли його допитують і катують, звинувачуючи у зраді польській королівській короні. Братковський з презирством дивився на своїх катів і мужньо пішов на страту.

У драмі ОСТАННЯ НІЧ М. Старицький змалював сильні вольові характери, гострі драматичні колізії і такі ж напружені й динамічні діялоги.

Останній драматичний твір драму КРЕСТ ЖИЗНИ /1901/ М. Старицький написав російською мовою. У ній автор відтворив еволюцію поглядів народницької інтеліґенції на Україні в кінці XIX ст.

Драматичні твори М. Старицького театральні й сценічні. Він досконало знав закони й вимоги сценічного мистецтва, умів змалювати в людських характерах важливі явища своєї сучасности і далекого історичного минулого. М. Старицький увійшов до історії української драматургії як видатний майстер створення гострих драматичних ситуацій, яскравих драматичних колізій і сильних характерів.

МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ - АРТИСТ І ДРАМАТУРГ

З ім'ям М. Кропивницького тісно пов'язані виникнення і розвиток українського професійного театру. Він був визначним драматургом, актором і режисером. Того, що встиг зробити за своє життя М. Кропивницький як драматург, актор, режисер, антрепренер і композитор, цілком досить, щоб ім'я його назавжди збереглося в пам'яті українського народу, щоб в історії світового мистецтва воно стояло поряд з іменами найвидатніших діячів. К. С. Станіславський ще в 1911 р. говорив, що "такі українські актори, як Кропивницький, Заньковецька, Саксаганський, Садовський - блискуча плеяда майстрів української сцени, - ввійшли золотими літерами на скрижалі історії світового мистецтва...". [1]

Народився М. Кропивницький 7 травня 1840 р. в селі Бежбайраках Бобринецького повіту на Херсонщині в родині управителя поміщицьких маєтків.

У 1853-1856 рр. Кропивницький навчався в Бобринецькій трикласній повітовій школі. Тут він захоплювався літературою, народними піснями, співав у шкільному хорі і брав участь в аматорських виставах, що їх влаштовував у Бобринці його дядько.

Після закінчення повітової школи він поїхав до Києва з надією вступити до гімназії, а пізніше до університету. Щоб по-

---

1 Зб. Братерство культур, Держлітвидав України, К., 1954, стор. 234.

ступити в гімназію, потрібні були документи про дворянське походження, а їх Кропивницький не мав /хоч і походив із дворянської родини/. Він повернувся у Бобринець і поступив на службу до повітового суду. У 1862 р. Кропивницькому пощастило стати вільним слухачем юридичного факультету Київського університету. Протягом трьох семестрів 1862-1863 рр. він відвідував університет і водночас готувався до екзамену на атестат зрілости.

Невдовзі Кропивницький застудився, захворів і знову повернувся до Бобринця. Так і не довелось йому здобути ґрунтовну систематичну освіту. Він знову влаштувався писарчуком у бобринецькому повітовому суді.

Разом з Іваном Тобілевичем /Карпенком-Карим/, що також служив тоді у Бобринці, Кропивницький продовжував влаштовувати аматорські вистави. Бобринчани, які раніше про театр і уявлення не мали, побачили на своїй хоч і примітивній сцені НАТАЛКУ ПОЛТАВКУ, МОСКАЛЯ-ЧАРІВНИКА, СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ, КУМА-МІРОШНИКА, АБО САТАНУ В БОЧЦІ, ІДИ ЖІНКО В СОЛДАТИ та кілька російських п'єс, серед них РЕВІЗОРА і ВЕСІЛЛЯ М. Гоголя та кілька п'єс О. Островського.

У Бобринці М. Кропивницький познайомився і близько зійшовся з українським письменником і громадським діячем О. Кониським, який відбував там заслання під наглядом поліції.

> "З Олександром Яковичем, - згадував пізніше Кропивницький, - ми інколи їздили по хуторах, знаходили старих дідів-пасічників, котрі охоче співали нам силу пісень". [2]

---

2. Кропивницький, Марко, Твори в шести томах, т. 6, Держлітвидав України, К., 1960, стор. 216.

О. Конiський розкрив перед молодим Кропивницьким чарiвний свiт народної творчости, допомiг пiзнати нев'янучу красу народних пiсень. Розмовляли вони про Шевченка, Котляревського та iнших письменникiв. Ці бесiди мали велике значення для Кропивницького як драматурга. Пiд впливом цих бесiд Кропивницький допомагав у створенні громадської бiблiотеки, читав книжки молодi, працював над самоосвiтою.

Восени 1871 р. Кропивницький покинув канцелярську службу i поїхав до Одеси i поступив до одеського театру Маркових i Чернишова. 12 листопада вiн блискуче дебютував у ролi Стецька /СВАТАННЯ НА ГОНЧАРIВЦI/. З того часу вiн став актором професiйного театру i вже не залишав сцени до кiнця життя, вiддаючи театровi весь свiй талант, енергiю i розум.

До 1881 р. вiн був актором у росiйських театрах /Виходцева, Яковлева, Колюпанова, Ашкаренка/. У 1874 р. на запрошення артистки Т. Романович М. Кропивницький поїхав до Галичини i був режисером у театрi "Руська Бесiда".

> "В Галичинi, - пише у спогадах Кропивницький, - я наважився перевести на укр/аїнську/ мову деякi росiйськi твори, як "Ревiзора" /вже був перевiв два акти/, "Испорченная жизнь", "Лев Гурович Синичкин", "Дочь р/усского/ актера...". Там я написав свою оперетку "Пошились у дурнi".[3]

Через рiк М. Кропивницький повернувся на Надднiпрянщину.

У Жовтнi 1882 р., коли дещо послабилась заборона розвитку української культури, М. Кропивницький зорганiзував першу професiйну українську трупу, до якої ввiйшли видатнi актори - Микола Садовський, Марiя Заньковецька, Марiя Садовська-Барiлотті, Г. Затиркевич-Карпинська, Панас Саксаганський та Iван Карпенко-

---

3. Кропивницький, Марко, Твори в шести томах, т. VI, стор. 234.

Карий. Репертуар цього театру складався з п'єс І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького та інших українських драматургів. Театр розпочав свою діяльність у Єлисаветграді, побував у багатьох містах України, Росії, Білорусі, на Закавказзі, в Молдавії. Скрізь театр цей користувався великим успіхом. Згодом М. Кропивницький залишив керівництво театром і виступав на сцені переважно як актор.

Помер М. Л. Кропивницький 21 квітня 1910 р. в поїзді, повертаючись з турне з Одеси до Харкова. Поховано його на міському цвинтарі у Харкові. У 1914 р. на могилі видатного драматурга і славного корифея українського театру споруджено пам'ятник.

За роки театральної праці М. Кропивницький створив на сцені сотні високомистецьких креацій. Сучасників вражала незвичайна сила і різносторонність його обдарування. Він виконував ролі Петра і Макогоненка, Назара і Хоми Кичатого, Городничого і Тараса Бульби, Отелло і Стецька. Гра його завжди захоплювала публіку. Він майстерно й глибоко розкривав ідейну і психологічну суть сценічного образу. М. Кропивницький був мистцем великого сценічного темпераменту, майстром тонких психологічних характеристик героїв, поборником сценічної правди. Він продовжував і розвивав театральні традиції М. С. Щепкіна /1780-1863/ і К. Т. Соленика /1811-1852/, разом із своїми однодумцями прищеплював в українському театральному мистецтві ідеї демократизму.

З великою шаною ставився М. Кропивницький до літературної спадщини своїх попередників - І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, а зокрема Т. Шевченка.

Драматургічна спадщина М. Кропивницького складається з сорока п'яти п'єс. У переважній більшості його драматичних творів колоритні етнографічно-побутові картини органічно поєднуються з масовими сценами і набувають виразного соціяльного змісту. В постійних творчих пошуках автор ішов шляхом поглиблення психологічних характеристик своїх героїв, використання скарбів усної народної творчости і розширення жанрів української драматургії.

Першою драматичною спробою М. Кропивницького була його драма на п'ять дій МИКИТА СТАРОСТЕНКО, або НЕЗЧУЄШСЯ, ЯК ЛИХО СПОБІЖИТЬ /1863/. Після кількох переробок вона ввійшла до репертуару театру під назвою ДАЙ СЕРЦЮ ВОЛЮ, ЗАВЕДЕ В НЕВОЛЮ. У дусі Котляревського Кропивницький відтворив у драмі етнографічні особливості українського села, щедро використав українські народні пісні, прислів'я й приказки. Проте конфлікт у драмі ДАЙ СЕРЦЮ ВОЛЮ, ЗАВЕДЕ В НЕВОЛЮ гостріший і напруженіший, ніж у НАТАЛЦІ ПОЛТАВЦІ. Кропивницький увів до своєї драми лиходія Микиту, якого змалював густими і контрастними фарбами. Покохавши Одарку і вважаючи себе вищим від інших односельчан, Микита зневажає їх, не зупиняється ні перед чим на шляху до своєї мети. Те, що він - син старшини і виступає проти бідноти, надає драмі соціяльного загострення. Микита - це новий для української драматургії образ, що не тільки ускладнює традиційний сюжет, але й надає йому глибокої ідейно-естетичної ваги. Не досягши своєї мети, Микита пішов із села світ за очі, бо не міг дивитися на щасливу пару Семена й Одарку. За традицією побутова драма могла б на цьому й закінчитися. Але автор ще раз схрещує життєві шляхи головних постатей драми. Повер-

тається до села скалічений у боях Іван, що добровільно відбував військову службу за Семена. Семен дав йому притулок у своїй хаті. Тоді ж приводять як арештанта до рідного села й Микиту і передають у руки Семена, що став соцьким. Семен піклується про колишнього свого лютого ворога і прощає йому всі злодіяння. В остаточній редакції драми Микита, каючись, помирає в хаті Семена та Одарки.

Поява драми на сцені, а згодом і в збірнику творів письменника викликала ряд критичних відгуків у пресі. Більшість рецензентів оцінювали драму Кропивницького позитивно, підкреслюючи, що автор чудово знає життя народу, відчуває специфічні вимоги сцени і майстерно володіє складними засобами композиції драматичного твору.

Особливо високо оцінив мову драми Кропивницького І. Франко:

> "Такої чистої, блискучої всіма блисками поезії і гумору народного, мови нам не у многих наших писателів лучиться подибати. Широкою струєю пливе тота мова в драмах Кропивницького, - автор, очевидно, сам знає свій "дар слова" і любується переливами його чудових красок і блисків. Пісні, жарти, приказки і вигадки, мов перли-самоцвіти, сиплються безкінечною многотою; деякі сцени автор, здаєсь, тільки для них і понаписував". [4]

Завантажений акторською працею М. Кропивницький декілька років не писав. Аж у 1872 р. в одеській газеті НОВОЧЕРКАССКИЙ ТЕЛЕГРАФ появилися два його водевілі - ЗА СИРОТОЮ І БОГ З КАЛИТОЮ, АБО Ж НЕСПОДІВАНЕ СВАТАННЯ і ПОМИРИЛИСЬ. У першому водевілі змальовано молоду вдову, яка хоче одружитися; є кількох зальотників - претендентів на її руку, серце і, передусім, майно. У другому комічно представлено історію сварки й прими-

---

4 Франко, Іван, Про театр і драматургію, АН УРСР, Київ, 1957, стор. 146.

рення двох заможних приятелів - міщанина Панаса Гуріна і бешкетника Лахтіона Попова.

Того ж 1872 р. М. Кропивницький написав драму на історичну тему — прекрасно інсценізував поему Т. Шевченка НЕВОЛЬНИК. Ретельно зберігаючи всі ідейно-мистецькі якості Шевченкової поеми, драматург розгорнув захоплюючий сюжет, створив хвилюючі, глибоко трагічні сцени з народного життя.

В інсценізацію Кропивницький вставив дві власні дії - в запорозькому таборі /дія III/ і в турецькій в'язниці /дія IV/. Обидві дії написав автор на основі історичних дум і народних переказів про Запорозьку Січ та про турецьку неволю. У першій, другій та п'ятій діях драматург щедро використав текст творів Т. Шевченка, чергуючи рядки поета з власною прозою. Драматург глибоко пройнявся почуттям поета і, йдучи слідом за ним , ставив перед собою одну мету — показати звитяжність, хоробрість рідного народу як у відкритій боротьбі з ворогами, так і в тяжкій неволі. Навіть коли його, як невільника, тяжко катували, козак не ставав рабом і не втрачав почуття патріотизму.

До ранніх драматичних творів Кропивницького належить і жарт у трьох діях ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ, першу редакцію якого драматург закінчив у 1875 р., коли працював у театрі "Руської Бесіди". Автор визначив жанр твору як "шутка-оперетка". Написаний цей твір за традиційним зразком так званої мольєрівської комедії, де спритні, енергійні й дотепні слуги кепкують із своїх простакуватих господарів, допомагають їм виплутатися з скрутних обставин, які часто самі ж створюють, щоб мати з того бодай незначну для себе вигоду. ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ - це ще одна спроба Кропивницького урізноманітнити репертуар українського театру

новими жанрами. У творі змальовано дві заможні родини - мірошника Кукси і коваля Дранка. У першого п'ять, а у другого сім дорослих дочок. Батьки докладають усіх зусиль, щоб повидавати їх заміж. Для композиційної рівноваги автор "дає" кожному господареві по наймитові, які кохаються з господарськими дочками. Звичайно, Кукса і Дранко мріють не про таких зятів, але кмітливі наймити так обкрутили своїх господарів, що вони були змушені погодитися на одруження своїх дочок з небажаними зятями.

Клясичним зразком українського водевіля є етюд в одній дії ПО РЕВІЗІЇ /1882/.

У центрі етюда - дріб'язкова справа: сварка баби Риндички з солдаткою Пріською та їх примирення в сільській управі. У звичайному побутовому явищі Кропивницький зумів змалювати з високою драматургічною майстерністю огидний світ духової мізерії найвідсталішої частини мешканців тодішнього села і таку ж вражаючу жалюгідність, цілковите здичавіння представників місцевої влади. Неперевершена у сварках Риндичка /"Ще той на світ не народився, щоб мене перелаяв"/, така ж гостра на слово сільська красуня Пріська, старшина Василь Миронович і писар Скубко - шахраї, хабарники й безпробудні п'яниці, сторож управи і свідок Гарасим - такий невеликий, але дуже колоритний типаж представив драматург у водевілі ПО РЕВІЗІЇ.

У виконанні М. Заньковецької, Г. Затиркевич-Карпинської, М. Садовського і П. Саксаганського водевіль ПО РЕВІЗІЇ користувався величезним успіхом не тільки в Україні, але й у Петербурзі, Москві та багатьох інших містах Росії. Ще за життя автора він був перекладений на російську мову і опублікований в ЖУРНАЛЕ ДЛЯ ВСЕХ /1900, ч. 10/.

У 1882 році М. Кропивницький закінчив писати дві драми - ДОКИ СОНЦЕ ЗІЙДЕ, РОСА ОЧІ ВИЇСТЬ і ГЛИТАЙ, АБО Ж ПАВУК. Незважаючи на те, що цензура не дозволяла українським драматургам виходити за межі побутової тематики і торкатися гострих суспільних питань, в обох п'єсах порушуються злободенні проблеми життя українського села після скасування кріпацтва.

У драмі ДОКИ СОНЦЕ ЗІЙДЕ, РОСА ОЧІ ВИЇСТЬ провідною сюжетною лінією є історія нещасливого кохання поміщицького сина Бориса з селянською дівчиною Оксаною.

У драмі відображено чотири епізоди з життя головних героїв. У першій дії Оксана покохала панича - студента Бориса Воронова. У другій - з неї знущаються підбурені панською служницею сільські парубки. У третій - Оксана марно намагається доступитись до коханого, що сп'янілий спав у своїх горницях. У четвертій - вона помирає, не витримавши тяжкої наруги над собою.

У новій українській літературі цю тему опрацьовували вже Г. Квітка-Основ'яненко і Т. Шевченко. Однак вона не втратила своєї актуальности і у 80-і роки. Одночасно з Кропивницьким і незалежно від нього на подібний сюжет написав драму НЕ СУДИЛОСЬ Михайло Старицький.

У постатях Бориса і його приятеля студента-агронома Володимира Горнова автор викрив фальшивість культурницьких заходів ліберальної інтеліґенції. У перші дні перебування в маєтку батьків Борис навіть соромиться сидіти без діла і рветься "спробувати усяку тяжку роботу задля того, щоб на власних плечах знажити усю ту вагу й працю, під котрою згинається наш хлібороб". Трохи ширше від свого товариша дивився на становище селянства Горнов. Він відкриває в селі школу і майстерню, поле-

мізує з консервативними батьками Бориса. Але ці ілюзорні заходи не могли розсіяти темряву й знищити злидні на селі. Горнов хоч і тримається дещо твердіших, практичніших поглядів, проте й він безсилий змінити фатальний хід подій і залишає поле боротьби саме тоді, коли так потрібне було його дійове втручання в конфлікт Бориса з Батьком. Слізливі вигуки Бориса біля ліжка умираючої Оксани: "О, я нещасний, безталанний! О, я безхарактерний чоловік!" - звучать як докір і Горнову, і усій ліберальній інтеліґенції, що тільки базікала про свої симпатії до селянства, а практично нічого не робили для покращання умов його життя.

У драмі ДОКИ СОНЦЕ ЗІЙДЕ, РОСА ОЧІ ВИЇСТЬ Кропивницький показав себе зрілим майстром створювати яскраві індивідуальні характери, глибоко розкривати внутрішній світ своїх героїв, знаходити в житті селянства в стосунках пануючих і гноблених соціально важливі конфлікти.

> "Мотив драми, - підкреслювалося в одній з численних рецензій, - найживіша сучасність. Це картина епохи, яку ми переживаємо, епохи станових чвар з їх багаточисленними жертвами. Боротьба інтересів, пристрастей, понять, весь цей світ громадської і моральної руйнації, що настала слідом за актом звільнення, розходження поколінь, безладдя станових відносин, які ще тільки формуються, шукання нових шляхів у житті і відстоювання старого - все це знайомі риси сучасности. Одна з багатьох життєвих драм, в яких виражаються і здрібнюються загальні риси сучасної епохи, становить зміст драми Кропивницького". 5

У 1882 р. Кропивницький написав також драму ГЛИТАЙ, АБО Ж ПАВУК. Драма ця надзвичайно смілива задумом, критичним спрямуванням, викриттям багацької верхівки села. На думку І. Франка

---

5 Газ. Заря, 28 січня 1883 р., ч. 22, стор. 3., Цит. за Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 308.

> "Глитай, або ж павук" - це"сумна історія руйнування бідних людей через одного деруна, лихваря, правдивого "кулака-мироїда"". 6.

Великою заслугою М. Кропивницького перед українською літературою є те, що він один із перших серед українських письменників розпізнав породженого новими економічними відносинами багатія і з позицій мистця-демократа віддзеркалив його образ у своїй творчості. Письменникові Д. Мордовцеві Кропивницький свого часу говорив:

> "Автори сучасних сценічних творів з народного українського побуту прогляділи одне дуже серйозне і небезпечне явище поточного життя Малоросії. Як уже й передбачав Салтиков-Щедрін, що "чумазий іде", він, справді, не тільки іде, але вже прийшов на наше здивування не з середовища єврейства, а з свого власного конопельника, "як Пилип з конопель". Це куркуль нової формації, вихований на засадах національного цькування в школах людиноненависництва". 7

Сюжетну основу драми ГЛИТАЙ, АБО Ж ПАВУК становить історія залицяння літнього вже, дуже багатого чоловіка Йосипа Бичка до Олени - вродливої дочки бідної вдови Стехи. Бичок не зважає на те, що Олена замужня - дружина бідного, чесного та працьовитого Андрія Кугута, що вона любить чоловіка і вірна йому. Щоб домогтися свого, Бичок бреше, фальшує листи Андрія нібито про зраду їй, Олені, збуджує в її душі почуття ревнощів, доводить бідолашну до відчаю і зрештою примушує стати своєю коханкою. Повернувшись із заробітків і довідавшись про все, що сталося з його коханою дружиною, Андрій убив негідника.

Йосип Бичок - свавільний, необмежений володар села. Один із персонажів говорить про нього:

---

6 Франко, Іван, Про театр і драматургію, стор. 147.

7 Мордовцев Д., "Нечто из новой Украины" - "Новости, или Биржевая газета", 1890, ч. 100.

"Він тобі і знахар, і ворожбит, і коновал, і все на світі!.. Піди до судді, він там аблакатує; на сходці скаже слово, та ще як з їванголя додасть, так всі і замовкнуть, неначе їм роти позашпарувало; увійдеш у церкву - і там він старший навіть від попа: усім дякам порядок дає! І старшина у нього під п'ятою, і становий під пахвою..." Олена каже, що у Бичка "погляд лисичий" і "вовча думка", що в нього "руки білі та чорна душа".

У кінці драми Андрій з гнівом і обуренням звертається до громади, коли говорить про глитаїв:

"Дивіться, як знущаються над нами ті, що святе письмо своїми очима бачать, ті, що правдою торгують і Бога купують".

Цікава цензурна історія драми ГЛИТАЙ, АБО Ж ПАВУК. Вперше автор звернувся за дозволом на неї восени 1882 р.. Цензура сприйняла драму Кропивницького як звичайний побутовий твір. П'ятнадцятого грудня того ж року драму дозволено ставити на сцені. Одначе вже після перших вистав, та ще з участю автора в ролі Бичка і М. Заньковецької в ролі Олени, місцева адміністрація занепокоїлась. Постать глитая ожила на сцені у всій своїй потворності і викликала дуже різку реакцію публіки. До Петербурга полетіли доноси. У цензурному комітеті на цей раз /1885/ оцінили драму інакше. У висновку цензор написав:

"Взагалі автор постарався зобразити в драмі похмурими фарбами справжнє становище селянина, обездолюваного, з одного боку, невідповідними до його справжніх прибутків податками, а з другого - нещадними утисками глитаїв". [8]

Драму заборонено ставити на сцені та друкувати. Після цього Кропивницький кілька разів переробляв драму і в новій редакції подавав до цензури. Іноді він одержував дозвіл ставити її, але після кількох вистав драму знову забороняли. У листі до Б. Грінченка Кропивницький писав з Ніжина 9 грудня 1894 р.:

---

8 ЦДІА СРСР у Ленінграді, ф. 776, оп. 25, ч. 56, арк. 4., за Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 312.

"Вчора мав іти "Глитай", але ж якраз на репетицію підоспіла бумага від начальника губернії, у котрій сказано: "Объявить Кропивницкому, что по распоряжению Главного управления по делам печати пиеса его "Глытай" более не может быть допущена к исполнению на сцене". Зараз поліція афіші зірвала, і ми виставили з анонса "Дві сім'ї". 9

Наприкінці 80-х років у драматургії М. Кропивницького головне місце займає образ безталанної жінки-трудівниці. У 1888 р. Кропивницький написав п'єсу ДЕ ЗЕРНО, ТАМ І ПОЛОВА, яка більше знана в пізнішій редакції під назвою ДВІ СІМ'Ї. На перший погляд здається, ніби автора цікавлять тільки побутові взаємини в сім'ї селянина-бідняка Степана Реви, де панують лад, взаємоповага, приязнь і щирість, і в родині багатія Самрося Жлудя, яку роз'їдають ворожнеча, щоденні сварки, розбрат, зумовлені соціяльними причинами.

Самрось переконаний, що багатство дає йому необмежене право вирішувати долю родини, близьких і всього села. Він не зважає ні на громадську думку, ні на закони. Дружина для нього - звичайна власність, яку він може зневажати, катувати, примушувати танцювати перед гостями, цілуватися з огидним п'яним писарем, ображати. Та як не знущався Самрось над беззахисною дружиною, одначе не зміг убити в ній людської гідности, зламати її нескореного духа.

Уже з самого початку драми автор підкреслює сильну вдачу Зіньки - людини з палким жаданням волі та особистого щастя. Щоденні тортури змучили Зіньку, але й загартували її, внутрішньо підготували до протесту проти родинної тиранії.

Сподіваючись побачити хоч один сонячний промінь у родинному

9 Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, відділ рукописів, ф. 32, ч. 6, арк. 1., Цит. за Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 312-313.

пеклі, Зінька покохала Самосевого брата Романа. Коли ж Роман одружився,- згасла й остання зірка в безпросвітному існуванні Зіньки, і вона поповнила самогубство.

Самогубство Зіньки було виявом її протесту проти родинного деспотизму, проти принизливого, упослідженого становища жінки. В рецензіях підкреслено новаторство драматурга у висвітленні важливої теми.

> "Нова п'єса Кропивницького, - писав Д. Мордовець, - робить гнітюче враження. Ця п'яна гульня "чумазих", перейнятих хижацькими інстинктами, ця деморалізація, що проникла з міста в село і, ніби гангрена, роз'їдає народну душу, карти, що заразили глушину і витіснили з української вулиці поезію, бо упорядник забороняє співати народні пісні і проганяє молодь у яри-провалля, де вона таємно розважається по-своєму, як їх батьки в корчмі Чикалки; ці симпатичні парубки... ці діти вже починають давати по морді батькам, що цілком того заслуговують, - все це дуже сумно, тим більше сумно, що правдиво передає моральне обличчя "нової України", на якій так пишно розрісся щедрінський "маків цвіт"". 10

Ознаки "сімейної драми" має також п'єса М. Кропивницького ЗАЙДИГОЛОВА /1889/. Це глибока психологічна драма з народного життя.

На прикладі життя однієї гарної селянської родини автор підніс ряд злободенних для того часу проблем.

Сім'я заможного селянина Захарка Лободи жила в злагоді й мирі, тримаючись стародавніх звичаїв, порядків, моралі. Та ось у селі з'явився шинкар Агапон зі своїми поняттями про добро й зло, з своїми поглядами на людей і їх стосунки. Найголовніше для нього - прибуток, збагачення. І Агапон і його дружина Вівдя вже зрозуміли силу грошей за нових умов, їм не

10 Мордовцев,Д.,"Нечто из новой Украины", "Новости, или Биржевая газета", 1890, ч. 100., Цит. за Історія української літератури, т. IV, кн. 2, стор. 314-315.

дає спокою та "кумерція", навіть зятя вони намагаються "купити" за багатий посаг.

Жадоба збагатитися полонила душі , отруює розум і серце всіх тих, хто вступає в близькі стосунки з шинкаревою родиною. Досить було дружині Захарка Гапці заприятелювати з Вівдею, як її полонило бажання ще більше розбагатіти, щоб зрівнятися з крамарем. Жадоба грошей затьмарює Гапці свідомість, озлоблює її, робить з неї егоїстку. "Краще зазнати на своїм віку достатків, ніж кохання", бо "з кохання кожуха не зшиєш". Вона намагається одружити свого молодшого сина Василя з дочкою шинкаря Степанидою, незважаючи на те, що від нього залишиться покриткою убога сирота Домаха, що й Василь не буде щасливим з легковажною дочкою Агапона. Навіть тоді, коли Василь все ж таки одружився з Домахою за порадою батька,і жив з нею в злагоді, Гапка звела сина з Степанидою і цим мало не зруйнувала його сім'ю.

Показовим є фінал драми: в сім'ї Захарка Лободи знову настали приязнь і мир. Василь і його мати нарешті схаменулися, бо зрозуміли, звідки прийшло в їх родину лихо.

У драмі ОЛЕСЯ /1891/ М. Кропивницький змалював постать пана нового типу, який ще недавно був мужиком, а потім зумів стати власником панського маєтку. Як соціяльний тип Кіндрат Балтиз був відомий в українській драматургії раніше, але під пером Кропивницького він набув нових психологічних рис, виступив із своєрідними оригінальними поглядами на життя і тверезим практицизмом нагромаджувача багатства. Він ішов до вершин економічної могутности довго, важко, вперто:

> "Не досипав ночей, не доїдав шматка хліба, та все працював, щоб себе і свою сім'ю зарятувати від злиднів". "Було картопельку з сирівцем їм, а посесійонні гроші у срок висилаю".

Балтиз був управителем у поміщика Загриви, придивлявся до життя панів і бачив, як руйнувалися "дворянські гнізда", як його молодий пан розтринькував добро і дочекався того моменту, коли за пів ціни на торгах придбав маєток Загриви.

У 1895 р. М. Кропивницький написав драму ЗАМУЛЕНІ ДЖЕРЕЛА, з приводу якої він писав 10 березня 1895 р. до Б. Грінченка:

> "Драму ЗАМУЛЕНІ ДЖЕРЕЛА викінчив, дивлюсь на неї та й думаю: чи такою ж я тебе одберу, якою маю відіслати до свата на гостину?" 11

Російська цензура, яку автор іронічно називає сватом, не дозволила ні друкувати драму, ні ставити її на сцені. З деякими змінами Кропивницький ще двічі надсилав драму до цензури - раз під назвою ЗАГУБЛЕНІ ДУШІ, а другий раз під заголовком МЕТЕЛИК, але відповідь кожний раз була негативна.

У ЗАМУЛЕНИХ ДЖЕРЕЛАХ Кропивницький пробував показати життя українського села кінця XIX ст. з дещо іншого боку. Виразником народницьких ідей у творі є дочка полковника Женя - вродлива дівчина з добрим серцем і рожевими мріями. Вона вчилася в інституті, набралася там народницьких ідей, а повернувшись у село, зближується з сільськими дівчатами й парубками, чим розгнівила свою матір і сестру. Женя покохала парубка Конона і щиро вірить, що одружившись з ним, вона буде по-справжньому щаслива; вона вірила, що незважаючи

---

11 Кропивницький, Марко, Твори в шести томах, т. VI, Держлітвидав України, Київ, 1960, стор. 440.

на різницю станів, між молодими людьми, що люблять одне одного, можлива гармонія почуттів, дружба в праці, злагода в родинному житті. Але добрі наміри наївної дівчини розвіюються у перші ж дні після весілля. Раніше вона недобачала, що на селі запанували нові порядки, що нові економічні взаємини підкоряли своєму впливові душі мешканців села, змінили поняття чести, справедливости і моралі. Під впливом цих умов уже скалічена і душа її коханого Конона. Крамар Тіпка, його розбещена дружина Фіона і така ж поміщиця Нарциса Павлівна, батько Конона Денис Зажеря, мамка Жені Мокрина і навіть молодий солдат — усі вони поклоняються одному богові - гаманцеві з грішми. Конон одружився з Женею, бо сподівався одержати за нею великий посаг, а одержав лише 270 карбованців. Вважаючи себе ошуканим, він зневажав дружину, бив її, а вкінці для глуму прикував її ланцюгом до стовпа. Женя зрозуміла вкінці, яка прірва лежала між її ідилічними мріями і жорстокою дійсністю, між нею і Кононом, та виправити становище нічим уже не могла. У неї ще тільки вистачило снаги вкоротити життя Кононові, але глибше збагнути причину всього того, що сталося в її житті, вона не змогла.

Уперше драма ЗАМУЛЕНІ ДЖЕРЕЛА під назвою МЕТЕЛИК була надрукована у 1931 р. у зібранні творів М. Кропивницького, а на сцені була поставлена в грудні 1957 р. в Кіровоградському обласному театрі ім. М. Кропивницького.

Крім оригінальних творів, у 80 - 90-і роки М. Кропивницький створив інсценізацію поеми Т. Шевченка ТИТАРІВНА під назвою ГЛУМ І ПОМСТА, творів М. Гоголя ВІЙ, ПРОПАЩА ГРАМОТА,

І. Котляревського ВЕРГІЛІЄВА ЕНЕЇДА, О. Стороженка ВУСИ і Гушалевича ПІДГОРЯНЕ.

Творчість Кропивницького 80 - 90-х років відзначається широтою і різноманітністю тематики, актуальністю соціяльних, побутових і моральних проблем, багатством жанрів і винятковою яскравістю людських типів.

У 1904 р. Кропивницький написав історичну драму ЧАЙКОВСЬКИЙ, АБО ОЛЕКСІЙ ПОПОВИЧ за мотивом роману Є. Гребінки ЧАЙКОВСЬКИЙ. Кропивницький оригінально розвинув основні сюжетні лінії першотвору та змалював кілька героїчних характерів і низку колоритних сцен високого драматичного напруження. Згодом він також переробив комедію Мольєра ЖОРЖ ДАНДЕН, змінивши її назву на ХОТЬ З МОСТУ В ВОДУ ГОЛОВОЮ. Замість французьких імен автор увів українські і надав українського колориту побутовим сценам.

В останні роки життя М. Кропивницький головну увагу приділяв не переробкам, а оригінальним творам. Автор захопився бурхливими подіями сучасности і, будучи уже хворий, він написав п'єси РОЗГАРДІЯШ /1906/, СКРУТНА ДОБА /1906/, СТАРІ СУЧКИ І МОЛОДІ ПАРОСТІ /1908/, ЗЕРНО І ПОЛОВА /1909/.

У драмі РОЗГАРДІЯШ автор змалював долю трьох синів селянина Дениса Шаповаленка. Найстарший з них Прохор одружився з коханою дівчиною Катрею, мріяв жити щасливо, але не довелося, бо змушений був іти на війну з Японією. Згодом пройшла чутка, що Прохора разом з іншими пораненими японці спалили в лікарні. Катря вийшла заміж удруге. Несподівано після цього повернувся з війни поранений Прохор. Своїм поверненням він не приніс щастя нікому. І сам, крім горя, нічого більше

не зазнав.

Його брат Іван ще в дитинстві скалічів і мати "навколішки милосердного Бога просила, щоб його прибрав", але Іван не помер, а виріс нещасною, не здатною до праці людиною. У сім'ї його не любили. За це Іван зненавидів усіх і власне життя. Він покинув свою родину і пішов між люди. Вдома вважали, що Іван пішов у монастир, а він через деякий час повернувся знов у рідне село зовсім іншим. Він не був уже злий на людей, зникли сум і відчай. Тепер він розмовляв з рідними на політичні теми, розказував їм про Запорізьку Січ, про колишні вольності козацькі, пояснював, як виникло кріпацтво. Він вірив, що незабаром одберуть від поміщиків землю і поділять її між селянами. Революційні ідеї його освіжили, вернули йому віру в людей.

Третій брат Юхим пішов шукати щастя у вирі революційної боротьби.

Революційні події на селі Кропивницький віддзеркалив у п'єсі СКРУТНА ДОБА. В ремарці автор підкреслив: "Діється на Харківщині в кінці 1905 року". У п'єсі змальовано складний процес боротьби українського селянства за землю.

В останні роки життя Кропивницький багато часу посвятив завершенню мемуарів. Крім того, він також написав два драматичні твори для дітей віршовану п'єсу-казку ІВАСИК-ТЕЛЕСИК /1907/ на основі фольклорних мотивів і казку ПО ЩУЧОМУ ВЕЛІННЮ /1907/.

Драматургія М. Кропивницького - це важливий етап на шляху розвитку української театральної культури.

Кропивницький був також неабияким композитором народної музики. Його музичні твори відзначаються високою професійною культурою та мелодійністю /дуети "За сонцем хмаронька пливе", "Де ти бродиш, моя доле", пісні "Соловейко", "Ревуть-стогнуть гори-хвилі" та ін./. Він був фундатором професійного українського народного театру, а також знаменитим педагогом, що виховав цілу плеяду знаменитих майстрів сцени, які згодом своєю творчою працею вписали не одну яскраву сторінку в історію українського театрального мистецтва.

К А Р П Е Н К О - К А Р И Й І Т Е А Т Р

І. Карпенко-Карий /справжнє прізвище - Тобілевич Іван Карпович/ займає чільне місце в українській драматургії та в історії українського театру другої половини XIX ст. У драматургічній і сценічній діяльчості Карпенка-Карого з особливою виразністю виявився органічний зв'язок реалістичної української драматургії і театру з життям українського народу.

Дитинство і частинно юнацькі роки Карпенка-Карого пройшли за часів кріпацтва. Народився він 10 вересня /29 серпня за ст. ст./ 1845 року в с. Арсенівці, поблизу Єлисаветграду /нині Кіровоград/, в сім'ї прикажчика поміщицького маєтку.

Батько драматурга - Карпо Адамович Тобілевич походив із зубожілого дворянського роду. Предки його, як значилося в судовому акті з приводу визнання дворянства за Тобілевичами, "з незапам'ятних часів в званії дворянському пробували", але сам він залишився тільки "доказуючим дворянином", подібно до головного героя в комедії МАРТИН БОРУЛЯ. Не маючи ні землі, ні чинів, ні освіти, Карпо Адамович Тобілевич змушений був усе своє життя служити у поміщиків. Мати Карпенка-Карого, уроджена Садовська, до одруження була кріпачкою.

Після закінчення Бобринецького повітового училища /1859/ Карпенко-Карий працював писарчуком. Змалку цікавився театром, брав активну участь в аматорських виставах. У 1865 році, переїхавши до Єлисавтграду, Карпенко-Карий разом із М. Кропивницьким став організатором і режисером аматорського гуртка.

Восени 1883 року за "політичну неблагонадійність" і за надання в себе притулку людям, що перебували під наглядом поліції, Карпенка-Карого звільнено зі служби, а 1884 року заслано на три роки до Новочеркаська. Після цього він ще два роки перебував під гласним наглядом поліції на своєму хуторі "Надія". З 1899 року і майже до кінця свого життя Карпенко-Карий працював на сцені як актор і один з керівників трупи П. Саксаганського.

Помер він у Берліні, де перебував на лікуванні рака селезінки з 19 серпня 1907 року. Але, на жаль, навіть славний професор Боаза нічого не міг допомогти. Невмолимий пістряк переміг, і 15 /2/ вересня 1907 року перестало битись серце славного корифея українського театру Карпенка-Карого. Тіло його перевезли на Україну і поховали на Карлюженському цвинтарі недалеко хутора "Надія" поруч з батьком. У 1958 році на могилі споруджено пам'ятник.

Карпенко-Карий написав вісімнадцять драматичних творів. Більшість із них становить класичне надбання української драматургії, а комедії МАРТИН БОРУЛЯ, СТО ТИСЯЧ, ХАЗЯЇН і трагедія САВА ЧАЛИЙ є окрасою драматургічних зразків в українській літературі кінця XIX і початку XX ст.

Драматургічна, як і сценічна, творчість Карпенка-Карого була спрямована на те, щоб правдиво відтворити дійсність, піднести українську театральну культуру на вищий рівень.

Драматичні твори Карпенка-Карого багаті тематикою, жанрами, образами, драматичними ситуаціями і колізіями, різнобарвною мовою та народно-поетичними елементами.

За висловом І. Франка "обняти такий широкий горизонт, заселити його таким множеством живих людських типів міг тільки перше-

рядний поетичний талант і великий обсерватор людського життя".[1]

У драматичних творах Карпенка-Карого знайшли відображення українське село після реформи 1861 року і чиновницьке місто, хатина бідної вдови і догіддя сільського багатія, волосна управа і сільська вулиця, маєток мільйонера-землевласника і кімната актора, хутори козацької старшини і лісові пущі гайдамаків, дворища кріпосників і нужденні халупи кріпаків - усі ті закутки суспільного життя минулого і сучасного, куди проникало допитливе око майстра-мистця. Відображаючи це життя, автор розкриває глибокі соціяльні конфлікти, конкуренцію між підприємцями в їх змаганні за прибутками.

У різноманітних і багатогранних характерах драматург відобразив інтереси, прагнення і боротьбу різних верств українського суспільства.

Основну увагу звертав Карпенко-Карий на сучасне йому довкільне життя, особливо на життя тогочасного українського села. А треба сказати, що соціяльні ферменти і зміни, які відбувалися на селі після реформи 1861 року і зокрема в останній чверті XIX сторіччя, привертали до себе увагу багатьох українських письменників. Змальовуючи складний процес суспільного життя та виступаючи проти соціяльної несправедливости, Карпенко-Карий пробував розв'язати також проблему героя-борця проти національного і соціяльного гноблення. Він створив переконливі образи протестантів, борців за правду й людську гідність, справедливість, чесність і волю - Опанаса Зінченка /ЕУРЛАКА/ і Гната Голого /САВА ЧАЛИЙ/.

1. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, Держвидав худ. л-ри, Київ, 1955, стор. 453.

Драма БУРЛАКА - це перший драматичний твір Карпенка-Карого, який під першою назвою ЧАБАН був написаний у Єлисаветграді в 1883 році і під цим заголовком опублікований у львівському журналі ЗОРЯ /1895, чч. 18-22/. Нова редакція драми під назвою БУРЛАКА надрукована в першому томі ДРАМ І КОМЕДІЙ в Одесі 1897 року. Цензура довший час забороняла цю драму до вистави. У 1887 році Карпенко-Карий вислав драму до цензури під заголовком В ПОРУ ПРИЇХАЛИ. Цензурний комітет не тільки не дозволив драму цю до вистави, а й заборонив її друкувати. Аж у 1897 році драму БУРЛАКА дозволено до друку і зовсім випадково до вистави на сцені. Драму БУРЛАКА поставлено вперше у Кременчуці 15 червня 1897 року.

У драмі БУРЛАКА Карпенко-Карий змальовує правдиві картини життя українського села кінця 70-х - початку 80-х років минулого сторіччя. Головну увагу автор зосередив на викритті сваволі сільської влади та на показі боротьби проти неї.

Драма БУРЛАКА - це, за висловом Івана Франка:

> "...вельми живий і драматичний малюнок безправ'я, яке царює в Росії відгори донизу; малюючи той найнижчий низ, автор, проте, прорубує добре вікно, крізь яке можна бачити й вищі щаблі того безправ'я, змальованого в особах старшини, збірщика, єврея Гершка та цілої ватаги темних, слабосилих, прибитих селян. На тім темнім тлі малює нам автор могучу, світлу фігуру Бурлаки, чоловіка з незламною енергією та сильною вдачею, що сам один супроти сього валу стає до боротьби за правду. Ся штука, відіграна добрими артистами, повинна би зробити на сцені величезне враження; вона найбільше політична з усіх п'єс Карпенкових".[2]

Основним драматичним конфліктом, що визначає розвиток дії, є соціяльний у своїй основі конфлікт між Опанасом Зінченком, що

2. Там само, стор. 236.

стає на захист громади, і старшиною Михайлом Михайловичем. Мотив кохання /Олекса - Галя/, залицяння багатого старшини до бідної дівчини та його намагання розлучити її з милим /старшина Михайло - Галя - Олекса/ має в драмі другорядне місце, але він органічно вплетений в дію і служить одним із засобів посилення основного конфлікту і характеристики не тільки Галі і Олекси, а також і головних героїв твору. В образі старшини Михайла Михайловича драматург змалював типового для тих часів сільського начальника, який збагачувався за рахунок селян, користуючись необмеженою владою над ними. Насильство старшини над селянами особливо яскраво розкрите у сцені сходки громади і в останній дії, де старшина чинить розправу над Опанасом Зінченком.

Тяжке і безправне становище селян змалював автор в узагальненому образі біднішої частини громади, в постатях Опанаса Зінченка, його приятеля Петра, Олекси Жупаненка і Галі Королівни. У драмі БУРЛАКА вперше в українській драматургії створено образ селянина-бунтаря. Колишній кріпак Опанас не корився панові і шукав правди на волі. Багатолітнє бурлакування, тяжкі злигодні загартували його і зміцнили його прагнення до боротьби проти соціяльної кривди. І після скасування кріпацтва він бореться проти несправедливости і насильства. В образі Опанаса Карпенко-Карий змалював відважного оборонця громади, борця проти шахраїв, крутіїв-злодюг, якими були старшина Михайло і писар Омелян.

В одній із перших своїх комедій РОЗУМНИЙ І ДУРЕНЬ /1885/ Карпенко-Карий, цілком зосередивши увагу на проблемі зростання сільських глитаїв, глибше, ніж у драмі БУРЛАКА, віддзеркалив хижацькі методи збагачування. Михайло Окунь - нова і показовіша щодо цього порівняно з старшиною Михайлом різновидність типу сі-

льського багатія. Змальовуючи постать Окуня, Карпенко-Карий глибоко розкрив і показав його моральний розклад.

Окунь ладен посадити до в'язниці рідного батька, щоб тільки не платити кари.

"Посидьте, таточку, - каже він, - три місяці в острозі, - і гроші будуть цілі: це все одно, що заробите".[3]

Сумління, честь, кохання, повага до рідних - все це для Михайла порожні слова. Головне - гроші, прибуток.

У цій комедії автор змалював і ворожість багатіїв до культури. Для Михайла Окуня книжки не мають значення й вартости:

"Чорт його знає, який він смак найшов у тих книгах? Я ж і сам грамотний, а книжки, про мене, нехай хоч всі погорять! По-моєму грамота потрібна, щоб вексель або розписку прочитать, чи підписать договір; повістку від мирового, окладний лист, квитанцію прочитать, щоб, виходить, не обштали, а далі - це дурна примха".[4]

У сценах, в яких розвинуто основний конфлікт, дія розгортається природно, невимушено, жваво. Цього драматург досягає розкриттям характеру і вчинків головного героя.

У 1886 році написав Карпенко-Карий комедію МАРТИН БОРУЛЯ, яка, за словами І. Франка, є однією з найкращих українських комедій, що висміювала честолюбство й пихатість тої соціяльної групи селянства, що намагалась утриматись на поверхні соціяльно-економічного розвитку нових стосунків у суспільстві.

Комедія написана з такою драматургічною майстерністю, драматичний конфлікт у ній такий ясний, дійові особи такі характерні, що очевидна їх мистецька гіперболізація не тільки не шкодила життєвій правдивості комедії, а навпаки - ще більше її утверджувала, викликаючи неослабний інтерес. Разом з автором і наймитом Омельком публіка сміялась з комічно гірких домагань Борулі й пихатості його сина Степана - канцеляриста земського суду. Розбещеність і духове убозтво реєстратора ратуші Націєвського викликали і сміх, і огиду до цього пустого міського покруча. В образі повіреного Трандалева, в його розповіді про "прибильність повіренничества" публіка впізнавала постаті новонароджуваних сільських і міських здирників.

У драмі НАЙМИЧКА /1886/ автор глибше відтворив трагічну долю селян, особливо наймитів. В основу сюжету драми лягли ситуації, що стали на той час майже традиційними в літературі, зокрема в драматургії, - залицяння багатого до бідної вродливої дівчини,

---

3. Карпенко-Карий, І. /І. К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. І, Держвидав худ. л-ри, Київ, 1960, стор. 216.
4. Там само, стор. 181.

розлучення її з коханим бідним парубком.

У драмі показано, що головними винуватцями трагічної долі наймички Харитини і багатьох подібних до неї були сільські глитаї і шинкарі.

Змальовуючи образ сільського багатія Цокуля, драматург лишень побіжно торкається сфери його господарської діяльности, зосереджуючи головну увагу на змалюванні звироднілости та аморальности цього глитая. У характері Цокуля поєднані моральна розбещеність і лицемірство, брехливість і підступство, облудливість і боягузтво. Правдиво змальовані у цій драмі і постаті жидів - орендаря-торговця Бороха та його дружини Рухлі, які знущаються з беззахисної наймички і врешті продають її Цокулеві. Образ наймички Харитини - це найтрагічніший жіночий образ, який доводилось нам зустрічати в усій українській драматургії. Харитина - благородна, чиста в своїх думках і прагненнях, сповнена ніжного і глибокого почуття, стала жертвою звироднілого, розбещеного і аморального багатія Цокуля. Її продав жид-торговець і купив сільський багач як звичайну річ. Карпенко-Карий підкреслює, що трагедія Харитини виникла на соціяльному ґрунті. Харитина - це наймичка-сирота. Важкі обставини життя, безвихідне становище штовхнули її на безрозсудний крок. Вона стала коханкою Цокуля /свого рідного батька, про що ми довідуємося в кінці драми/, але вона не могла примиритися з цим. Вона не може брехати, лицемірити. Сповнена огиди до свого кривдника, не маючи просвітку в житті, Харитина накладає на себе руки. Глибоко драматичний образ наймита Панаса, який чисто і ніжно кохає Харитину.

За сценічними якостями драма НАЙМИЧКА належить до кращих творів української драматургії. Характери розкриваються тут у дра-

матично напруженій дії, зумовленій самими обставинами, в яких перебувають дійові особи. Експозиція драми набагато стисліша, коротша, ніж у попередніх п'єсах. Вона дана в двох невеликих сценах, після яких зразу йде зав'язка - Харитина сподобалась Цокулеві і у нього виникає намір забрати дівчину до себе. Кульмінації дія досягає у сцені, де розкривається безвихідне становище, в якому опинилась головна героїня драми - Харитина. Харитину геніяльно виконувала на сцені Марія Заньковецька. Харитина у виконанні Заньковецької належить до найкращих сценічних креацій театру українських корифеїв.[5]

Останній монолог Харитини /2 ява 5 дії/ та наступна сцена її зустрічі і розмови з Панасом є справжнім шедевром драматургічного мистецтва.

Характерною драмою з життя українського села є одна з перших п'єс Карпенка-Карого - родинно-побутова драма БЕЗТАЛАННА /1886/. Ця драма в першому своєму варіянті, який був написаний 1883 року, мала назву ХТО ВИНЕН?. Ще перед цією драмою Карпенко-Карий написав оповідання БЕЗТАЛАННЯ, в якому накреслив подібну тему.

Усім своїм змістом драма давала відповідь на поставлене у назві питання. Автор показував, що першопричиною всіх нещасть героїв драми - селян, - були тяжкі умови їх життя в російській колоніяльній імперії. Цензура заборонила драму ХТО ВИНЕН?.

У 1886 році Карпенко-Карий трохи переробив цю драму, дав їй назву ЧАРІВНИЦЯ і знов подав до цензури, але й на цей раз драму заборонено. Автор ще раз переробив драму, змінив назву на БЕЗ-

5. Про це часто згадував відомий артист і режисер Б.В. Романицький, з яким авторові цієї праці доводилось разом працювати з 1944 до 1957 року у Державному драматичному театрі ім. М. Заньковецької у Львові. Б. Романицький був учнем Заньковецької і працював на сцені разом із видатною артисткою.

ТАЛАННЯ. В цензурі, як згадував М. Садовський, при переписуванні титульної сторінки написано /ким саме не встановлено/ замість БЕЗТАЛАННЯ - БЕЗТАЛАННА, змінюючи букву "я" на "а". Під цією назвою драма увійшла до репертуару театру. Душевні переживання героїв, їх інтимні взаємини розкриті в цій драмі в пляні складних соціяльних і психологічних колізій. Драматург на побутовому матеріялі показав соціяльну основу страждань селян. З цього погляду і перша назва твору ХТО ВИНЕН? і назва БЕЗТАЛАННЯ більше відповідають його змістові, точніше передають ідейну суть, глибокий філософський сенс задуму автора. Назва, дана у цензурі, - БЕЗТАЛАННА, - віддзеркалює долю тільки однієї дійової особи - трагічно загиблої Софії, а тимчасом у драмі і всі інші герої - Гнат, Варка, Іван та Ганна - безталанні, глибоко нещасні люди. Усі вони страждають. Гнат і Варка кохаються, але розлучаються наперекір своєму власному почуванню, помилково підозрівши один одного у зраді. Варка одружується з нелюбом "на зло" Гнатові. Гнат також "на зло" Варці одружується з Софією, яку він поважає, але не любить. Ці трагічні помилки роблять усіх героїв нещисними, "безталанними". Батько Софії, відставний солдат Іван, страждає, бо втрачає в своєму житті єдину втіху - доньку-одиначку. Ганна - мати Гната, над якою тяжить приватна власність, яку вона вважає, як щось найголовніше в житті, ворогує з рідними дітьми. Усі герої драми позбавлені щастя, і, як справедливо писав І. Франко, "власної свідомої вини в жодної особи не бачимо". Гнат і Варка, які на перший погляд є винуватцями і власних терпінь і загибелі Софії, насправді в цьому не винні. Гнат ненароком убиває Софію. До думки про вбивство сво-

єї дружини Софії задля власного щастя Гнат ніколи не приймов би. Не пристала б на це і Варка.

Карпенко-Карий звернув головну увагу на розкриття душевних переживань героїв. Реалістично-психологічна драма БЕЗТАЛАННА багата правдими картинами сільського побуту. Майстерно побудована в аспекті сценічному, написана живою барвистою народною мовою, вона користувалася і користується великим успіхом у глядача.

На тему нещасного кохання Карпенко-Карий написав також родинно-побутову драму БАТЬКОВА КАЗКА /1892/. В образі Марини автор змалював розумну, кмітливу селянську дівчину. Марина - це енергійна і активна натура. Ставши дружиною управителя, вона на деякий час переймає панські звичаї, починає фліртувати з писарчуком. Це стає причиною руйнування сім'ї. Нікодим, запідозрівши Марину у зраді, якої вона, власне, не вчинила, проганяє її з дому, а сам іде на війну.

Закохані Нікодим і Марина двадцять п'ять років страждають у розпуці, шукають один за одним і зустрічаються тільки під старість. Життя їх минуло в глибоких душевних муках.

У комедії СТО ТИСЯЧ /перша назва ГРОШІ, 1889/ автор змалював скупиндрягу, що живе тільки думками про багатство. У постаті Герасима Калитки драматург з великою силою мистецької типізації підкреслив те найхарактерніше, що властиве сільському багатієві, - хижацтво, жорстокість, скнарість, прагнення до нагромадження багатства і крайню обмеженість.

Життя в уяві Герасима складається з двох понять: грошей і земельки; на них зосереджуються всі його помисли і мрії, розмови і вчинки; вони визначають його ставлення не тільки до наймитів, а й до знайомих і близьких та до рідні.

Земля для Калитки - це скарб, - і тому він говорить про неї з побожністю , з захопленням:

> "Ох, земелько, свята земелько - Божа ти донечка! Як радісно тебе загрібати докупи, в одні руки... Приобрітав би тебе без ліку".[6]

Мрія Калитки - мати багато землі:

> "Їдеш день - чия земля? Калитчина; їдеш два - чия земля? Калитчина; їдеш три - чия земля? Калитчина... Диханіє спирає..."[7]

Іншого сенсу в житті, крім нагромадження землі, Калитка не бачить:

> "Та чи єсть на світі такий чоловік, що не хотів би землі купити?"[8]

Але, щоб добути "земельку", потрібні гроші. І він їх не просто збирає, а "лупить" різними засобами. Грішми він марить. Калитка мріє, що настане час, коли його "розіпре грошвою". Воно ж зумовлює і риси його характеру - зажерливість, крутійство, лицемірство, деспотизм.

З інших дійових осіб п'єси найбільшої уваги заслуговує Бонавентура-Копач та селянин Савка, у взаєминах з якими розкривається характер Калитки. У цих постатях драматург також викриває жадобу до наживи, хоч ні Бонавентура, ні Савка не тільки не належать до багатіїв, а навпаки - економічно залежать від Калитки. Бонавентура і Савка не хижаки, вони тільки стають на ту стежку, що веде до наживи. Бонавентура шахраював тоді, коли був у ротмістрах, а потім - "вік прожив, а й тріски чужої не взяв". Савці також гроші потрібні не для нагромаджування, а для існування,

---

6. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. І, стор. 373.
7. Там само, стор. 401.
8. Там само, стор. 402.

йому "надокучили прокляті злидні". Але спокуса розбагатіти поступово охоплює й їх, бо, як говорить Савка, "коли люди багатіють, то чом же нам не попробувати щастя". Обидва вони шукають скарби по-різному: Бонавентура - під землею, а забобонний Савка, вірячи, що гроші можна дістати у сатани, готовий віддати йому за це свою душу, бо "без душі, мабуть, легше, як без грошей". Обидва вони стають своєрідними "супутниками" Калитки, тільки різними, як і різні їх натури: Бонавентура виступає "порадником" Калитки, а Савка - співучасником його авантюри з фальшивими грошима.

Як характер, Бонавентура - це своєрідне втілення маніловщини того часу на українському ґрунті. Він добре знає, якими засобами можна збагатитися і часто дає Калитці, щодо цього, практичні поради, але сам, на противагу "хазяїнові", людина вкрай непрактична, дивак і мрійник. У нього на все порада готова, "... все він знає, - говорить про нього Роман, - тільки нічого не робе"[9] Карпенко-Карий змалював Бонавентуру з натури. У селі Кардашево /недалеко хутора "Надія"/ був ротмістр Пилип Васильович Балашов, якому П. Саксаганський дає надзвичайно цікаву характеристику у своїх спогадах:

> "Це був здоровенний чоловік... Кудлате русяве волосся на його голові здавалось полукіпком. Така ж руда, давно не чесана борода, ніс на широчезнім обличчі здавався невеличкою картоплею, а з-під густих рудих брів, що стирчали мов їжачі голки, виглядали сині, добродушні очі. Сіра потерта солдатська шинеля, картуз військовий, широчезні на випуск штани; нога як у подільського злодія, а в руці залізний щуп заввишки в сажень. Влітку він скрізь шукав скарбів, а на зиму примощувався до багатого хазяїна й учив дітей. За це його годували, а після він ще одержував від

9. Там само, стор. 372.

хазяїна підсвинка, продавав його в городі і знову ціле літо шукав кладів. Він володів страшенною силою: замолоду за кварту горілки піднімав чумацького воза з поклажею /звичайно з одного боку/ і тримав, поки підмажуть колесо".[10]

Оцей ротмістр і став згодом прототипом постаті Копача-Бонавентури. Все життя його - це безпредметна метушня, бездіяльна "діяльність".

Безмежне горе і незначні радощі українського села наприкінці XIX сторіччя, найрізноманітніші типи і характери пройшли перед пильним і допитливим оком спостережливого драматурга. Йому були добре відомі кардашівські багачі, завжди злі, скупі і немилосердні, - Куць, Гречаний, що ладні були загарбати для себе цілий світ. Карпенко-Карий приглядався і глибоко вивчав і таких людей, як Швайка та Кундель, які з лінощів не працювали, а потапали в чарці. Були там серед селян і натури запальні, енергійні, добродушні і спокійні, безкорисливі, егоїстичні, добрі й лихі. Всі вони згодом стали вдячним матеріялом для створення цілої низки характерів, які оживали на сторінках драм і комедій Карпенка-Карого та продовжували своє життя на сцені українського театру.

СТО ТИСЯЧ - одна з кращих комедій в українській драматургії. Сатиричної гостроти, глибокої комедійности драматург досягає тут різними засобами: в одних випадках свідомим перебільшенням, загостренням образу; в інших - показом того, що об'єктивна дійсність у суб'єктивній уяві, в індивідуальних вчинках Калитки спотворюється, її явища набувають протилежного характеру.

Глибоке переживання людини як, наприклад, - гнів, обурення, жаль, ненависть, - це серйозне. Але коли переживає шахрай Ка-

10. Саксаганський, П., Театр і життя. Мемуари, Рух, Харків-Полтава, 1932, стор. 37.

литка через те, що його обдурив інший шахрай, - це смішно. Радість людини - прекрасне, величне. Але, коли радіє Калитка, що фальшиві гроші "годяться", що шахрайство, як він гадає, вдалося, коли йому весело "загрібати в одні руки землю", - це огидно.

Розповідь Романа, наприклад, про те, що під час бійки Калиток з їх сватами за придане "волосся літало по хаті, як павутиння восени", що потім "назмітали волосся на землі цілу куделю" та зробили з того волосся "ах два квачі" для хазяйства,[11] - це свідоме перебільшення автора. Але воно посилює сатиричність комедії, її викривальний сміх, повніше розкриває хижацьку суть Калитки.

Нарешті, коли людина з відчаю вирішує покінчити з собою, - це трагізм. Але, коли шахрай Калитка чіпляється за бантину через те, що йому не вдалося шахрайство, і вигукує: "краще смерть, ніж така потеря!"[12] - це глибокий сатиричний комізм, який викликає щирий сміх у глядача.

Оригінальна комедія СТО ТИСЯЧ зв'язана з традиціями Гоголевої сатири. Мотив "нечистих грошей" (забобонні марення Савки), викриття згубного впливу грошей на людину (Савка, Бонавентура), маніловщина Бонавентури, плюшкінство Герасима Калитки, якому здається, що його всі об'їдають, обкрадають, - все це свідчить про близькість комедії СТО ТИСЯЧ до викривальної сатири М. Гоголя.

У п'єсі ПОНАД ДНІПРОМ (1897) Карпенко-Карий змалював постать освіченого агронома Мирона Серпокрила, який після закінчення освіти повертається назад на село і працює на користь свого села . Він організує хліборобські спілки, артілі, ширить просвіту й культуру, бореться проти мужицької нужди. З п'єси довідуємося, що "артіль" вже й землі купила, щоб "на своєму рідному шматочку працювати".

Треба підкреслити, що Карпенко-Карий вкладає в уста Мирона Серпокрила свої власні думки й погляди про сільськогосподарські артілі, про спільну сільськогосподарську працю.

Галерію портретів глитаїв створив Карпенко-Карий у комедії-сатирі ХАЗЯЇН (1900). Уважний читач і критик Іван Франко, вказуючи на життєвість образу міль-

---

11. Там само, стор. 385.

12. Там само, стор. 417.

йонера-землевласника Терентія Пузиря, назвав навіть прототип цього образу - "мільйонера Харитоненка з його оточенням".[13]

П. Саксаганський у своїх мемуарах згадує, що інший мільйонер-землевласник Терещенко, вважаючи, що саме його змальовано в образі Пузиря /деякі деталі - сцена з халатом, відмова Пузиря дати гроші на пам'ятник І. Котляревському - справді нагадували Терещенка/, підсилав до Карпенка-Карого свого "повіреного", і той пропонував письменникові тридцять тисяч карбованців, щоб тільки зняти комедію ХАЗЯЇН з репертуару. Цілком зрозуміло, що Карпенко-Карий змалював у своєму творі не окрему конкретну особу. Він створив літературний образ, збірний тип мільйонера-землевласника, який був подібний і до Харитоненка, і до Терещенка в такій же мірі, за висловом П. Саксаганського, "як і кожного глитая на Херсонщині".

ХАЗЯЇН - це високомистецька сатирична комедія. Карпенко-Карий почав працювати над цим твором навесні 1900 року, але пляни комедії, сюжет і образи автор виношував у творчій уяві довший час. У 1900 році у листі до сина Назара він писав із хутора "Надія":

> "Я пишу нову комедію ХАЗЯЇН, але діло туго йде, часто голова болить. Одначе перший акт готовий, і я ним наче задовольняюсь. Хоч то раз у раз так зі мною буває: поки пишу, задовольняюсь, а напишу - недоволен".[14]

Через місяць комедія була готова, і автор надіслав її до цензури. Двадцятого вересня 1900 року комедію дозволено до вистави і трупа П. Саксаганського почала готувати її до постави на сцені. Автор трохи побоювався за успіх своєї нової комедії і в

13. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 452.
14. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, Київ, 1961, стор. 252.

листі до сина Назара 27 грудня 1900 року писав:

> "Хазяїна" мені розрішили. Він піде в першій половині января. Комедія ця дуже серйозна, і я боюся, що буде скучна для публіки, котра від комедії жде тільки сміху. "Хазяїн" же зла сатира на чоловічу любов до стяжання, без жодної іншої мети. Стяжання для стяжання! Побачимо, як то воно піде. Участь в комедії мають всі найкращі сили, крім Заньковецької".[15]

Автор надаремно побоювався за успіх свого ХАЗЯЇНА. Вистава пройшла з надзвичайним успіхом. Публіка зрозуміла авторський задум і глибоку ідею комедії, що гнівною сатирою звучала на сцені театру і належно оцінила її. Цьому сприяло ще майстерне виконання окремих роль видатними акторами. Ролю Пузиря виконував сам Карпенко-Карий, Феногена - Саксаганський, Ліхтаренка - Садовський, Золотницького - Кропивницький, Соню - Ліницька. В листі до сина Назара 2 лютого 1901 року Карпенко-Карий повідомляв про успіх вистави з Києва:

> "Хазяїн" пройшов з великим поспіхом. Всім дуже подобається. Ніхто, навіть самі сильні критики, не находять великих недочотів, крім деяких дрібниць, але і ті дрібниці поправив. Я сам бачу, що це найкраща моя комедія і, мабуть, не то краще, а вже й такої не напишу. "Хазяїн" вже пройшов три рази, при хороших всякий раз зборах, і має ще бути виставлений два рази на одній неділі. Може це надто часто, але цікаво, що з того буде, чи дасть він ще два добрих збори, чи ні".[16]

Комедію ХАЗЯЇН високо оцінив також І. Франко. Наводимо його оцінку:

> "Грандіозну по своїм замислі й по майже бездоганнім обробленню картини великого промисловця і глитая з селян з його могутніми впливами і чисто селянською вдачею дає нам Карпенко-Карий у своїй дальшій драмі "Хазяїн". Постать Терентія Гавриловича Пузиря, представлена на фактичній основі українського мільйонера мужика Харитоненка і його окруження, змальована більш епічним, ніж драматичним стилем. Та

15. Там само, стор. 253.

16. Там само, стор. 255.

проте майстерна драматична техніка надає тій драмі велику сценічну вартість і запевняє її довголітність на сцені. Обік Пузиря змальовано майстерно людей його окруження, такого Феногена та Ліхтаренка, а на фігурі Золотницького, родовитого і багатого пана, автор подав різкий контраст між давнім панством і новою плутократією".[17]

На підставі наведених цитат видно, що комедію ХАЗЯЇН Карпенка-Карого і глядач і тогочасна критика оцінили високо.

ХАЗЯЇНА вперше надруковано 1902 року в Києві окремою книжкою. Згодом автор помістив її в третьому томі своїх ДРАМ І КОМЕДІЙ в Одесі 1903 року.

Рукопис комедії ХАЗЯЇН зберігається в Державній театральній бібліотеці ім. А.В. Луначарського в Ленінграді /Ч. 36155/.[18]

Комедія ХАЗЯЇН має внутрішній зв'язок із комедією СТО ТИСЯЧ. Калитка – глитай 80-х років, а Пузир виступає наприкінці 90-х років. Якщо Калитка, нагромадивши двісті десятин, тільки мріяв набути стільки землі, що її за три дні не об'їхати, то Пузир, який і тоді був незрівняно багатшим від Калитки, тепер уже досяг цього. У Пузиря величезні простори землі, – "княжество!", – як із заздрістю вигукує Маюфес, – "ціле княжество!"

"Німець, що за мною їхав, дивувався, хитав головою, цмокав губами, а на третій день, сміючись, сказав: 'у цього хазяїна більше землі, ніж у нашім герцогстві'. Ей-Богу так і сказав. Хе-хе-хе! Та щоб на таких степах не можна було випасти ще двадцять тисяч овець?"[19]

Пузир нагромадив такий великий капітал, що вже може легко купити маєток поміщика Золотницького і за два мільйони, бо вони тільки частина його багатства. Але Пузир прагне ще більшого.

У ХАЗЯЇНІ як і в комедії СТО ТИСЯЧ, рушійною силою є гроші, капітал, а їх власником головна постать твору.

---

17. Франко, І., Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 452.
18. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 401.
19. Там само, стор. 311-312.

Драматичний конфлікт у комедії ХАЗЯЇН є мистецьким виразом соціяльних суперечностей життя українського села кінця 90-х років XIX століття.

Пузир разом із своїми "підручними" - економами і управителями – Феногеном, Ліхтаренком та іншими – руйнує цілі села, робить "дешевого робітника", жорстоко визискує і морить голодом строкових робітників.

> "Це тобі не борщ, тут пробувать нічого, треба взять! Ти розумієш? Взять! А як мужик зостанеться без землі, роби з ним, що хочеш; а поки при землі, мужики все одно, що бури, нічого з ним не зробиш!"[20]

Заробітчани протестують проти такого страшного визиску, штрайкують.

Пузир прагне якнайшвидше здобути нові землі, гроші, але хоч він і мільйонер, йому, як каже Золотницький, "не можна разом все ковтнуть". І ця суперечність між безмежною жадобою Пузиря до наживи і тим, що він не може "все ковтнуть", визначає всі його вчинки, поведінку, мораль і є рушієм драматичної дії комедії, невичерпним джерелом її глибокої комедійности.

> "Дай віка дожить, не виганяй ти мене із Капустяного! - говорить Золотницький до Пузиря, - потомственних обивателів і так не багато в околиці осталось, все нові хазяїни захопили, а ти вже й на мене зуби гостриш. Успієш ще захватить і Капустяне, й Миролюбівку... не можна разом все ковтнуть, підожди трохи!"[21]

Карпенко-Карий створив надзвичайно різнобарвний образ мільйонера-землевласника, до найтонших нюансів розкрив його психологію. У характері Пузиря поєднуються і стикаються холодний роз-

---

20. Там само, стор. 316.
21. Там само, стор. 322.

рахунок і гарячкова енергія набувача, обережність та обмеженість "хазяйновитого мужика" і одчайдушна готовість іти на риск, на авантюру. Девіза Пузиря – "хазяйство або смерть". Безмежна жадоба і дивовижна скупість при величезному багатстві приводять Пузиря не тільки до кумедних пригод, а й до катастрофічних наслідків.

Пузир – невіглас у питаннях культури. Він зневажливо ставиться до скарбів культури, до її діячів. Це виявляється в його репліках про М. Гоголя та І. Котляревського:

З о л о т н и ц ь к и й. Так от і пожертвуй на пам'ятник народного поета.

П у з и р. З якої речі? Я жертвую на приюти...

З о л о т н и ц ь к и й. Ждучи награди?

П у з и р. Не криюсь. А Котляревський мені без надобности!

З о л о т н и ц ь к и й. І як тобі не сором отаке говорити? Такий хазяїн, такий значний обиватель, ще й кавалер, а говориш, як дикий, неосвічений мужик: "Котляревський мені без надобности!" Противно й слухать! Поети єсть сіль землі, гордість і слава того народа, серед якого з'явились; вони служать вищим ідеалам, вони піднімають народний культ... Всі народи своїх поетів шанують, почитають і ставлять їм пам'ятники!!!

П у з и р. То виходить ви пожертвуєте?

З о л о т н и ц ь к и й. Аякже! Завтра вишлю триста рублів!

П у з и р. Ну й буде з них, а від мене не поживляться![22]

Образ Пузиря розкривається в його оточенні, влучно названому в п'єсі "великим хазяйським колесом", цетром якого є він сам. "Тут колесо так крутиться: одних даве, а другі проскакують".[23]

---

22. Там само, стор. 324–325.
23. Там само, стор. 338.

Серед майстерно змальованих портретів "супутників" і підручних Пузиря є майбутній великий хазяїн, права рука Пузиря, - Феногеи, в якому поєдналося лакейство з грабіжництвом, лицемірство з блюзнірством, плазування перед хазяїном з презирством до нижчих від себе. Його принцип: "плазуй і наживайся". Філософія Феногена така:

> "Якби не давали, то я б і не брав. А коли дають - бери! І сам хазяїн наш всіх научає: з усього, каже, треба користь витягать, хочби й зубами прийшлося тягнуть - тягни! Так він робив і так робить від юних літ, а тепер має мільйони! Чом же мені не тягнуть, щоб і самому стать хазяїном. Та я й не тягну - дають. Тут і гріха немає!..[24]

В уяві Феногена на пошану заслуговують тільки гроші.

Ліхтаренко - ще один тип хижака, хоч рисами свого характеру він відрізняється від Феногена. Він не плазує перед хазяїном, а тримає себе з гідністю злодія серед грабіжників. Він такий хитрий, що "і риби наловить, і ніг не замочить"; він добре знає "негласний закон" хижацького середовища, - не візьмеш ти, то візьмуть з тебе".

> "...Я так роблю: щоб все те, що є в хазяїна, було ціле і щоб мені була користь! Це комерческий гендель. От я беру від мужиків оброчну казенну землю, візьму наділи в оренду, і мужики, оставшись без землі, будуть робить на нашого хазяїна, як кріпаки! Та щоб від такого комерческого генделя не мать користі? Тоді б я лічив себе послідніім дурнем! Хазяїн хоче заробить, і я хочу заробить! Всі рвуть, де тільки можна зірвать, а я буду дивиться та завидовать, як люде багатіють? Я не такий! Завидують тільки недотепи!"[25]

Ліхтаренко - це злодій, крутій. Він краде у Пузиря, але з цим не криється, додержуючись правил: "кради уміючи", "кради сам і не заважай другому", "не лови ґав, а лови гроші".

---

24. Там само, стор. 309.
25. Там само, стор. 336-337.

"При салганах будете ви - не ловіть же ґав. Коли перше брали копійку, беріть десять! Жалітись не будуть, нема куди: тут вор у вора краде! Коли що треба, я поможу, зате ж, щоб я не зробив, - помагайте! Щоб ви не почули: кому і скільки я дав одступного на торгах за оброчну казенну землю, за скілько я підкупив полномочених і всю громаду віддать свої наділи в оренду, - не ваше діло"![26]

Автор показує, що феногенів і ліхтаренків виховали хазяїни, що вони є типовим породженням суспільних відносин російської імперії на переломі XIX - XX століть.

Серед багатьох жанрових сцен найбільше виділяються жвавістю дії, діялогу, характеристикою характерів такі сцени, як купівля і продаж халата, зустріч Пузиря з Маюфесом, діялог Пузиря з Ліхтаренком з приводу покраденої пшениці, сперечання Феногена з Ліхтаренком тощо.

П у з и р. Що ж це, Порфірій, у тебе крали пшеницю, як возили на вокзал?

Л і х т а р е н к о. Може. Сто тисяч пудів пшениці здавали, двісті підвід возило, може хто й крав.

П у з и р. Цілий віз пшениці твій помічник Зозуля зсипав у Хескеля.

Л і х т а р е н к о. Де ж таки! Лантух - два - то може; а віз - то брехня! Не вірте!

П у з и р. А чого ж ти дивишся?

Л і х т а р е н к о. Щоб не крали!.. І на вокзалі здано сто тисяч пудів - вірно!

П у з и р. То лишню наважили в амбарі?!

Л і х т а р е н к о. Може який лантух або два - то буває; де ж ви бачили, щоб у великій економії ніхто нічого не вкрав. Та хочби у мене сто очей було, то й то не встережеш!

П у з и р. Так по-твойому, нехай крадуть?

Л і х т а р е н к о. Я цього не кажу, всі крадуть по-сво-

---

26. Там само, стор. 337.

єму, та без того і не можна, Терентій Гаврилович! І розсиплеться, і загубиться, і вкрадуть яку малезну...

П у з и р. З тобою сам чорт не зговорить. Я тобі образи, а ти мені луб'я! То нехай крадуть, питаю тебе? За віщо ж я тобі жалування платю?

Л і х т а р е н к о. А за тих сто тисяч пудів пшениці, що я здав на вокзалі, а ви гроші взяли!

П у з и р. Тьфу на твою голову! Чи ти здурів, чи чорт тебе напав?

Л і х т а р е н к о. Терентій Гаврилович, ви тільки не гнівайтесь, а розсудіть гарненько. Будемо так говорить: ви мені дасте великий шматок сала, щоб я його одніс у комору! Я візьму те сало голими руками, і однесу сало в комору, і покладу; сало ваше ціле, а тим жиром, що у мене на руках зостався я помастю голову — яка ж вам від цього шкода?

П у з и р. Іди собі к чорту, бо ти наважився мене гнівить!

Л і х т а р е н к о. Щасливі оставайтесь![27]

Комедія ХАЗЯЇН - це неабиякий зразок сатиричної комедії. Джерело комедійности п'єси, насамперед у постаті Пузиря, у глибоко контрастному зіставленні характеру і ситуацій. Треба підкреслити, що контрастне зіставлення характерів і ситуацій ми бачимо також у ТАРТЮФІ Мольєра. Отже, в цьому аспекті ХАЗЯЇН Карпенка-Карого стоїть близько до Мольєрового ТАРТЮФА.

Пузир — великий грабіжник і шахрай, і коли він, наприклад, глибоко обурюється шахрайством Петьки Михайлова або тим, що Маюфес за фальшиве свідчення на його ж, Пузиря, користь вимагає тисячу карбованців, то це не може не викликати сміху, так само, як і те, що Пузир - мільйонер, а носить старий халат і облізлий кожух, який "смердить лоєм" та біжить за гусьми, що вхопили кі-

27. Там само, стор. 319-320.

лька зерен з його десятків тисяч кіп пшениці.

Під кінець свого творчого і життєвого шляху, на початку 900-х років, Карпенко-Карий зацікавився проблемою "батьків і дітей" і задумав написати драматичну трилогію на цю тему. Автор поставив своїм завданням розв'язати проблему зв'язку інтеліґенції з народом, і проблему морального оздоровлення "зіпсованої цивілізацією" людини з природою, в поверненні її до хліборобської праці. Із задуманої трилогії Карпенко-Карий написав дві комедії: СУЄТА 1903 і ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ 1904 року. Третю частину - запляновану п'єсу У ПРИСТАНІ - автор не встиг написати.

Над комедією СУЄТА Карпенко-Карий розпочав працю на початку 1902 року, яка спочатку мала назву ХЛІБОРОБ, а згодом ЗЕМЛЯ. Остаточна редакція п'єси побачила світ під назвою СУЄТА, яка остаточно була закінчена в липні 1903 року і першого серпня надіслана до цензури. П'єсу дозволено до постави 7 листопада 1903 року. Вперше СУЄТУ поставлено на сцені 7 січня 1904 року в Києві у бенефіс П. Саксаганського. За його свідченням "п'єсу приняло громадянство як сенсацію. Збори повнісінькі. Карпенко-Карий після кожної вистави одержував десятки листів".[28]

Ролі виконували найкращі артисти: Макара Барильченка виконував М. Кропивницький, в ролях Івана і Тарабанова виступав П. Саксаганський, Терешка Сурму - Карпенко-Карий, Михайла - М. Садовський.

Тогочасна критика зустріла появу СУЄТИ на сцені, висловлюючи різні погляди й думки. Особливо багато застережень було відносно четвертої дії. Карпенко-Карий прислухався до зауважень, як це завжди роблять усі автори, але не квапився виконувати усі по-

---

28. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. ІІІ, стор. 417.

ради критиків, він часто обстоював ідею і образи СУЄТИ.

> "Суєта" наробила мені багато турбот, але я до цього привик: одні кажуть те, другі, друге... А що, коли поправлю, чи пак перетворю четвертий акт, а він вийде гірший? Нема ж ніякої певності у тім, що, викинувши те, на що звертають увагу як на фарс, - п'єса буде слухатись так само, як зараз. Правда, нема такої певності і у вас, - писав автор у листі до М. Комарова 7 грудня 1904 року. — Та й що таке фарс? У Гоголя свиня приходить в суд, відшукує прощеніє /грамотна/ і уничтожа все діло!... Це фарс. Але коли життя людське до того погане, що тільки свиня може розрішить спор Івана Івановича і Івана Никифоровича, то що його було зробить?.. Чим я винен, що люди заражені суєтством до того, що події їх для розумного слухача здаються фарсом? І генерал, і повар, і переодягання - все це тільки суєтність людська, і поставлені вони як життєві риси, що яскраво дають зрозуміти фіґуру Михайла і тисячі йому подібних, хворих суєтою мирською, яка шкодить чесним простим людським відносинам і оддаляє їх від натури..."[29]

СУЄТА вперше була надрукована в Полтаві 1905 року в п'ятому томі ДРАМ І КОМЕДІЙ Карпенка-Карого. Автограф СУЄТИ зберігається в Державній бібліотеці ім. А. Луначарського в Ленінграді /Ч. 23066/.[30]

Змальовуючи в СУЄТІ родину козака-хлібороба Макара Барильченка, автор виводить три різні групи постатей. Тут є заможні господарі, міцно зв'язані з землею /Карпо, Макар, Тетяна/; типові інтеліґенти, чиновники-кар'єристи, які втратили зв'язки з народом, цураються свого українського походження, рідної мови /Михайло, Петро/; нарешті - інтеліґент-демократ Іван, який, хоч і відірвався від хліборобської праці, але "в пани не пнеться" і прагне корисної для народу діяльности на ниві рідного мистецтва.

Драматичний конфлікт розвивається в пляні протиставлення трудового, морально здорового "натурального" життя - життю спустошеному, "суєтному".

---

29. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, стор. 268-269.
30. Там само, стор. 418.

Вістря сатири в цій комедії спрямоване проти чиновників-бюрократів та зманірованої інтеліґенції. Учитель гімназії, а потім інспектор, по суті чиновник, Михайло Барильченко, його дружина Аделаїда прагнуть тільки власного збагачення, гребують народом. Це ті, що "все своє життя із праці других забирають і нічого в життя людське не кладуть".

У рельєфно змальованому образі Михайла Барильченка драматург віддзеркалив типові риси, властиві інтеліґентам-кар'єристам. Михайло не задовольняється посадою вчителя гімназії, він прагне зробити кар'єру. Його мрія - дослужитися до чину генерала. Лицемір і підлабузник, він досягає високого чиновницького ступеня, стає інспектором, одержує чин дійсного "статського радника". Михайло протиставляє себе батькам-селянам, соромиться прийняти їх у своїй родині, бо вони мужики; соромиться того, що вони розмовляють по-українському, але безсоромно тягне у них гроші, щоб поїхати на "Рів'єру". Він цурається і свого власного українського прізвища.

У гостро сатиричному пляні змалював драматург жінок, які походили зі зубожілих аристократичних родин і змушені були виходити заміж за "грошовитих чиновників мужицького походження" /Наташа й Аделаїда/.

Також сатирично змалював автор постаті сільських багатіїв Терешка Сурми і Тараса Гупаленка. Так як Макар Барильченко, Терешко Сурма охоплений "суєтною мрією" вивести свого сина Матюшу в пани.

> "Будеш учитись — будеш паном", - каже він синові і дуже радіє з того, що "вже й воно на щось закандзюбилось".[31]

---

31. Там само, стор. 35.

Унтер у відставці Тарас Гупаленко встиг ухопити лише казарменної "цивілізації", але вже гребує мужиком і село називає "хахландією".[32]

В уяві цього морального покруча і невігласа найвищою наукою є та, яку давала "учебна команда" царської армії, звідки виходили фельдфебелями.

Чиновникам-кар'єристам Михайлові і Петрові, їх дружинам-дворянкам, багатіям Сурмі і Гупаленкові драматург протиставив людину творчих прагнень - Івана Барильченка і "статечного господаря" Петра Барильченка.

Образ Івана Барильченка переконливий і змальований з глибокою симпатією автора. Устами Івана драматург влучно характеризує і гостро та дотепно висміює "сутність" сучасного йому середовища. Іван висловлює, власне, думки самого автора. Він ненавидить лицемірство інтеліґенції, чинопочитання і кар'єризм; його не може надовго привабити й обмежене хутірське життя, як приваблює воно, наприклад, інтеліґента-просвітянина, учителя Демида Короленка. Іван - людина благородних прагнень, він протестує проти обивательського животіння і прагне творчої праці.

Бажання бути корисним народові дає Іванові силу перебороти свою втому та зневіру і вийти на широку дорогу творчого життя. Спробувавши себе на "тяжкій праці строкового", він "набрався певности в своїх силах" і сміливо йде працювати в театрі, стає артистом.

Мистецький реалізм у змалюванні характерів, майстерно побудовані комедійні ситуації зумовили успіх комедії. Уперше СУЄТУ

---

32. Там само, стор. 46.

поставлено на сцені в Києві 1904 року. Як писав сам Карпенко-Карий, вона вславила його, "як ще досі ні одна п'єса".

Продовження СУЄТИ п'єса ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ - це наступна частина задуманої трилогії та остання закінчена праця Карпенка-Карого. Перша редакція цієї п'єси була написана менше ніж за місяць, не дивлячись на те, що автора огортала апатія, про що писав він у листі до сина Назара 18 червня 1904 року:

> "...Поборовши апатію, я прийнявся за роботу. Давно мені не вдавалося попасти на стежку, довго я сидів за письменним столом, виймаючи перо з чорнильниці і знову його умокаючи. Останки апатії давили дух. Нарешті, тільки 25 мая я почав писати нову комедію "Житейське море", протяг "Суєти", в чотирьох діях.
>
> Ступінь за ступенем я оживав і сьогодні і сьогодні ввечері скінчив. Як радісно, коли чоловік воскресне духом і хоч що-небудь зробить! Нова комедія містить в собі суєтну кар'єру артиста Івана Барильченка - одного з героїв "Суєти". Чи вдалась вона мені, чи ні - не знаю. Домашні довольні, а що скаже публічність - не знаю. Здається, нічого собі написано, хоча я ще буду працювати з місяць над конечною обробкою, але можу сказати, що поправлю тільки стиль і дещо прибавлю, а в тім вигляді, як є, комедія готова".[33]

Критика зустріла новий твір Карпенка-Карого стримано. Але це не пошкодило ЖИТЕЙСЬКОМУ МОРЮ відіграти визначну ролю в мистецькому і культурному житті тогочасної України.

ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ вперше надруковано в п'ятому томі ДРАМ І КОМЕДІЙ І. Карпенка-Карого в Полтаві 1905 року.

У ЖИТЕЙСЬКОМУ МОРІ автор ще раз поставив проблему морального оздоровлення людини і проблему мистецтва, його місця і ролі в суспільному житті. Образ головного героя - артиста Івана Барильченка, його думки, поведінка - суперечливі. Становище Івана Барильченка в цьому творі інше, ніж у першій частині трилогії.

---

33. Там само, стор. 263-264.

У СУЄТІ Іван спочатку був утомлений, зневірений і тільки під кінець знайшов своє місце в житті, став артистом.

У комедії ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ Іван уже "знаменитість" у театральному світі. Але на театр тисне богемщина, у полон якої потрапляє і головний герой п'єси. Не маючи сили протистояти цьому натискові, Іван вирішує покинути на якийсь час театр, повернутися до землі, на село, на лоно чарівної природи, "в натуральну життьову пристань", щоб там "обновитися душею" і знову внести в "храм іскуства... чистоту".

> "Тепер у мене чад пройшов, скеля ще далеко, я поборюсь усіма силами душі, випливу і в тихій ясній пристані обновлюсь душею... Обмившись сам, і в храм іскуства я чистоту внесу!"[34]

У комедії правдиво змальовано деморалізуючий, корупційний вплив чиновницького середовища на окремих акторів. Це показано не тільки в постаті Івана Барильченка, а й Крамарюка – "театральної шкапи", – актора, що не став справжнім мистцем і поступово сходить зі сцени.

> "Я черв'як, бездара, театральна шкапа, я не маю сили самостійно іти на боротьбу, а їсти хочу так само, як і таланти!.."[35]

Крамарюк мріяв про велику творчу працю, а перетворився в нахлібника при театрі, на блазня, зводника, підлабузника. Він розуміє всю вагу свого падіння і в хвилини, коли в нього пробуджується сумління, – страждає. Причини морального падіння Крамарюка розкриті в його монолозі-сповіді перед Іваном. Цей монолог є гострим викриттям корупційної моралі тогочасного "вищого" суспільства, вироком драматурга-демократа прихвосням, які:

---

34. Там само, стор. 149.
35. Там само, стор. 140.

"Мотають і промотують з веселими жінками батьківщину, які для хвастовства запалюють сторубльовкою цигарку, а бідному і гривни не дадуть; я говорив правду розпутним мужам і жінкам, які святість мудрих заповітів лічать умовними, аби догодить своїм хотінням..."[36]

У ЖИТЕЙСЬКОМУ МОРІ змальовано також типовий образ театрального антрепренера Усая. Театр для нього - це джерело наживи. Обдурюючи і грабуючи акторів, Усай нагромаджує капітал.

Викриттям аморальности, ідейного спустошення деякої частини зманірованої інтеліґенції, вістря комедії ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ було спрямоване також проти письменників-декадентів, що змальовували тоді героєм дня лицеміра і розпусника, підносили культ смерти.

Герой твору Карпенка-Карого прагне краси і правди життя:

"Ні, в смерті красоти нема! Красота - життя! І я хочу жить, по правді жить!"

А правда життя там, де:

"святая природа, де землю поливають кривавим потом праці".[37]

Ця думка переважає в ЖИТЕЙСЬКОМУ МОРІ, і в цьому його сила.

Для ілюстрації того, який успіх мали комедії СУЄТА і ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ на сцені театру корифеїв, наводимо слова І. Мар'яненка, - одного з учнів театру корифеїв та очевидця вистав СУЄТА і ЖИТЕЙСЬКЕ МОРЕ в театрах Садовського і Саксаганського:

"П'єси І. Тобілевича "Суєта" і "Житейське море" йшли в театрах обидвох братів. Садовський і Саксаганський приділяли максимум уваги цим п'єсам, ставили їх, як комедії характерів, в реалістичному пляні, уникали гротескового трактування образів, боролись проти шаржування і штукарства. Особливо слідкували вони за виконанням "слизьких" сцен з Матюшею, з Аделаїдою і в сцені переодягання матері в п'єсі "Суєта", в епізоді з антрепренером Усаєм в комедії "Житейське море". Кожна сцена, діялог, кожна роля, нехай і не значна, епізодична, розроблялись старанно, до найменшої деталі. Порівнюючи вистави братів, треба признати, що

36. Там само.
37. Там само, стор. 148-149.

у Садовського ансамбль був сильніший. Було це головно завдяки блискучому виконанню Саксаганським ролі Івана Бариль-ченка і Карпенком-Карим ролі Терешка /"Суєта"/.

"Правдиво грав Івана і Садовський, але дещо "сиплий" голос і зовнішня фактура актора дещо обтяжували ролю. Іван у Саксаганського був таким же щирим і переконливим, але перевищував інших виконавців цієї ролі багатством інтонаційних барв голосу. Після з-ї дії, в якій він з великою експресією та щирістю виголошував монолог Івана про завдання театру і актора, Панас Карпович перехарактеризовувався і в 4-ій дії появлявся в ролі п'яниці-кухаря Тарабанова, яку виконував так само блискуче. Таке перевтілювання особливо поражало нас акторів.

"Роля Терешка у виконанні І. Карповича була найвищим досягненням акторського мистецтва. Розумного українського селянина, людину з лукавою хитрістю талановитий актор виконував із притаманною йому щирістю і простотою. Кращого виконавця цієї ролі я не бачив".[38]

І С Т О Р И Ч Н І Д Р А М И

Велику увагу Карпенка-Карого привертали історичні події з життя українського народу.

Створюючи п'єси на історичні теми, драматург завжди був вірний історичній правді.

У драмі ГАНДЗЯ /1902/ автор змальовує історичні події в Україні, що відбувалися в 70-х роках XVII сторіччя.

У драмі змальовано тяжке становище українців Правобережної України.

Карпенко-Карий спробував показати, як дехто з вищих сфер українського суспільства зраджував свій народ і батьківщину. Декого з цих вищих сфер приваблювало багатство і чини; виродки продавалися на службу польським королям та російським царям. Ав-

38. Марьяненко, И., Прошлое украинского театра, Искусство, Москва, 1954, стор. 210-211.

тор віддзеркалив це у напівсимволічному образі "дівчини з лівого берега Дніпра" Гандзі. Козацька дочка, красуня Гандзя стає дружиною польського маґната полковника Пиво-Запольського; вона зрікається свого народу і свого краю. "Тепер Гандзі нема, - каже вона чоловікові, - а є вельможна пані Галина Пиво-Запольська".

Патріотичний мотив у драмі ГАНДЗЯ лише накреслений. Головну увагу автор приділив змалюванню пригод Гандзі.

На історичному матеріялі написав Карпенко-Карий драму БОНДАРІВНА /1884/. Тему драми і частинно сюжет автор запозичив із народної баляди про Бондарівну. Його привабив образ благородної української дівчини-патріотки. Події, що їх автор змалював у драмі, відбуваються в середині XVII століття, на початку визвольної війни України з Польщею.

У першій картині драми автор подає розмову старого козака Бондаря з селянами та його монолог, з якого нам відомо, що "Хмельницький взявся за діло". Посланець від Хмельницького, молодий козак Тарас, готує селян до боротьби. В дальших картинах автор показує свавілля й наругу над українським народом польського пана-старости та його прибічника жида Герцеля.

Створивши правдиве історичне тло, драматург показує трагічну історію Бондарівни, що впала жертвою старости і Герцеля. Бондарівна - це благородна, чесна дівчина, людина високої народної моралі; вона сповнена великим почуттям любови до рідного краю і народу. Смілива, розумна дівчина-патріотка гине від руки старости, - польського маґната.

Після закінчення драми БОНДАРІВНА, майже десять років пізніше Карпенко-Карий знов повернувся до змалювання постаті Миколи Потоцького. Авторові були відомі не тільки історичні пісні, в

яких змальовано постать цього польського маґната, але и легенди, перекази та анекдоти про нього. Карпенко-Карий використав усі ці фольклорні матеріяли і поклав їх в основу п'єси ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ.

У центрі твору автор поставив образ графа Потоцького. Він розгортає сюжет на епізодах, використаних із народної творчости. Автор подає їх у діялогах або самохарактеристиці графа, або у розгорненій дії героїв. Ми довідуємося, що графові не можна жити в Варшаві, що він і його друзі - шибайголови-горлорізи "п'ять сел спалили, три сейми розігнали та чотирьох панянок украли і жидків з десяток забили".[39]

Карпенко-Карий старався зберегти гостроту і дотепність народних анекдотів про М. Потоцького і намагався не відступити від них у характеристиці свого героя, у розкритті його найістотніших особливостей і найтонших відтінків характеру.

Для прикладу варто б порівняти хоча б епізод з похудінням товстих юристів у ПАЛИВОДІ ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ з народним анекдотом, який записав В. Гнатюк і помістив у ЕТНОГРАФІЧНОМУ ЗБІРНИКУ у Львові.

У п'єсі ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ читаємо, що до графа приїхали два товсті юристи "оборонці прав", яких післала графиня до свого майбутнього зятя. Юристи намагаються якнайшвидше закінчити доручену їм справу і їхати до Баден на "води", щоб лікуватися від "ожиріння". Для розваги і жарту граф вирішив лікувати їх по-своєму:

---

39. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 8.

"Перш усього юристів запри у клуню,-каже він Гавенді,- дай їм по ціпові і на перший день по десять снопів жита на кожного нехай молотять. Коли змолотять, тоді по фунту хліба, по дрібку солі й глечик води даси їм на харчі. Чотири дні набавляй ти їм по п'яти снопів і по пів фунта хліба. Нарешті, вже коли змолотять по півкопи - даси увечері ти їмріденький крупничок. Надалі я другий рецепт тобі зготую... Ціп і дієта їх вилічить скоріш, ніж Баден, а щодо тітки і нареченої моєї, то їм я піднесу такої чимериці, що чхатимуть довгенько і відсіля тікатимуть, як від чуми!"[40]

А ось як розповідається в народному анекдоті "Ксьондз на курації":

"Був один ксьондз такий товстий, що вже не знав, що з собою робити. Накінець рішився виїхати до купелів, аби трохи стонкнути. Їде дорогою і здибається з Каньовським. -Де їдеш? Той оповідає. - Знаєш що? - каже Каньовський. - Маєш ти платити лікарям 500 злотих, заплати мені половину, я тебе вилічу. - Добре, - каже ксьондз. Взяв його Каньовський з собою, замкнув у хаті, їсти не дає. Ксьондз виголоднівся, що вже ледве дихає. Каже йому Каньовський їти з пастухами за товаром, а їсти знов не дає. Як ксьондз вибігався добре, так спав з тіла, що не лишилося з нього більше, як половина. Тоді погостив його Каньовський та й ксьондз поїхав, подякувавши Каньовському за курацію".[41]

Карпенко-Карий, будучи добре обізнаним зі сценічними законами, зумів створити на основі народних анекдотів гарний сценічний жарт, наповнити його яскравими сценічними ситуаціями, дотепними висловами та жвавими гумористичними діялогами.

Автор яскраво змалював постать Харка Ледачого - хвалька і брехуна, базіки й боягуза-лакея, якого дуже легко можна пізнати в народних анекдотах хоч може і під іншими іменами.

Особа маґната Потоцького та його діяльність, який у ПАЛИВОДІ ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ просто названий графом, не могли бути предметом жарту, бо за цими його, ніби жартівливими, витівками скривається трагічний кінець, кривда і страждання людей, а то й

40. Там само, стор. 17.

41. Гнатюк, В., Етнографічний збірник, т. 6, Галицько-руські анекдоти, Львів, 1899, ч. 639, стор. 314.

кров його нещасних жертв. Вже один цей факт був причиною невідповідности між характером життєвого матеріялу і засобами його мистецького відтворення. Другий факт - це те, що Карпенко-Карий це драматург, що виявив велику силу артиста у змалюванні внутрішнього світу людини, у тонкій психологічній аналізі, у відтворенні правдивих сцен глибоких переживань героїв із найнепомітнішими відрухами і відтінками людської душі. До таких творів ПАЛИВОДУ ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ і сав автор не зачисляв. Це п'єса комічних колізій і інтриґ, що їх автор розраховував на сценічний ефект, на касу, як вдало висловлюються актори сценічною мовою. Тому не дивниця, що поодинокі дійові особи автор принижує до напівтваринного стану, не дивно, що герої часто переодягаються, - тобто у цій п'єсі бачимо все те, що від давен було на сцені театральним штампом, проти чого енерґійно виступав і сам Карпенко-Карий.

ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ - це комедія-жарт у чотирьох діях, написана 1893 року. Дія відбувається на Волині у XVIII ст.

Основним матеріялом до цієї комедії авторові послужила низка народних оповідань і анекдотів про панів-самодурів, їх бешкетування та безглузді витівки.

У ПАЛИВОДІ ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ Карпенко-Карий створив цікавий сценічний жарт, наповнений низкою комедійних ситуацій, дотепами і живими, динамічними діялогами. Не диво, що жарт ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ користувався неабияким успіхом на сцені.

Уперше жарт ПАЛИВОДА ВІСІМНАДЦЯТОГО СТОЛІТТЯ був опублікований в другому томі ДРАМ І КОМЕДІЙ в Одесі 1897 року.

Рукописний примірник цієї комедії-жарту зберігається в Держа-

вній театральній бібліотеці ім. А. Луначарського в Ленінграді /ч. 32865/.[42]

На історичну тему написав Карпенко-Карий драму ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ЩЕЗНЕ. Ця драма була написана 1896 року і під назвою СЕРБИН була надрукована у Львові в ЗОРІ /ч. 20-24/. Сам автор назвав її поемою. У 1897 році драма ця у попередній редакції під назвою СЕРБИН була надрукована у творах І. Тобілевича /Карпенка-Карого/, що їх видав В. Лукич у Львові. Карпенко-Карий не зовсім був задоволений цим варіянтом драми і не переставав працювати над удосконаленням свого твору. Він позмінював деякі яви, дописав наново або переробив деякі епізоди, деяким постатям змінив імена, а також дав їм інше трактування. Нова редакція драми під назвою ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ЩЕЗНЕ була надрукована в третьому томі ДРАМ І КОМЕДІЙ І. Карпенка-Карого в Одесі 1903 року. Ця редакція драми вважається остаточною.

У Ленінграді у фондах театральної бібліотеки ім. А. Луначарського зберігається рукопис драми на п'ять дій під назвою РОМАН І ЯЛИНА за підписом - АДАМЕНКО /ч. 23381/.[43]

Порівнявши драму РОМАН І ЯЛИНА з текстом драми ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ЩЕЗНЕ, видно, що обидва твори є різними варіянтами одного і того ж твору, хоч у тексті є деякі різниці й імена дійових осіб змінені. "Адаменко" - це один із маловідомих псевдонімів І. Тобілевича, що його він вигадав для цензури.

В основу драми поклав автор народну пісню-баляду про Сербина. Ця народна пісня-баляда зокрема була дуже поширена серед народу на західних землях України. Цю пісню-баляду вперше надрукував

---

42. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 381.
43. Там само, стор. 384.

Я. Головацький у своєму збірникові пісень 1878 року.

Приявний у пісні-баляді мотив отруєння був вдячним і привабливим матеріялом для драми, і його вміло використав Карпенко-Карий у своєму творі. Інші мотиви пісні автор або відкинув зовсім, або використав у переробленому вигляді. Зміст баляди такий:

> Дівчина покохала Сербина і каже йому, щоб він її сватав. Сербин відповідає, що боїться її брата і намовляє дівчину отруїти брата, а тоді він з нею одружиться. Дівчина каже, що не вміє цього робити, бо не навчилася чарувати. Сербин тоді повчає дівчину, як приготувати отруту і як дати її братові. Дівчина наварила пива, підмішала туди отрути й дала братові, як тільки той під'їхав до її хати.
>
> А брат пива та напився
> І з коника похилився.
>
> Сербин і опісля не одружився з дівчиною, мовляв, коли вона отруїла рідного брата, то може отруїти й його. Дівчина вийшла заміж за жебрака і до смерти носить за ним торбу з хлібом, випрошеним у людей.

Події, що розгортаються у драмі ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ЩЕЗНЕ, відбуваються в XVI-XVII ст., у часи, коли запорожці вели боротьбу проти турків і татар, що нападали на Україну, плюндруючи її і забираючи людей в ясир. Одначе Карпенко-Карий зосереджує свою увагу не на суспільних проблемах того часу, а на питаннях інтимно-побутового характеру і змальовує побутові картини життя у піднесено-романтичному пляні. В основу сюжету автор поклав боротьбу Юліяна — амбітного волоха, - сина молдавського господаря, - за те, щоб повернутись до рідної Молдавії і заволодіти усіми волоськими землями. Батько Юліяна згинув колись від руки угорського маґната, який, підкупивши султана і користуючись підтримкою різних турецьких пройдисвітів, став володарем Молдавії. Ось чому починає боротися Юліян.

> "Кипіла кров моя огнем пекельної муки, бажанням помсти мозок мій горів, і я покинув школу єзуїтів, де вчився мудрости, як править своїм народом, і в Царград прибув обі-

драним, ограбленим, голодним старцем шукати правди й оборони у турецького царя. Але шкода шукати правди там, де мозок, честь і совість - згнили до тла! Я тільки в тім переконався, що золотом у Царграді купити можна все і легко з поміччю червінців вернуть мені назад молдавське господарство. А без цієї могучої на всьому світі сили я не знайшов спроможности для боротьби за батьківський престол... Скоро судьба моя перемінилась. В часи мого в Царграді перебування Скутар спалили запорожці, і всіх невольників своїх вони з тюрми повизволяли. Одважні лицарі новим життям, новим баханням моє розбите серце запалили, і я покинув свої мрії і надії, помандрував пішком на Запоріжжя, щоб відтіля носити грізну помсту ворогам!"[44]

Юліян приходить на Україну, на Запоріжжя, пристає до запорожців і бере участь у поході проти турків. Він виявив великий героїзм у руйнуванні Кафи, через що здобув прихильність і любов у запорожців. Але він не покидає думки про повернення на молдавський престол. Ще перебуваючи на Запоріжжі, Юліян чув, що в Україні живе прославлений козаками полковник Платон "як кримський хан багатий", а в нього сестра-красуня Ялина, якій дістанеться усе Платонове добро. Юліян їде до Платона, щоб одружитися з його сестрою Ялиною і загорнути усе його багатство. По дорозі Юліян дізнається, що Ялина уже засватана і подала рушники іншому чесному козакові, Данилові. Але його це зовсім не турбує, бо він свято переконаний, що "слава і почот, і розкоші, які дає багатство, нікому легко не достались... Перш річка сліз і крови пролилась, а потім вже на цій пролитій крові багатьох для одного химерне щастя будувалось!.."[45]

Юліянові удалося заволодіти серцем красуні Ялини, і щоб забезпечити собі повний успіх, він намовив свого слугу-татарина Кузьму вбити Данила і, нарешті, хоче позбутися Платона. З цією

---

44. Там само, стор. 73-74.
45. Там само, стор. 77.

метою він дає Ялині отруту, кажучи їй, що це таке зілля, коли Платон вип'є його з медом або пивом, зробить його прихильним до їхнього кохання, та що Платон відмовиться від свого слова-постанови, заявивши, що вінчання Ялини з Юліяном може відбутися тільки через три роки. Лихі наміри Юліяна підслухав Данило і розповів Платонові, який викриває Юліянів зрадницький плян у кінці драми. Юліян заколюється, а Ялина божеволіє.

Драма ЛИХА ІСКРА ПОЛЕ СПАЛИТЬ І САМА ЩЕЗНЕ перевантажена трохи етнографічними подробицями і досить часто повторюваними в драматургії того часу драматичними мотивами, як, наприклад, випадкове підслухування, таємниче вбивство, підмішування отрути в напій тощо.

Дбаючи про розширення тематики драматургії, про збагачення убогого тоді репертуару українського театру, Карпенко-Карий зосередив свою увагу на такому поширеному в XVII-XVIII сторіччях явищі, яким було чумацтво в Україні. Ніхто з українських драматургів попередників Карпенка-Карого не порушував цієї теми, тільки Т. Шевченко присвятив їй декілька поезій, та народ, що зберігав у своїй пам'яті численні пригоди з чумацького життя, - створив багато ліричних , зворушливих пісень про чумаків. У цих піснях оспівується життя і побут чумаків, їх боротьба з розбійниками, смерть чумака в дорозі тощо.

Карпенко знав ці пісні, чув багато переказів про чумаків, читав про них у літературі. Він добре розумів тверду незавидну долю чумаків, що ходили в далеку дорогу, повну пригод і небезпек, зносили холод і голод, зазнавали нападів розбійників, хворіли, а іноді й помирали в дорозі. Чумацьке життя давало прекрасний матеріял для драматурга, і Карпенко-Карий скористався з цього.

У 1897 році він закінчив комедію ЧУМАКИ, в якій, за визначенням І. Франка," на тлі чудової галерії щиронародних типів, таких як Настя, що не любить сварки, а всякими брехнями та видумками старається заводити її в своїм найближчім околі, як баба Бушля і два мандровані дяки-пиворізи, Шкварковський і Мичковський, комічні два Аякси української комедії",- він змалював минуле чумацтво.[46]

Конфлікт ЧУМАКІВ побудований на зіткненні двох протилежних поглядів на суть людського життя, на щастя людини, на її право вирішувати свою долю. В комедії бачимо і рельєфні типи зубожілих селян, серед яких дуже яскраво вирисовується постать баби Бушлі, і постаті заможних селян: Русаловського, Чичері та Хоми Нерука, на думку яких щастя тільки в грошах, у багатстві.

Русаловському, Чичері та Хомі Нерукові автор протиставляє Віталія Нерука, - брата Хоми.

Надзвичайно яскравими вийшли у Карпенка-Карого постаті "мандрованих дяків-пиворізів" Шкварковського та Мичковського.

Сюжет комедії розгортається логічно в цілковитій відповідності до розвитку характерів.

Для ілюстрації того, як виглядала ця комедія на сцені у виконанні найкращих сил театру корифеїв, наводимо слова І. Мар'яненка з його спогадів:

> "Зупинюсь на виставі "Чумаки" І. Тобілевича, в якій брали участь провідні майстри українського театру. Хому грав автор п'єси І.К. Тобілевич, його дружину Настю - А. Борисоглібська, Віталія - М. Садовський, одного із дяків /здається Шкварковського/ - П. Саксаганський, бабу Бушлю - С. Тобілевич. Краще від усіх грав І. Тобілевич. Можливо, що ця роля була найбільшим творчим досягненням Івана Карповича. Він цілковито перевтілювався в ній, і перед нами появлявся слабохарактерний, ограничений чумак, який непомітно для самого себе опинився під "пантофлем" своєї хитрої "властелюбної" дружини Насті. Особливо смішний був Хома в своєму дитячому, впертому бажанні показати себе розумним і са-

46. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 452.

мовистарчальним, не помічаючи того, що робить він усе за поштовхом своєї недоброї і нерозумної дружини...

А. Борисоглібська в ролі енергійної інтригантки Насті користувалась величезним успіхом. У виконанні артистки образ цей визначався багатством інтонаційних барв. Особливо чітко й тонко були опрацьовані її діялоги з Карпенком-Карим; вони часто викликали бурю оплесків.

Віталій у виконанні М. Садовського - цілковита протилежність своєму багатому братові Хомі. Він м'який і простий, поводиться достойно, як людина, що багато перенесла, визнається на людях і життєвих обставинах. Віриш, що цей український чумак розумний, бувалий і сміливий селянин. В ньому відчувається подих народної мудрости. Недарма Віталія називають "премудрим Соломоном".

В невеликій ролі дяка-пивоїза П. Саксаганський викликав гомеричний сміх. Вірші, дотепи і "вчені тиради" він подавав якось особливо смішно. Можна було тільки дивуватися такому широкому акторському діяпазонові: героїчний образ Тараса із драми "Бондарівна", Богун із драми "Богдан Хмельницький" і оригінально-комедійний шедевр, створений Саксаганським в ролі дяка-пивоїза.

Після матері в п'єсі "Суєта" роля назойливої, але, по суті, доброї і бідної баби Бушлі була вищим творчим досягненням артистки С. Тобілевич.

Такий ансамбль, таку зіграність всіх виконавців не часто можна бачити".[47]

У 1898 році Карпенко-Карий почав працювати над трагедією САВА ЧАЛИЙ, яку закінчив у 1899 році. Зі змісту трагедії, із листів автора та спогадів його сучасників видно, що драматург приступив до написання трагедії на історичну тему про Саву Чалого дуже серйозно, присвячуючи дуже багато часу студіям різних історичних матеріялів, вивчав відому народну пісню про Саву Чалого та історичне оповідання Антонія І. /Ролле/ САВА ЧАЛЕНКО. ИЗ ИСТОРИИ ГАЙДАМАЧЧИНЫ ПРОШЛОГО ВЕКА. ПЕРЕВОД С ПОЛЬСКОГО, що друкувалося в КИЇВСЬКІЙ СТАРИНІ у 1887 році. Карпенко-Карий простудіював працю М. Костомарова ИСТОРИЯ КОЗАЧЕСТВА В ПАМЯТНИКАХ ЮЖНОРУССКОГО ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА та багато інших матеріялів, що лягли в основу написання історичної трагедії, праця над якою про-

47. Марьяненко, И., Прошлое украинского театра, стор. 217.

довжувалася понад один рік. Перший раз трагедія САВА ЧАЛИЙ була надрукована в журналі КИЇВСЬКА СТАРИНА 1899 року /том VIII і IX/. Відбитку з цього журналу 15 жовтня 1899 року Карпенко-Карий надіслав до театральної цензури з метою одержати дозвіл ставити САВУ ЧАЛОГО на сцені. Цензурі багато дечого не сподобалося у трагедії і цензор, читаючи САВУ ЧАЛОГО, звернув особливу увагу на сцени знущання над селянами, їхні скарги на непосильні податки, і, підкресливши ці сцени, прийшов до висновку, що трагедія Карпенка-Карого не повинна бути дозволена до постави на сцені.

Розглядаючи справу про дозвіл САВИ ЧАЛОГО до постави на сцені 8 грудня 1899 року, цензурний комітет цілковито погодився з висновками цензора. Ось що написано в ЖУРНАЛЕ ЗАСЕДАНИЙ С.-ПЕТЕРБУРГСКОГО ЦЕНЗУРНОГО КОМИТЕТА ЗА 1899 ГОД:

> "Беручи на увагу, що названа драма змальовує понуру картину непримиренної клясової ворожнечі, хоч і відноситься вона до далекого минулого, але все ж не представляє здорово-морального корму і місцями є речі просякнуті почуттям українського патріотизму, цензор вважав би не дозволити названу драму до вистави на сцені. С.-Петербурзький Цензурний Комітет, згідно з думкою докладчика, що вважає п'єсу "Сава Чалий" не дозволяти для виконання на сцені, ухвалив: представити це на розгляд Головного Управління в справах друку. Подано 13 грудня за ч. 2544".[48]

Зате зовсім інакше подивились на САВУ ЧАЛОГО в Головному Управлінні. Начальникові управління М. Соловйову сподобалась "боротьба руського православного народу" проти католицької Польщі та ширення нею католицизму між православним народом та за відсутністю у творі протиросійських тенденцій, 14 грудня 1899 року трагедія САВА ЧАЛИЙ була дозволена до вистави на сцені. Уперше

---

48. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 398-399.

поставлено САВУ ЧАЛОГО в Києві в січні 1900 року. Сам Карпенко-Карий виконував ролю Потоцького, Сави Чалого - М. Садовський, а Гната Голого - П. Саксаганський.

Трагедія САВА ЧАЛИЙ здобула високу оцінку серед українського громадянства і тішилася та й тішиться заслуженим успіхом на сцені уже багато років.

Тодішня критика також високо оцінила твір Карпенка-Карого.

Один із тогочасних критиків писав у 1903 році, що "народне повстання зображене в п'єсі яскраво, жваво, згідно з історичною істиною, з усіма типовими, характерними особливостями даного історичного середовища і історичного моменту".[49]

Високо оцінив САВУ ЧАЛОГО І. Франко, підкреслюючи, що цей твір

> "гідний стати в ряді архитворів нашої літератури. "Сава Чалий" - це трагедія, основана на часах занепаду і хитання українського національного почуття, трагедія перевертня, що для особистої користи йде на службу до ворогів і наслідком натуральної реакції здорових останків національного життя гине в хвилі, коли його зрадницькі пляни, здавалося, були близькі здійснення. Незважаючи на історичний колорит, сим разом ухоплений автором дуже добре, драма мала велике значення для сучасної України, плямуючи інтенції сучасного національного ренеґатства, і покотилися по театральних дошках як могутня проповідь повороту ренеґатів до служення рідному народові і його кровним інтересам".[50]

З історичних матеріялів відомо, що Сава Чалий - міщанин із Комаргорода, Ямпільського повіту - був спочатку двірським козаком, а пізніше дослужився до сотника у князя Любомирського. Коли ж у 1734 році на Правобережній Україні спалахнуло селянське повстання проти польських маґнатів, в якому також брали участь і козаки, Сава Чалий пристав до повстанців разом з полком Верлана, в якому він служив. Одначе пізніше він зрадив повстанців, розкаявся перед польською шляхтою і став вірним слугою польсько-

---

49. Київська старина, 1903, IX, стор. 140.
50. Франко, Іван, Про театр і драматургію, АН УРСР, Київ, 1957, стор. 170.

го маґната Йосифа Потоцького. Джерела вказують на те, що Сава Чалий був відважний і хоробрий і тому заподіяв чимало лиха козакам: убивав їх і навіть спалив православну церкву. Гайдамаки вирішили покарати його смертю. Присуд цей виконав колишній побратим Сави - Гнат Голий. У 1741 році на саме різдво Гнат Голий із своїм загоном напав на маєток Сави Чалого у селі Степашках на Вінничині і вбив його. За цей вчинок Гнат Голий був ув'язнений у самій Запорозькій Січі з наказу київської адміністрації. Запорожці, які схвалили вчинок Гната Голого, визволили його з в'язниці. Ім'я Гната Голого стало популярним спочатку на Запоріжжі, а згодом і серед народу.

Епізод цей із боротьби українського народу проти польських маґнатів-колонізаторів віддзеркалений у народній пісні, яку часто співали кобзарі і лірники. Ця пісня збереглася у багатьох варіантах. Наводимо один із них найбільш поширений на Наддніпрянській Україні, що його записав М. Лисенко у селі Солониця Лубенського повіту на Полтавщині.

Гей був в Січі старий козак, на прізвище Чалий,
Вигодував сина Саву козакам на славу.
Ой не схотів же той Сава козакам служити -
Відклонився до ляшеньків в Польщу з паном жити.
Гей та схотів же той Сава слави залучити -
Став своїх братів запорожців по степах ловити!
Пан отаман, пан кошовий по козаках тужить:
"Ой хто б вловив того Саву - сам йому послужить".
"Мого сина, - каже Чалий, - ніхто з вас не вловить,
Хіба Гнатко з Кравчиною до себе підмовить!"
Наш отаман каже: "Гнатку! Як Саву не вловиш -
Сам за нього, вражий сину, голову положиш!"
Пішов Гнатко з Кравчиною Саву підмовляти,
Як не схоче з Польщі іти, то й смерті придати.
По дорозі стрівсь їм литвин та й став наставляти,
Як їм того пана Саву у руки піймати:
"Візьмемо сирої землі в чоботи під ноги,
А щоб не знав той пан Сава нашої підмови!"
Сидить Сава кінець столу, дрібні листи пише,
А Савиха молодая дитину колише.
Ой скінчивши дрібних листів, та й спатоньки ляже,

А щось йому під віконцем - "Добривечір" - каже.
"Піди, хлопку, піди малий, та й уточи пива, -
Нехай же ми та вип'ємо за здоров'я сина!
Піди, хлопку, піди малий, та вточи горілки, -
Нехай же ми та вип'ємо за здоров'я жінки!
Піди, хлопку, піди малий, та й уточи меду;
Ой щось мені нудно-трудно - голови не зведу!"
Пішов хлопець до пивниці замків відмикати,
А козацькая старшина у двір уступати.
Не вспів хлопець, не вспів малий дойти до пивниці,
Ускочили гайдамаки до Сави в світлицю:
"Здоров, здоров, пане Саво, здоров як ся маєш?
Далекії в тебе гості - чом же не вітаєш?"
Ой кинеться та пан Сава до ясної зброї:
"Е ні, - кажуть, - пане Саво, се тобі не в полі!"
Ой кинеться та пан Сава до ясного меча -
Одлетіла й голівонька до самого плеча!
Не досягнув той пан Сава своєї булави -
Положили пана Саву на дубові лави,
"Оце тобі, пане Саво, сукні-адамашки,
Що ти нажив, вражий сину, з козацької ласки!"

Подаємо також інший варіянт пісні про Саву Чалого, що її співав народ в Україні, а зокрема в Галичині.

1. Ой був в січі старий козак, на прізвище Чалий,
вигодував сина Саву козакам на славу.
2. Ой не схотів та пан Сава козакам служити,
він пішов-же до ляшеньків слави заслужити.
3. Ой він пішов до ляшеньків служби відправляти,
і з ляхами православну церков руйнувати.
4. Збиралися запорожці, всі в раду схожали;
за походи труди-сюди про між себе рахувати,
5. Усі прийшли, усі прийшли, одного немає;
ой чом тебе, батьку Чалий, у раді немає?
6. "Чого ж мені, та панове, у раду ходити?
що хочете того Саву на віки згубити".
7. Хоч став собі він до ляхів...та вже ж, синку милий,
чому ти став, чому до нас такий став спесивий?
8. Ой спесивий, не спесивий - пани кажуть - Сава...
та не добра, журівочка стала його слава.
9. Що не тільки та пан Сава церков та руйнує:
і з бісами став за право, і барзо знахорує.
10. Обізвався на те Голий, каже: добре знаю,
ой я того пана Саву у руки піймаю!
11. Ой і стали та панове раду розпочали;
своїх коней посідлали, в похід виступали.

12. Ой був Сава, та їсть сало, та все паляниці;
не кохав Сава молодих дівчат, та все молодиці.
13. Не кохав Сава та козаків, та все католиків,
загубив Сава, потеряв Сава свою віру навіки.

14. Ой був Сава в Немирові в ляхів на обіді,
і не знає, не відає о своєї біді.
15. Ой п'є Сава і гуляє, ляхам вирубає,
а до його, що до Сави, гонець приїжджає;
16. - А що ти тут, малий хлопку! Чи все гаразд дома?
- Протоптана, пане, стежка до вашого двора.
17. Та все гаразд, та все гаразд, усе хорошенько:
виглядають гайдамаки з-за гори частенько!
18. - От то лихо, виглядають! Я ж їх не боюся!
хіба ж нема в мене війська? Я не забарюся.
19. Сідлай, хлопку, сідлай малий, коня вороного;
поїдемо ми додому хоча нас немного.
20. Їде Сава з Немирова на воронім коню...
а, приїхавши, гадає, та про свою долю.
21. - Ой ти ж, доле, - каже Сава, - щербатая доле! -
Питається челядоньки: чи все гаразд дома?
22. "Гаразд, гаразд, пане Саво! Ще ліпше з тобою,
як тебе ми побачили на воронім коню".
23. Ой сів Сава в кінці стола, та листоньки пише;
а Савиха на ліженьку дитину колише.
24. Сидить Сава, листи пише, Сава думки дбає;
от вже Сава, та пан Сава, гадку замишляє:
25. - Піди, дівко, у пивницю, уточи горілки,
ой нехай же я нап'юся за здоров'є жінки.
26. Піди, дівко, у пивницю, та принеси пива,
ой нехай же я нап'юся та за свого сина.
27. Піди, дівко, у пивницю, внеси мені меду:
чогось мені трудно-нудно, головки не зведу.
28. Сидить Сава в кінці стола, все листи читає;
а Савиха молодая все дума й гадає.
29. Сидить Сава в кінці стола, хлопця визиває,
а Савиха молодая плаче та ридає.
30. Ой не вспіла челядонька з стіни ключі зняти,
став Гнат Голий з Кравчиною ворота лапати.
31. Як відсуне та пан Сава віконце од ринку;
а вже тії гайдамаки блукають по сінку.
32. Тільки ж тая челядонька на поріг ступає,
аж Микитка пану Саві чолом оддає:
33. - Здоров, здоров, пане Саво, як ся собі маєш?
добрих гостей собі маєш, чим їх привітаєш?
34. Ой чи медом, ой чи пивом, ой чи горілкою?
попращайся з своїм сином і з своєю жінкою.
35. - Ой дав-бим вам меду й пива, не хочете пити;
ой ви ж мене молодого хочете згубити.
36. Ой чим мені, вас панове, чим вас привітати?
дарував ми Господь сина, буду в куми брати.
37. - Ой не того прийшли до тебе, та щоб кумувати,
а ми з того прийшли до тебе, та щоб розщитати!
38. Ой веди ж нас, пане Саво, у нову комору,
та оддавай, пане Саво, козацькую зброю.
39. А де ж твої, пане Саво, сукні, адамашки,
що ти нажив, вражий сину, з козацької ласки?
40. Та не того прийшли до тебе, щоб головку зняти.
Ой було б тобі, пане Саво, нас не руйнувати,
коли хотів запорожців в куми собі брати.

41. Ой кинеться та пан Сава до ясного меча,
єго взяли на три списи, із правого плеча.
42. Ой кинеться та пан Сава до ясної зброї,
єго взяли та підняли на три списи к горі.
43. - Ой теж тобі, пане Саво, сукні, адамашки,
що ти нажив, вражий сину, з козацької ласки!
44. Ой не вспів же та пан Сава на коника впасти,
у кайдани закували, стали на віз класти.
45. Ой панове запорожці, хіба то вам слава,
що в кайдани та забитий лежить у вас Сава?
46. Якби його ви на волю з кайданів пустили,
славу б собі найбільшую от сим залучили.
47. Якби його ви на волю між себе приняли,
славу б собі найбільшую от сим дарували.
48. А Савиха молодая вікном утікала,
на молоду челядоньку з пильна поглядала:
49. - Хапай, хапай, челядонько, малую дитину:
будеш жити, панувати, коли я не згину!
50. Не боїться козаченько ні грому, ні тучі:
хорошенько в кобзу грає, до Савихи йдучи.[51]

Якщо порівняти тексти наведених пісень про Саву Чалого з текстом трагедії Карпенка-Карого, то ствердимо, що драматург поклав в основу варіянт пісні, що його записав М. Лисенко. Наприклад, слова Гриви про Саву Чалого: "унадився до ляшеньків у Польщу паном жити" /дія IV, ява 1/ майже цілком сходяться з четвертим рядком пісні; наступна репліка Медведя: "тай і ловить гайдамаків по степах" збігається з шостим рядком; слова Знахаря: "Сави ніхто не візьме, ніхто не стратить, тільки ти візьмеш, тільки ти стратиш, Гнате!" /Дія IV, ява 9/ - збігаються з 7-10 рядками пісні. Знахар також радить їм: "Іще моя вам рада: покладіть у чоботи своєї ви землі, щоб ніхто не знав вашої підмови", слова ці збігаються з 17-18 рядками пісні.

Деякі факти використав Карпенко-Карий з праці М. Костомарова ИСТОРИЯ КОЗАЧЕСТВА В ПАМЯТНИКАХ ЮЖНОРУССКОГО НАРОДНОГО ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА. У праці Костомарова говориться про те, що дід Сави

51. Kolberg, Oskar, Pokucie. Obraz etnograficzny, T. II, Kraków, 1883, стор. 289- 292.

Яків Чалий був кошовим на Запоріжжі. Коронний гетьман Йосиф Потоцький подарував Саві Чалому села Рубань і Степашки. Сава нападав і руйнував запорозькі зимівники і навіть спалив православну церкву. Вивчаючи історичні матеріяли, Карпенко-Карий бачив, що зрада була досить поширеним явищем серед козацької старшини і запорожці вважали зраду найбільшим і найтяжчим гріхом. І тому драматург устами Гната Голого каже:

> "Найшовся б інший Сава! Багато зрадників настало, що за панські ласощі й принади свій кидають народ і віру, до іншого люду пристають та й ворогують там проти братів своїх далеко гірше й більше, ніж сам ворог"..![52]

Карпенко-Карий був також ознайомлений із тим, про що розповідав польський історик І. Ролле в нарисі САВА ЧАЛЕНКО. Нарис цей був надрукований у перекладі на сторінках КИЇВСЬКОЇ СТАРИНИ, про що вже була згадка. У цьому нарисі читаємо:

> "Назвали Гната Голим тому, що при паюванні награбованого брав він собі незначну частину, решту ж роздавав підвладним; взагалі не любив зайвого і задовольнявся будь-чим: куртка з телячої шкіри, бараняча шапка, прості козлові чоботи; одна сорочка, вимазана у жир та дьоготь, служила йому цілий рік; ... подільський кінь, самопал, трохи оливa в торбі, в кишені тютюн та люлька, що без неї не міг обійтись більш, ніж без хліба та горілки... От і все його багатство... Ще 1737 року підібрав він собі деяких товаришів і "засікся" в Чорному лісі. А потім стільки охочих зумів скликати, що швидко "засіку" повернув у "кіш". Пограничні /польські/ команди хоч і назнали пташку, та підійти до неї не могли; навкруги пуща непрохідна, а пікети гультяїв на деревах, сховані між гіллям, стріляли по сміливих, як по качках, самі ж не зазнавали жодної небезпеки".[53]

Зберігаючи точність у відтворенні конкретних історичних фактів, вірність народного погляду на зраду і на повстання, Карпенко-Карий малює широку картину визвольного руху українського на-

---

52. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 287-288.
53. Ролле, И., "Сава Чаленко", Киевская старина, 1887, кн. II, стор. 486.

роду у XVII ст. проти чужоземних поневолювачів України.

Твір цей історично правдивий, глибоко патріотичний. Ідея твору - відданість народові, уславлення боротьби проти соціяльного і національного поневолення, засудження зради.

Сава Чалий спочатку співчуває стражданням селянства, бере участь у боротьбі проти польських маґнатів, але згодом стає на шлях компромісу й зради. Драматург продумано й глибоко розкриває причини угодовства. Сава стає на шлях угодовства передусім через те, що не бажає широкого народного руху, не вірить у його перемогу, не вірить у народ. Повстанці на його думку - це темна і загрозлива стихія, здатна принести тільки "смуту і пожежу, і кров".

> "І понесуть вони тепер на Україну і смуту, і пожежу, і кров проллють ріками. Без жодної користи для народа, а потім самі на полях всі сконають".[54]

Сава Чалий обстоює згоду, примирення з польськими маґнатами - смертельними ворогами України, а не рішучу боротьбу. Не маючи змоги стримати рух селянства, що все більше й більше розгортався, Сава зраджує його. Він переходить на службу до маґната Потоцького за маєтки і шляхетство. Зрадництво Сави, його запроданство зумовлюють і його загибель, що показана в трагедії, як кара іменем народу.

Савї Чалому протиставлено повсталих селян, козаків і їх ватажка Гната Голого.

В образі Гната Голого Карпенко-Карий втілив кращі риси українського народу: вірність батьківщині, мужність і відвагу, рі-

---

54. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. II, стор. 267.

шучість у боротьбі проти ворогів та ненависть до зрадників. Гнат Голий - це могутня людина. Він б'ється відважно в перших лавах, не лякається небезпеки, стійко зносить рани і не боїться смерти. Цю незламну силу йому дає усвідомлення того, що тільки воля принесе щастя народові, що не можна жити спокійно, без боротьби в світі, де "в розкоші один, а тисячі без хліба".[55]

Гнат Голий – це один із кращих образів в українській драматургії XIX ст., - образ незламного борця проти соціяльного і національного поневолення, відданого й мужнього патріота, - це героїчний образ ватажка повсталого селянства. У такому ж героїчноромантичному пляні змальовані постаті товаришів-однодумців Гната, - гайдамаків Гриви, Молочая, Медведя, Кравчини і безіменного героя гайдамаки, який іде на жахливі тортури без страху, з дотепними, уїдливими жартами на адресу маґната Потоцького.

У змалюванні образів повстанців, епізодів їх битви з військами Потоцького бачимо майстерне поєднання реального з романтичним. Правдиво змальовано в творі постать деспотичного маґната Потоцького, а також і його найближче оточення, - шляхтичів-поляків Жезніцького, Яворського, Шмигельського та інших. В образі шляхтича Шмигельського драматург правдиво віддзеркалив і розкрив єзуїтську тактику прислужників маґнатів-колонізаторів та політику угодовства і компромісів. Шмигельський діє проти повсталих, прикриваючись маскою "людяности". Його угодовська філософія, проповідь компромісу і миру між феодалами-колонізаторами і повсталим народом, у можливість чого він вірив, по суті привела його до обстоювання особливої тактики боротьби проти "хлопів". Ця

55. Там само, стор. 288.

тактика полягала в тому, щоб, як він говорить, "не треба звіра дратувать".[56] Шмигельський намагається остерегти Потоцького від крайнього деспотизму, жахливих катувань непокірних селян, бо все це може викликати ще грізнішу хвилю народного гніву. Він прагне утримати селян і козаків від повстання, а коли вони все-таки повстали, Шмигельський вживає підступних заходів, щоб розладнати ряди народних месників. Він дуже тонко веде гру з Савою Чалим: у розмові з ним Шмигельський поступово переходить від, нібито, доброзичливих думок про долю України до відвертої торгівлі зі зрадником Савою за душі повсталих.

У сцені пристрасного словесного двобою Гната Голого з полоненим Шмигельським в усій повноті розкрито ворожість цього шляхтича до народу.

Головні і другорядні постаті трагедії САВА ЧАЛИЙ - це життєві, рельєфні характери, реалістичні типи історичного минулого. Характери, змальовані в цій трагедії, розкриваються в напружених колізіях, суперечках, боротьбі, в живій дії, що розвивається легко й динамічно. Характерними щодо цього є такі, наприклад, сцени: збір гайдамаків у пущі /I дія/, допит полоненого гайдамаки, підступна змова Потоцького і Шмигельського про засоби боротьби проти повстанців /II дія/, перша сутичка гайдамаків і Гната Голого з Савою Чалим /1 картина III дії/, змова Шмигельського і Сави /2 картина III дії/, словесний поєдинок між Гнатом і Шмигельським /IV дія/, нарешті, сцена страти Сави Чалого, що її доконали народні месники. Наводимо цю сцену:

Ч а л и й. Чого ж брати мої хотять? Чи битись, чи мири-

---

56. Там само, стор. 253.

тись?

Г н а т. Приймов час, Саво, розплатитись за кривди ті, які ти нам і людям всім своїм зробив.

Ч а л и й. Я лиш обороняв від кривди вашої ввесь край. Один проти другого ми у поле виступали, озброєні, мов лицарі на герць! Тепер же ви утрьох на мене, безоружного, напали, - цього не дозволя честь лицаря такого, як ти, Гнате! Коли вже воля Божа є на те, щоб з вами розплатився я, дозволь же і мені мою ти шаблю взяти, тоді один я проти трьох кривавий бій прийму, а Бог нехай рішить, і мертвий той нехай поляже, хто кривди більше наробив!

Г н а т. На поєдинок ти не маєш права з нами, бо потеряв козацьку честь! За те, що кіш у Чорнім лісі наш спалив, напавши зрадою на нього; за те, що ти ловив товаришів своїх і в руки панські віддавав; за те, що церкву ти спалив - тебе громада наша смерті присудила, і виповнить присуд громадський ми взялись... Колись, хрестами поміняившись, ми перед образом дали присягу оборонять людей своїх від лядської кривди і напасті; присягу ту зламав ти, брате, тепер вона тебе вбиває!.. Краще, брате, гнить тобі в землі, аніж з ляхами вкупі на наші голови козачі меча здіймать і на безчестя козачеству всьому свій лядський рід тут розмножати".[57]

У трагедії САВА ЧАЛИЙ, як і в інших драматичних творах, Карпенко-Карий старався досягти повної гармонії, абсолютної відповідности між розвитком дії і характерами та наскрізної єдности дії. Помисли, прагнення і вчинки героїв посилює драматичний конфлікт. Мова трагедії САВА ЧАЛИЙ піднесена, патетична і цілком відповідає характерові подій, що їх змальовує автор у романтичному забарвленні.

Однією з характерних особливостей стилю трагедії САВА ЧАЛИЙ є контрастне порівняння в ній трагічного, величного і нікчемного. Деспотичний та пихатий маґнат Потоцький і його оточення - польські шляхтичі Яворський та Качинський - виглядають нікчемами, пігмеями перед могутнім і незламним духом волелюбних і мужніх гайдамаків та їх ватажка Гната Голого.

---

57. Там само, стор. 303-304.

Треба згадати, що Карпенко-Карий мав попередника в українській літературі, який також змалював образ Сави Чалого. Був ним М. Костомаров, який у 1838 році написав теж драму САВА ЧАЛИЙ. В основу своєї драми Костомаров поклав сюжет відомої історичної пісні про Саву Чалого. М. Костомаров змалював Саву зовсім інакше ніж Карпенко-Карий. Сава Чалий у трактуванні Костомарова - це своєрідний герой-патріот, що бажає добра і справедливости для України, але в союзі з Польщею, у васальній залежності від польського короля. Таких людей були чимало у нас на Україні в XVII, XVIII, XIX та й XX столітті, що й гадки не мали про самостійну українську державу, а, навпаки, боролись за створення української держави у федерації з Польщею чи Московією. Коли, наприклад, Богдан Хмельницький стояв із козацьким військом у Замості, в той час, коли саме помер польський король Владислав, то Богдан Хмельницький /переможець над польським військом!/ поставив вимогу польському елекційному соймові, щоб "королем Речіпосполитої був вибраний Ян Казімір", який після того, як став королем, у договорі з Богданом Хмельницьким, як першу вимогу поставив, щоб

> "Богдан Хмельницький вивів свої війська на схід. І Хмельницький прийняв цю вимогу і військові своєму наказав повертатися на схід, на Київ. Була це фатальна помилка гетьмана Хмельницького. Він щойно пізніше, після в'їзду до Києва, до кінця усвідомив концепцію української державности, а до того моменту визнавав польського короля як єдиноправного зверхника України".[58]

Негативно поставився до "Козаччини і гайдамаччини- також Пантелеймон Куліш. Повернувшись з-за кордону на Україну 1871 року, П. Куліш видав два перші томи ИСТОРИИ ВОССОЕДИНЕНИЯ РУСИ у 1874 році. У цій праці Куліш дуже різко осудив козаччину, називаючи

58. Нотатка з лекції П. Феденка в Українському Вільному Університеті /УВУ/ в Мюнхені на початку липня 1966 року.

її "колючим будяком на українській історичній ниві".[59] Негативне становище супроти козаччини і гайдамаччини зайняв також Пантелеймон Куліш у розвідці МАЛЬОВАНА ГАЙДАМАЧЧИНА, що була надрукована в львівській ПРАВДІ 1876 року і стала причиною його розриву з українцями в Галичині. Щойно Емський указ 1876 року проти української мови й літератури отверезив Куліша. Він переконався, що годі українцям розраховувати на "приязнь" Московії.

Отже, Сава Чалий у трактуванні М. Костомарова, - це своєрідний український "Конрад Валленрод", який у боротьбі за рідний край використовує зраду, як це змалював один з найбільших польських письменників Адам Міцкевич в однойменній поемі. Міцкевичів Конрад Валленрод — це не зрадник, а скритий патріот, що в боротьбі за рідний край "вдається до зради". Іван Франко критично поставився до такого трактування патріотизму і назвав А. Міцкевича "поетом зради" за те, що він у кількох своїх поемах оспівував зраду як засіб боротьби за визволення народу з чужої неволі. До цього Франко додав, що "погано мусить бути з народом, який такого поета називає своїм пророком та духовим провідником".[60]

Трагедія САВА ЧАЛИЙ Карпенка-Карого мала великий успіх на сцені українського театру корифеїв:

"В такому ж неповторному виконанні бачив я ще одну вista-

---

59. Радзикевич, Володимир, "Письменство", Історія української культури, т. I, Друге доповнене видання І. Тиктора, Вінніпеґ, 1964, стор. 392.
60. Die Zeit,Wien, 1897, ч. 5., див. про це докладніше у Сімович, Василь, Іван Франко. Його життя та діяльність, Третє видання, Дніпрова Хвиля, Мюнхен, 1966, стор. 63.

ву - драму "Сава Чалий" І.К. Тобілевича. Проникливо, з великим піднесенням грав Саву М. Садовський. Назовні скупо і заразом незвичайно сильно і виразно розкрив він складні психологічні переживання свого героя. Разом з народом Сава мстить панам за все лихо, яке вони спричинюють бідним. Та в душу його проникають сумніви, він починає вагатися, а згодом зраджує товариству. У фіналі Сава визнає свою трагічну помилку. Герой гине від руки народного месника.

Невелику бліду ролю Зосі - дружини Сави, виконувала М. Заньковецька. Силою свого таланту вона надихала цей образ особливою теплотою. Гната Голого грав П. Саксаганський, невимовно поражаючи широким діяпазоном свого акторського амплуа. Цей народний месник пристрасно-гнівно обвинувачував Саву Чалого. Велике емоційне враження на глядача робив Саксаганський в цій ролі не тільки завдяки прекрасним природним акторським даним, але в значній мірі завдяки великій праці над ролею, яку він терпеливо і систематично виконував. Смертний присуд Саві Чалому від імені громади Саксаганський виголошував у фінальній сцені з неймовірною силою. Суворо звучав голос актора. В словах Гната була і пересторога зрадникам, і віра в справедливість народного суду, і жаль за поляглими товаришами-гайдамаками".[61]

У трагедії САВА ЧАЛИЙ змальовано давні історичні події, але вона, як твір реалістичний з виразною народно-демократичною тенденцією, була дуже актуальною в умовах суспільно-політичної боротьби кінця 90-х та початку 900-х років та героїчних визвольних змагань українського народу проти польських і російських загарбників у 1918-1922 роках та становлення самостійної суверенної Української Народньої Республіки.

61. Марьяненко, И., Прошлое украинского театра, стор. 214.

ТЕАТРАЛЬНІ ІДЕЇ ТА ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ КАРПЕНКА-КАРОГО

Формування світогляду Карпенка-Карого здійснювалося у надзвичайно складних і суперечливих умовах суспільного, економічного, політичного й культурного життя 60-х - 70-х років під впливом ідей, що розвивалися в західній Європі в результаті французької революції, що відбулася в липні 1830 року, польського січневого повстання /1863-1864/, як також під впливом революційно-демократичної літератури Т. Шевченка, М. Вовчка, М. Гоголя, М. Драгоманова, О. Герцена, М. Салтикова-Щедріна, що віддзеркалювали життя і прагнення до волі широких народних мас...

Карпенко-Карий з пошаною ставився до великих письменників-мислителів, які у своїх творах ставали на захист національно-демократичних прав свого народу, зокрема Чернишевського та Некрасова.

Треба згадати ще одну людину, що започаткувала благородний вплив на розвиток світогляду Івана Карповича Тобілевича - Карпенка-Карого. Був це вчитель Карпенка-Карого Гордов. Гордов перший, мабуть, з інтеліґентних людей звернув увагу на талановитого хлопця, - як пише про це С. Єфремов, - може вгадуючи або відчуваючи, що в ньому дрімає небуденна сила.

> "Та невідомо, які саме книги давав Гордов читати І. Тобілевичеві. Одначе, самий факт єднання за тих часів учителя зі своїм учнем говорить дуже багато. Гордов був педагог нової "Пироговської" школи, з тих, що йшли слідом за своїм учителем на прикладному полі освіти й виховання і перший внесли промінь світла до задушливої атмосфери старої школи".[1]

---

1. Єфремов, С., Карпенко-Карий, Київ-Ляйпціґ /без року видання/, стор. 18-20.

Як уже підкреслювалося в іншому місці цієї праці, Іван Карпенко-Карий був знайомий із колишнім членом Кирило-Методіївського Братства Дмитром Пильчиковим, який усе своє життя посвятив суспільно-громадській праці, був свідомим українцем і гарячим патріотом. Д. Пильчиків працював учителем у Полтаві, Одесі, Херсоні, скрізь до нього горнулась молодь, з якою він працював віддано і посвячував для неї увесь свій вільний час. Не одна молода людина завдячує Пильчикову своє національне пробудження й виховання.

Карпенко-Карий був також знайомий з доктором П. Михалевичем, С. Чикаленком, М. Комаровим, О. Русовим та з іншими членами Єлисаветградського гуртка, до якого він належав.[2] Він зрозумів, до якого берега йому треба пристати, і вмів цього берега триматись. Здоровий "мужицький розум" знайшов йому той єдино-можливий, для чесного українця, берег, а добром налите серце показало йому способи, як того берега триматись цупко. І в результаті маємо зразок чесної людини-патріота, що зберегла в собі людяність серед виключно нелюдських обставин другої половини XIX століття.

"Среда заела" - був такий, за молодих літ Тобілевичевого життя, досить звичайний "приспів" добрих, та занадто м'яких людей, що "гнулися й хилилися, куди вітер віє".[3]

Карпенка-Карого "среда" не заїла, а, навпаки, сама вона дужих від нього зазнала ударів. Розгорнувши перед нами своїм здоровим розумом таємниці, як дальше пише С. Єфремов, -

"з темного царства експлуатації, здирства, наживи та гли-

2. Єфремов, С., Карпенко-Карий, стор. 24.

тайства, показавши їх при світлі добром налитого серця - Карпенко-Карий добре віддячив отому навісному середовищу. І коли ми до середовища того з гострим осудом ставимося, розуміючи й причини його й наслідки, то безперечно велика єсть у тому заслуга нашого найкращого драматурга, що на собі зазнав був мертвущого впливу, але не зламавсь під його вагою й перед ним не скорився. Не зламався і не скорився, бо велику силу інтелектуальну й моральну посідав - отой розум добрий та добром налите серце..."[4]

У Єлисаветграді Карпенко-Карий влаштовував щосуботи літературні вечори у себе вдома, на яких згуртовував молодь. На цих вечорах, поруч творів Т. Шевченка, І. Котляревського, Квітки-Основ'яненка та Марка Вовчка, читались твори Пушкіна, Герцена, Добролюбова, Чернишевського, Некрасова, Салтикова-Щедріна, Дідро, Вольтера, Руссо та економічні трактати Бокля і Мілля.[5]

Велика любов до театру та небуденний сценічний талант поставили Карпенка-Карого незабаром поруч із М. Кропивницьким, а як Кропивницький виїхав із Бобринця, то й на перше місце, як керівника й актора театрального гуртка в Бобринці. Грати Карпенкові-Карому доводилося найрізноманітніші ролі, аж до молодиць, за браком жіночого персоналу /Цвіркунка в ЧОРНОМОРСЬКОМУ ПОБИТІ Я. Кухаренка/, але поволі почали позначатися в ньому ті риси його гри, що цілком виявилися тоді, коли він став професійним актором і знайшов своє справжнє амплуа. Власне, ще в Бобринці та Єлисаветграді виробився з І. Тобілевича цілком "викінчений" артист, що тільки ще не звірявся на свої сили і не зважувався проміняти своє становище на бурхливе існування та вічні мандри актора.

Коли 10 січня 1882 року в Києві розпочалися вистави української трупи під керівництвом М. Кропивницького й проходили з вели-

4. Там само, стор. 44-45.
5. Стеценко, Л., Карпенко-Карий /І.К. Тобілевич/, Життя і творча діяльність, Держ. В-во образотворчого мистецтва і музичної літератури, Київ, 1957, стор. 49.

ким успіхом, саме в той час Микола Садовський згадав про Марію Костянтинівну Адасовську-Хлистову /Заньковецьку/.[6]

Познайомився Микола Садовський із Заньковецькою у Бендерах, в Молдавії, з якою разом виступав там на концертах, а також разом вони приймали участь у виставі НАТАЛКА ПОЛТАВКА І. Котляревського, в якій М. Заньковецька грала ролю Наталки, а він Петра.

Згадав тепер Садовський свою знамениту партнерку з виступів у Бендерах і вирішив написати їй листа з метою притягнути її до праці в українському театрі.[7]

Марія Заньковецька, що в той час уже перебувала на півночі у Свеаборзькій фортеці, куди перевели по службі її чоловіка, не одержала листа від М. Садовського. Її чоловік затаїв листа. Але вона дізналася про існування українського театру і про те, що Садовський написав їй листа, від своєї старшої сестри Ліди.

---

6. Уперше зустрів і познайомився М. Садовський із М. Заньковецькою в м. Бендерах у Молдавії. Заньковецька вийшла заміж за артилерійського офіцера Хлистова, який був відряджений по службі до Бендер. М. Тобілевич-Садовський, молодий офіцер із хрестом Георгія на грудях, повертався тоді з Болгарії після поранення у російсько-турецькій війні. Одного вечора він бачив, як М. Заньковецька виконувала "живу картину" болгарської жінки з обгорілим чурбаном на руках, загорнутим у лахміття, що в уяві напівбожевільної жінки-болгарки мало бути дитиною. Заньковецька зробила велике враження своєю грою на М. Садовського. Згодом він писав братові Карпенкові-Карому про враження від гри Заньковецької: "Здавалося, ніби я заглянув у безодню, з дна якої, з надр земних, на мене блиснув дивовижний самоцвіт... У цьому творчому етюді закладено джерела для загальної невичерпної творчости... Одне слово - перед нами в той знаменитий вечір спалахнув вогонь Прометея!.. Геній... Див. про це докладніше у книзі В. Суходольського, Народна артистка, Державне видавництво дитячої літератури УРСР, Київ, 1961, стор. 62.

7. За старанням Г. Ашкаренка, М. Кропивницького та М. Садовського восени 1881 р. українські вистави нарешті дозволено. Див. про це докладніше у Антонович, Д., Триста років українського театру, Прага, 1925, стор. 124-125.

Після неприємної сцени з мужем, який не хотів і слухати, щоб Марія була акторкою, вона вирішила їхати на Україну.

У трупі М. Кропивницького, яка тоді з Києва переїхала до Єлисаветграду, знали, що з Свеаборзької фортеці має приїхати поважна пані, дворянка, дружина офіцера, якій заманулося стати артисткою. Усі з цікавістю чекали на її приїзд. Особливо хвилювалася жіноча частина складу; "особа, яку виписали зі Свеаборга, здавалася їм небезпечною конкуренткою".[8]

Наприкінці 1883 року театр перебував на гостинних виступах у Ростові над Доном. Туди ж прибув і Микола Лисенко. Він привіз для ознайомлення свою нову оперу УТОПЛЕНА за сюжетом повісти М. Гоголя МАЙСЬКА НІЧ. Почалися перші проби. І раптом сталася подія, яка глибоко схвилювала ввесь колектив. Якось уранці, на сцені, де розташувався хор, несподівано з'явився жандарм. Музика безладно увірвалася. Лисенко, який сидів за диригентським пультом, закам'янів із піднятою рукою. Не звертаючи уваги на, викликане його появою, замішання, жандарм, окинувши всіх поглядом, голосно запитав:

- Хто тут буде Іван Карпович Тобілевич, який криється під прізвищем Карпенко-Карий?

Старицький, почувши, що оркестра припинила гру, вискочив із директорського кабінету.

- Що трапилося? - схвильовано спитав він.

- Ви будете Іван Карпович Тобілевич? - втупився в нього холодними очима жандарм.

- Я Іван Карпович Тобілевич, - сказав Карпенко-Карий, вихо-

8. Суходольський, В., Народна артистка, Держ. В-во дитячої літератури УРСР, Київ, 1961, стор. 86.

дячи з-за куліс. - Чого вам треба?

Жандарм вийняв складений учетверо папірець.

- Прочитайте і розпишіться.

На сцені і в залі стояла мертва тиша. Ніхто не ворохнувся, погляди всіх вп'ялися в аркушик паперу, який держав Іван Карпович.[9]

Було це розпорядження жандармського управління, за яким Іванові Тобілевичеві наказувалось негайно виїхати з Ростова. Його позбавлено права жити в Україні, заборонено виступати на сцені і запропоновано обрати для проживання якесь "заштатне" місто в Східній Росії. Для приготування в дорогу дали йому всього десять годин. Порадившись з братами, Карпенко-Карий вирішив виїхати до Новочеркаська, де йому довелось пробути п'ять років.

Карпенко-Карий разом із своїми братами М. Садовським і П. Саксаганським, а також М. Кропивницьким, М. Заньковецькою, Затиркевич-Карпинською та іншими піднесли українське театральне мистецтво на високий професійний рівень.

Карпенко-Карий - це ідейний надхненник театрального відродження в Україні в другій половині XIX століття.

Театрально-естетичні погляди Карпенка-Карого - це такі ж його принципові думки, розуміння й принципи, що основуються на усвідомленні кращих надбань театральної культури всього людства, як і його драматургічна творчість, що збагатила цю культуру новими мистецькими цінностями.

Карпенко-Карий прекрасно знав життя простого народу, його соціяльні процеси, що виникли після реформи 1861 року, коли то

---

9. Там само, стор. 146-147.; Пор. Садовський, М., "Мої театральні згадки", ЛНВ, 1907, кн. VI, стор. 411-412., а також див. Тобілевич, С., "Життя Івана Тобілевича", ЛНВ, 1913, кн. XII, стор. 437-439.

скасовано кріпацтво, і зрештою, він сам працював на землі власними руками, перебуваючи під поліційним наглядом на хуторі "Надія".

> "Та швидко І. К. перемінив рід занять, поїхав до батька на село і тут прожив біля п'яти років життям селянина-хлібороба, беручи разом з батьком безпосередню участь у польових і інших роботах".[10]

Живучи весь цей час серед народу і його життям, зустрічаючись з явищами й умовами народного життя, Карпенко-Карий спостережливим оком артиста сприймав усе те, що пізніше змальовував у своїх драматичних творах та акторській грі на сцені. Ця незамінима школа вивчення простонародного життя дала Карпенкові-Карому дуже багато. Завдяки цій життєвій школі він створив живі характери в драматургії і на сцені.

Як актор, він творив на сцені високо-мистецькі креації і виступав проти карикатурного зображення селянина на сцені. Цього принципу він дотримувався і як драматург. Реалізм акторської гри і реалізм у драматургії Карпенка-Карого були тісно зв'язані.

Спостерігання й знання життя відіграло велику ролю у формуванні суспільно-громадських ідеалів та театральних поглядів видатного корифея українського театру – Карпенка-Карого.

Дуже цікаво характеризує Карпенко-Карий виставу НАТАЛКА ПОЛТАВКА у 80-х роках у театрі М. Старицького з точки зору своїх естетичних принципів. Він дає високу оцінку грі М. Садовського в ролі Миколи:

> "Артист витворив бурлаку в реальний тип, поставив його на рівні з Виборним і дав такий витончений зразок, по котрому

---

10. Корифеї української сцени, Київ, 1901, стор. 74.

всі сучасні актори грають".[11]

Про актора Д. Мову говорить автор, що "тільки виспівував Петра".[12]

Тут, звичайно, Карпенко-Карий мав на увазі розуміння суті драматичної творчости, завданням якої є створити сценічний образ мистецької вартости, а не виголошувати на сцені лише літературний текст ролі. Карпенко-Карий мріє про той час, коли театр буде служити широким масам народу.

> "Наталку знає поки городянин, а селянин не знає навіть, що то за театр, як не знав його вісімдесят літ до цього часу Виборний, котрий питає бувалого Петра: "Що це таке: город чи містечко?" Але буде час, коли й селяни знатимуть театр, знатимуть "Наталку", і той час ми повинні приспішити, змагаючись зо всієї сили, щоб заснувати народні авдиторії-театри хоч по містечках та великих селах. Такі авдиторії-театри були б найкращими пам'ятниками як Котляревському, так і тій інтеліґенції, яка в основу свого життя на землі положить любов до народу і працю задля народної освіти".[13]

З яким огірченням говорить Карпенко-Карий, що це, мабуть, не так скоро буде, що напевно знайдуться люди, які говоритимуть, що народ не зрозуміє театру: взагалі скажуть, що театр для простого народу - це примха".

> "В городі все є, щоб розважати людину, щоб дати їй силу легше щоденно працювати, дати якенебудь моральне задоволення. На селі ж панує тьма і ніяких веселощів, розваг немає. Сум якийсь обгортає в селі, невимовно боляче ниє серце, дивлячись на сіру братію, що від ранньої зорі до вечірньої працює, не маючи жодної втіхи. Театр на селі пом'якшив би суворе життя, дав би хоч трохи радощів та втіхи серед тої тяжкої праці, від якої німіють руки, черствіють серця.
>
> Велику заслугу матимуть перед народом ті люди, чи земства, чи інші організації, які заснують авдиторії-театри по селах".[14]

Тому Карпенко-Карий оцінював високо мистецьку гру на сцені,

---

11. Тобілевич, І.К., "Наталка Полтавка", Про мистецтво режисера, Мистецтво, Київ, 1948, стор. 78.
12. Там само, стор. 74.
13. Там само.
14. Там само, стор. 75.

його хвилювала кожна, справді драматична, іскра у виконавця на сцені. Ось чому так тепло висловився Іван Карпович про одну з аматорок-виконавиць ролі Терпилихи - Данилову, до що неї "ще таких Терпилих не бачив":

> "Не можна забути, яке вона робила враження піснею 'Ой, дочко, дочко'. І сама Данилова стара, і голос у неї старий та жалібний-жалібний - забудеш, що це Данилова і думаєш, що і справді Наталчина мати - Терпилиха стара голосить над своєю долею важкою і сльози покотяться тобі з очей".[15]

Ідея наближення театру до народу не покидала Карпенка-Карого протягом усього його життя. Він вірив, що колись його ідея здійсниться. Життя і діяльність Карпенка-Карого проходить у тому часі, коли вже було скасоване кріпацтво в Російській імперії.

Поряд з українською культурною спадщиною велику ролю на формування світогляду Карпенка-Карого відіграла европейська культура. Він був добре обізнаний із творами Аристотеля, Софокля, Дідро, Лессінґа, які мали значний вплив на формування його світогляду й мистецького смаку.

Вже в перших виступах на сцені виявив Карпенко-Карий великий артистичний хист.

Виконуючи на сцені будь-яку ролю, Карпенко-Карий вкладав в образ свого сценічного героя свої власні думки й погляди. Він завжди вимагав, щоб драматичний твір чи сценічний образ мали пізнавальну вартість. В основі театральних і літературних поглядів Карпенка-Карого були закладені головні принципи демократичної естетики, що обстоювали суспільну ролю театру і літератури.

Коли 1883 року Карпенко-Карий почав працювати на сцені, його

---

15. Там само, стор. 75.

естетичні принципи знайшли свій відгук у театральному мистецтві. Згодом, в одному з листів до дочок Карпенко-Карий писав, що він не пише роль, а п'єсу, в якій старається правдиво змалювати певну ідею. Це було творчою девізою Карпенка-Карого. Це один із його основних творчих принципів. Про цей принцип писав він у листі до дочок, Ярини й Марії з Харкова 1 серпня 1903 року:

> "Суєту" сьогодні послав в цензуру. П'єса "Суєта" дуже подобається всім, і дядькові Миколі в тім числі; Панас недоволен тим, що нема значних, пануючих ролей; але то байдуже, я не пишу ролей, а пишу п'єсу, в котрій дружнім ансамблем треба висловить основну ідею самої п'єси".16

Із видатніших сценічних креацій, які створив Карпенко-Карий, це образ Калитки /СТО ТИСЯЧ/ і діда Мірошника /НАЙМИЧКА/. Відтворюючи їх на сцені, він вдумувався у внутрішню суть свого героя і ніколи не вдавався до поверховних засобів. Поруч із напруженою драматургічною працею Карпенко-Карий грає багато ролей, виступаючи на сцені дуже часто. Постаті, що їх він чудесно виписав у драматичних творах, знайшли прекрасного сценічного інтерпретатора в його особі-акторові. Вірний своєму творчому принципові, він займає почесне місце серед акторів-корифеїв, збагачуючи український театр і його реалістичні традиції репертуаром і сценічною грою. Сценічний талант Карпенка-Карого надзвичайно гнучкий. Йому однаково доступні в межах його амплуа найтонші злами душевних рухів - від драматично сильних до повних глибокого ліризму і найдоброзичливішого гумору. І справді, досить тільки глянути на галерію типів, що їх він створив, і ми побачимо, що це викінчені образи Клитки /СТО ТИСЯЧ/, Павла Серпокрила /ПО-

16. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, стор. 260.

НАД ДНІПРОМ/, Мартина Борулі /МАРТИН БОРУЛЯ/, Мірошника /НАЙМИЧКА/, Пузиря /ХАЗЯЇН/, Прокопа /СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ/, Назара /НАЗАР СТОДОЛЯ/, Потоцького і Шмигельського /САВА ЧАЛИЙ/, Дворецького /ПІДПАНКИ/, Шила /ЯК КОВБАСА ТА ЧАРКА/, Терешка /СУЄТА/ і багато інших.

На акторській сценічній діяльності Карпенка-Карого відбилися ті ж естетичні принципи, що ними він керувався і як драматург. Він ставив перед театром суспільно-громадські завдання.[17]

Свою сценічну діяльність вважав Карпенко-Карий, як почесну службу для народу. Відсіля витікає така послідовність у його акторській праці.

Основними ознаками акторської праці Карпенка-Карого були: велика пильність, працьовитість і внутрішня дисципліна. Усі сценічні креації, які він створив, не були подібні одна до другої. Він умів тонко розкривати внутрішній світ героя, пропускаючи через свою акторську індивідуальність найтоншу обробку деталів акторського перевтілення і над усе - благородну простоту і щирість.

Карпенко-Карий був противником того, щоб грати "на публіку". Сам він цього ніколи не допускав і картав тих, що вважали головним у грі на сцені "сподобатись глядачеві". Він старався у своїй грі якнайглибше розкрити внутрішнє життя героя і вірно донести його до глядача.

В акторській грі, як теж у драматургії, Карпенко-Карий був своєрідною індивідуальністю. Він творив надхненно й розумно, виявляючи кращі зразки сценічного мистецтва. На самопочуття він

17. Антонович, Д., Триста років українського театру, Прага, 1925, стор. 135.

не покладався, як це дуже часто практикувалося між акторами. Над кожною ролею працював він серйозно й наполегливо. Спочатку знайомився з п'єсою, вивчав окремі матеріяли відповідної епохи, що вважав за необхідне для кращого розкриття сценічного образу, а ролі вивчав напам'ять. Він вдумувався в кожне слово, старався правдиво відтворити підтекст кожної фрази інтонацією, мімікою, відповідною мізансценою, жестом та іншими засобами акторської майстерности. На театр дивився Карпенко-Карий, як на серйозну громадську справу.[18]

В листі до М. Садовського 1886 року Карпенко-Карий писав:

> "Щиро і чесно пишу тобі, що відчуваю і вірю, що ти зрозумієш мою любов до ідеї більш загальної - до відродження театру, ніж до часткового успіху трупи. Успіх трупи - річ перехідна, успіх театру - річ широка, яка несе за собою прогрес всього українського".[19]

Говорячи про успіх М. Заньковецької у НАЙМИЧЦІ, що послужив для визнання українського театру, Карпенко-Карий писав, що:

> "це успіх нетільки театральний, ні, це успіх, за який ті, що люблять свою батьківщину, повинні на віки вічні пам'ятати ім'я артистки".[20]

У 1900-х роках у листі до М. Садовського, коли між братами виникли творчі суперечки, Карпенко-Карий писав:

> "Згодься з тим, що наш театр єсть вельми общественноє діло, і служити йому не можна інакше, як забуваючи персональні суперечки. Велика честь буде нам, коли ми зуміємо забути себе для громадського діла".[21]

Суспільно-громадська роля театру була стимулом для Карпенка-Карого в його праці в царині мистецтва.

У Російській імперії в другій половині XIX ст., до 60-х років,

---

18. Там само.
19. Фрідман, О., "Життя на сцені", Радянське мистецтво, Київ, 1945, ч. 22.
20. Там само.
21. Там само.

а то й дальше, театральна справа була в руках царського уряду. Існувала спеціяльна канцелярія, яка відала театрами - "Контора императорских театров". Канцелярія ця визначала репертуар, перевіряла його, а про акторів не турбувалась взагалі. Таким трактуванням театральної справи взагалі, й акторської зокрема, був дуже обурений російський драматург О. Островський.

Щоб звільнити театр від впливу царського уряду, деякі з провідних театральних діячів домагалися відкриття приватних театрів. Для цього добрим зразком могли служити українські приватні театри. Згодом появляються в Росії приватні театри Корша, Суворіна, на зразок українських приватних театрів.

Одначе підприємці, створюючи приватні театри, переслідували мету наживи. В такій залежності від антрепренерів були й українські театри. Антрепренери зацікавлені були тільки "касовим репертуаром". Таким чином, приватні підприємці вносять у театральне мистецтво зниження мистецького рівня. Більшість театрів мало дбала про мистецький рівень, натомість висувала розважальний, з мистецького боку мало вартісний, репертуар, який відповідав "естетичним смакам" антрепренерів і давав кращі "збори".

Карпенко-Карий виступав проти такого репертуару, а також проти фарсово-опереткового репертуару. З таким репертуаром театр часто перетворювався в "кафе-шантан". Карпенко-Карий говорив, що порядні люди в такий театр не бажали заходити і боровся проти такого стану речей у театрі.

Театр для Карпенка-Карого це неначе школа, яка повинна навчати людей, нести в народ гуманістичні ідеї, любов до народу і рідного краю. Викладаючи свої погляди на театр, Карпенко-Карий висловив у монолозі Івана Барильченка своє театральне кредо:

"Сцена - мій кумир, театр - священний храм для мене! Тільки з театру, як з храму крамарів, треба гнать і фарс, і оперетку; вони - позор іскуства, бо смак псують і тільки мішають пороком! Геть із театру! Мітлою слід їх замести!"[22]

Дальше, в цьому ж монолозі Івана Барильченка говорить Карпенко-Карий про те, який повинен бути репертуар у справжньому театрі:

"В театрі грать повинні тільки справжню літературну драму, де страждання душі людської тривожить кам'яні серця і, кору ледяну байдужності на них розбивши, проводить в душу слухача жадання правди, жадання загального добра, а пролитими над чужим горем сльозами убіляють його душу паче снігу! Кумедію нам дайте, кумедію, що бичує сатирою страшною всіх і сміхом через сльози сміється над пороками, і заставля людей, мимо їх волі, соромитись своїх лихих учинків!.. Служить таким широким ідеалам любо! Тут можна іноді й поголодать, щоб тільки певність мать, що справді ти несеш нехибно, цей стяг священний!"[23]

Виходячи з демократичних засад та естетичних принципів реалізму в драматургії,Карпенко-Карий дивився на театр, не як на інституцію створену для розваг якоїсь певної групи людей, для приємного проведення часу "розбещеного панства", не як на продукт "чистого мистецтва", а навпаки: він надавав театрові надзвичайно важливої виховної ролі, дивився на театр, як на трибуну, що проповідувала й ширила серед народу животворчі національні ідеали.

Карпенко-Карий боровся за створення народного українського театру доступного для широких народних мас. Він боровся за те, щоб глядач, який прийшов до театру, виніс із нього морально-естетичне задоволення, щоб кожна вистава, розкриття кожного сценічного образу змушувало публіку призадуматися, виносити якусь суспільно-виховну ідею. Тому Карпенко-Карий вимагав, щоб грати на сцені справжні мистецькі твори, які виховували б і приносили б

22. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, стор. 54.
23. Там само, стор. 54-55.

користь для народу; а все те, що псує смак і заваджає розвитковi сценічного мистецтва, що штовхає мистецтво на шлях занепаду і морального гниття, - треба гнати із "священного храму мистецтва".

Карпенко-Карий гостро виступав проти "зграї розбійників сцени", що гальмували розвиток народного театру, засмічували українську сцену аморальним, бездарним репертуаром; в танках, якими були багаті українські вистави "б'ють себе по морді, рвуть на собі волосся, кричать, як дикі ашантії, намощують за кулісами столи один на одного і скачуть звідтіля з диким гиком на сцену, а тут у судорогах епілептика роблять такі кривляння і вигуки, від котрих благородне серце справжнього театрального слухача холоне й навіки відвертається від народного театру".[24]

Карпенко-Карий з гнівом бичував усіх тих "акторів-звірів", що, замість виховувати народ, ширити світлі національні ідеали, любити, поважати і сприяти дальшому розвиткові українського театру, ця "туча театральних бродяг" деморалізувала глядача, псувала естетичний смак народу, відвернула від театру прихильного глядача, а "дикого, такого, як самі актори-звірі", нічим не можна задовольнити, якщо немає на сцені "крові і судорожних епілептичних плясок".

Карпенко-Карий виступав, звичайно, проти акторів-бездар, які прийшли служити не великим і священним ідеалам високого мистецтва, а з чисто егоїстичних і кар'єристичних міркувань. Приходили на сцену люди випадкові, яким далеке було розуміння справжнього сценічного мистецтва; вони зовсім не турбувалися розквітом

24. Тобілевич, І.К., "Чернетка листа", Про мистецтво режисера, Мистецтво, Київ, 1948, стор. 72.

театру, а вважали театр засобом наживи. Був це період в історії українського театру другої половиниXIX ст., коли стільки наплодилося театральних трупі з усіх сторін країни напливали різного роду "театрали", які за короткий час залили не тільки Україну, але й Росію і Далекий Схід. Ці люди були зовсім байдужі до зростання українського народного театру, готові були грати на "турецькій, єврейській, і якій завгодно мові, аби тільки грати".[25]

В той саме час появилося багато письменників, які фабрикували п'єси, як попало, перекручували, підробляли і переробляли відомі вже п'єси, аби тільки пісні та танці і виводили такий репертуар на сцену. Проти такої "зграї розбійників сцени", що профанували і спотворювали мистецтво, засмічували сцену, робили з театру ярмарок, рішуче виступав Карпенко-Карий. Він поборював розпусту в театрі, яка також була причиною морального та ідейного занепаду театрального мистецтва. Сам Карпенко-Карий був взірцевим сім'янином. Він любив і поважав свою сім'ю, яка була для нього "святая-святих". В листі до сина Назара 27 грудня 1900 року він писав із Києва:

> "...Не забувай ніколи високих ідеалів! Ніщо в житті, мій любий сину, не дає такого задоволення, як хороша чесна сім'я, котра, крім звичайних своїх інтересів і обов'язків, не забуває служіння вищим ідеалам загального добра.
> Програма ідеалів безмежна, але той, хто хоч невеличку частину цих ідеалів носить в своїй душі, береже їх, як святиню, і по мірі сил своїх виповняє, той тільки має задоволення, бо тільки безконечного прекрасного в житті тяжко досягнути, а через то праця на користь прекрасного безкрая і вічно тримає чоловіка на благородній висоті життєвих задач!"[26]

Карпенко-Карий дуже любив своїх дітей, турбувався про їх доб-

---

25. Там само, стор. 74.
26. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, стор. 253.

ре виховання, прищеплював їм демократичний світогляд і давав їм життєві настанови. У листі до сина Назара 15 березня 1898 року, який був тоді студентом у Ризі, Карпенко-Карий з хутора "Надія" писав:

> "А молодому чоловікові, студенту обов'язково треба, крім спеціяльної науки, винести з школи чесні погляди на свій народ і теоретичне знання всіх благородних напрямків, які існують серед найкращого передового покоління. Зо всіх існуючих теорій молодий чоловік повинен взять в основу життя ту теорію, котра найбільше проводить ідею любові, ідею щастя, ідею економічного благосостоянія свого народу. Обміркувавши все і зробивши собі тверде переконання, молодий чоловік вступає в життя і вносить в нього світ і тепло, котрі свіжать і наповнюють пустиню людського життя, протравленого егоїзмом, радісним світлом, котре освічує людям шлях до щастя!"[27]

Таким був Карпенко-Карий на сцені, в драматургічній творчості, таким чистим, чесним і благородним був він і в житті.

ПРОБЛЕМИ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ НА ТЕАТРАЛЬНОМУ З'ЇЗДІ В МОСКВІ

Подих революційної бурі, що невпинно наближалася, позначився і на акторському середовищі. Про пробудження суспільно-політичної свідомости свідчив скликаний Російським Театральним Товариством у березні 1897 року Перший Всеросійський З'їзд Сценічних Діячів у Москві.

На з'їзд були запрошені письменники-драматурги, актори й режисери. Від Українського театру на з'їзді були присутні: Михайло Старицький, Микола Садовський, Марія Заньковецька і Панас Саксаганський. З доповіддю на з'їзді виступили: М. Старицький, М.

---

27. Там таки, стор. 249.

Заньковецька і П. Саксаганський, який прочитав "Записку" до з'їзду, що її написав Карпенко-Карий. "Записку" цю підписали: Карпенко-Карий і обидва його брати - Садовський і Саксаганський.

З глибини душі, борючись за театр для народу, критикував Карпенко-Карий у "Записці" той нестерпний стан, який панував у театрах. Він звертає увагу на те, що сучасний йому театр перебуває в жалюгідному стані, бо не має ні репертуару, ні пристойних театральних приміщень; актори грають у поганих, непригідних для вистав "сараях" із протягами, що за останній час не з'явилось ні однієї п'єси, яка б хоч якоюсь мірою зачіпала ці сторінки життя, що були предметом злої сатири в п'єсах М. Гоголя, О. Грибоєдова й О. Островського. Причину цього нестерпного стану Карпенко-Карий вбачав не у відсутності талановитих драматургів, а в цензурі, яка безжалісно обмежувала вибір тем. Письменники змушені пристосовуватися до вимог цензури, змушені обмежуватися в своїй творчій уяві, "крутитися у вузьких рамках шаблонних компіляцій, любовних інтриг, як білка в колесі".[28]

Карпенко-Карий звертав увагу на жахливе пригнічення українського театру.

> "Перекладати з чужих мов для української сцени - забороняється; писати з історичної минувшини, такої багатої на теми і цікавої для слухача - забороняється. Слова: 'запорожець', 'козак', 'рідний край' - жупел для цензури, і якщо п'єса хоч трохи пристойно скомпонована, та має ці слова, то краще не надсилати її в цензуру - все одно не дозволять. Тим-то всі українські п'єси мають темою одноманітне кохання, зовсім не цікаве для народу, і прикрашається танцями та співами".[29]

---

28. Карпенко-Карий, І. /І.К. Тобілевич/, Твори в трьох томах, т. III, "Записка до з'їзду сценічних діячів", стор. 181.
29. Там само, стор. 181-182.

Карпенко-Карий категорично виступає проти високих цін на квитки, які не відповідають "економічному становищу суспільства" і зовсім недоступні для простого народу.

Перед театром стоїть завдання правдиво змальовувати життя у всій його різноманітності: створити типові реалістичні образи суспільного життя даної епохи. Коли ж на сцені немає життя, панує мертвеччина, тоді, звичайно, сцена ні в якому разі не може служити тим завданням, для яких вона покликана.

> "Останнім часом не з'явилось на сцені нічого такого, що хоча б скільки не-будь змальовувало наше дійсне життя з усіми його гіркотами, гальмами, вадами. Дійсного життя немає на сцені і сцена не може служити тій меті, для якої вона існує: вона не заторкує ні єдиним мазком того, чого торкнулись у свій час "Ревізор", "Горе з розуму", "Доходне місце", "Бідність не порок" та інші п'єси Островського".[30]

Карпенко-Карий виступав проти політики російського уряду в питаннях українського театру, що за всяку ціну намагався задушити живе українське слово на сцені, в літературі та в школі.

У 1863 року, 20 липня, міністр внутрішніх справ граф Петро Валуєв видав циркуляр, в якому дав розпорядження припинити друкування книг релігійних і навчальних українською мовою.

Валуєв доказував у циркулярі, що:

> "наріччя їх, що ним користується простолюддя, це та ж російська мова, тільки попсута впливом на неї Польщі; що всеросійська мова так само зрозуміла для малорусів, як і росіян, що її деякі малоруси творять, а зокрема поляки".[31]

Саме тоді заборонено ЧЕРНІГІВСЬКИЙ ЛИСТОК, а самого видавця Леоніда Глібова прогнали зі служби.

Не забув Валуєв згадати й перекладу євангелії, що зробив тоді

---

30. Там само, стор. 180-181.
31. Єфремов, С., Історія українського письменства, т. II, Київ-Ляйпціґ, 1919, стор. 47.

Ф. Морачевський. Бажаючи запобігти "лихові", Валуєв звелів цензурним комітетам:

> "щоб дозволяти до друку цією мовою такі твори, які належать до ділянки красного письменства, а дозвіл книг малоруською мовою духовного змісту, наукових та загалом призначених для початкового читання народу, припинити".[32]

Разом із урядовою реакцією почалася реакція і в російському суспільстві, між іншим, під страхом польського повстання /1863-1864/. У пресі почали появлятися обвинувачення за "сепаратизм" /самий цей термін узято з боротьби між північними Американськими Стейтами, що саме тоді вели між собою завзяту домашню війну/. Почали лунати обмовні вислови М. Каткова,[33] який ще недавно приймав у редакції МОСКОВСКИХ ВЕДОМОСТЕЙ пожертви на українські книжки, а тепер раптом очумався і сказав М. Костомарову: "Лучше бросить эти деньги... Бог с ними - они жгутся".[34]

Російська реакційна преса загаласувала про зв'язки українства з польським повстанням, хоч поляки з свого боку цькували українців як "гайдамаків", і доносили на них російській адміністрації.

У 1872 році дозволено відкрити Південноруський Відділ Географічного Товариства в Києві. Це товариство об'єднало й оживило діяльність українських статистиків, етнографів та інших науковців, що досліджували свою батьківщину. Цілком природно знов виринуло питання про народне навчання. У 1873 році М. Костомаров

---

32. Там таки, стор. 47-48.; Відносно дати циркуляру, то Єфремов чомусь подає 18 липня 1863 р.; 18 липня 1863 р. Валуєв написав листа міністрові освіти Головніну, в якому він виступив проти заступництва Головніна за права "малоруської" мови, мотивуючи це тим, що, мовляв, такої мови зовсім немає, а малоруською називають ту ж російську, тільки зіпсовану польською, і що задуми малорусів не тільки співпадають із намірами поляків, але й мало чи не викликані польською інтригою. Аналогічні листи 18-20 липня Валуєв написав шефові жандармів, Синодові та іншим відомствам. Міністр освіти Головнін, виходячи з ліберальних позицій, не вважав за потрібне обмежувати українське друковане слово. Що писав Валуєву шеф жандармів та обер-

почав говорити про науково-популярні книги українською мовою. Але таємний радник і голова Київської археографічної комісії Михайло Юзефович[35] гостро виступив в МОСКОВСКИХ ВЕДОМОСТЯХ і в КИЕВЛЯНИНЕ. Повідомлення Юзефовича було тривожним сиґналом для рішучої дії. У Петербурзі зібралася комісія з міністрів внутрішніх справ і народної освіти, оберпрокурора "Святійшого Синоду", шефа жандармів і Юзефовича. Комісія ця опрацювала ухвали і подала[36] імператорові Олександрові II, який тоді перебував на лікуванні в Бад Емсі, і там ці ухвали удостоїлися "височайшого затвердження". Так виник закон з 18 - /30/ травня 1876 року наступного змісту:

> "Міністерство внутрішніх справ. Головне управління в справах друку. 5 червня 1876 року. Ч. 3158.
>
> "Государ Імператор 18 /30/ минулого травня Височайше зволив повеліти:
>
> "1. Не допускати ввозу в межі Імперії без окремого дозволу Головного управління у справах друку жадних книжок і брошур, видаваних малоруським наріччям.
>
> "2. Друк і видання в Імперії оригінальних творів і пе-

прокурор Синоду - не відомо. Валуєв не погодився з міркуваннями Головніна, циркуляр залишився в силі і згодом одержав назву "валуєвського"., пор. Тимошенко, П.Д., Хрестоматія матеріялів з історії української літературної мови, ч. II, Радянська школа, Київ, 1961, стор. 332-334.

33. Катков, М.І. /1818-87/ - рос. журналіст. В молодості помірковані ліберал, а починаючи з другої половини 50-х років, він став провідником консервативного слов'янофільства. Його журнал МОСКОВСКИЕ ВЕДОМОСТИ був могутньою силою серед рос. слов'янофілів-шовіністів.

34. Єфремов, С., Історія українського письменства, т. II, стор.48.

35. У 1846-1858 - попечитель Київської навчальної округи. Юзефович написав донос "Про так званий українофільський рух", див. про це у Савченко, Федір, Заборона українства 1876 року, Харків-Київ, 1930., пор. також Єфремов, Сергей, "Вне закона. К истории цензуры в России", Русское богатство, XII, ч. 1, січень, 1905, стор. 64-104.

36. Юзефович, до речі, сам був автором проєкту ухвал і після наради з членами згаданої комісії повіз його сам особисто до Бад Емсу, де дочекався авдієнції у царя, зреферував цей "закон"імператорові, який по кількох днях підписав його.

рекладів тим самим наріччям заборонити, крім:

а. історичних документів і пам'яток і

б. творів красного письменства, але з тим, щоб при друку історичних пам'яток беззастережно дотримувати правопису оригіналів, а в творах красного письменства не допускати ніяких відхилень від загальноприйнятого російського правопису і щоб дозволи на друк творів красного письменства видавати не інакше, як після розгляду в Головному управлінні в справах друку.

"3. Малоруські сценічні вистави та читання, а також тексти до музичних нот заборонити.

"4. Припинити видання газети "Киевский телеграф". Цю Височайшу волю пропоную Головному управлінню в справах друку належно виконати.

"За М. В. С. Заст. Мін. ст. секр. кн. Лобанов Ростовський".[37]

Треба підкреслити, що "Емський указ" опублікований не був. Його старались тримати в секреті, бо автори його добре знали, який страшний злочин чинять вони багатомільйоновому українському народові і боялись гострої реакції українства супроти цього нелюдського, ганебного народовбивчого акту.

Ті, кого цей "Емський указ" найбільше стосувався, поволі догадувались про його існування, не одержуючи книг, що їх виписували з Галичини та одержуючи відмову на публікацію своїх творів, написаних без Ъ та Ы, марно добиваючись дозволу на українську виставу чи концерт, або знаходячи в рукописах своїх збірників дозволені тільки ноти.

Одначе шила в мішку затаїти не можна. Світ почав довідуватися про цей ганебний указ російського уряду з галицької преси, із брошури М. Драгоманова,[38] що її він подав на Паризький міжнарод-

37. "До історії указа 1876 року про заборону українського письменства". Україна, I, т. 2, травень 1907, стор. 150-151.

38. М. Драгоманов виступив проти "Емського указу" та з'ясував його спрямування на міжнародному літературному з'їзді в Парижі., див. його брошуру La Littérature oukrainienne proscrite par le gouvernement russe. Rapport présenté au Congrès Littéraire de Paris en 1878 par Michel Dragomanow, Genève, 1878.

ний з'їзд письменників, із статті "La liberte en Russie" в REVUE DES DEUX MONDES[39] тощо.

Здавалось, що указом 1876 року "поставлено намогильного хреста" не тільки над письменством, а над усім українством, як громадським рухом; кінець 70-х років наче б то цілком розбив українські сили, літературна продукція на Україні завмирає. Майже всі українські письменники перестали писати, а якщо й писали, то для власного задоволення, для своєї сім'ї.

> "Старші мої діти, - пише в своїй автобіографії Я. Щоголів,- прохали мене, щоб я писав для них. Я й писав їм до 1878 року". Та цього року помирають діти Щоголіва і додає він - "писати стало ні для кого".[40]

З біографії Б. Грінченка довідуємося, що в той час, коли він учителював, йому доводилося переписувати друкованими буквами складені книжки, щоб хоч у цей спосіб задовольнити потребу школярів у рідному слові.

Історія культури повинна запам'ятати цей народовбивчий, ганебний та брутальний акт російського уряду у відношенні до українського народу наприкінці культурного XIX ст.

Ліберальна відлига 1880 року позначилася і на українській літературі, і на театрі. З "Височайшого" дозволу 8 грудня цього року була внесена М. Костомаровом в Академію наук премія його імені за укладання "малоруського словника", а 12 січня 1881 року київський генерал-губернатор М. І. Чертков подав до міністра внутрішніх справ лист, вихідним пунктом якого було прохання М. Лисенка дозволити поширення в Імперії третього випуску його збірни-

---

39. Тимошенко, П.Д., Хрестоматія матеріялів з історії української літературної мови, ч. II, Радянська школа, Київ, 1961, стор. 309-310.
40. Єфремов, С., Історія українського письменства, т. II, стор. 188.

ка українських пісень, що був надрукований у Ляйпцізі, а дальший зміст скеровано на захист українців від підозрінь у сепаратизмі і на доказ можливости повного зрівняння українських літературних і музичних творів у правах відносно цензури з російськими. 13 січня 1881 року тимчасовий харківський генерал-губернатор князь Дондуков-Корсаков з приводу присланих йому двох українських книжок також подав лист про правила української мови, проте частково на користь українського письменства, сценічних вистав, виконання пісень і друкування їх із текстами. Наслідком цих листів була доповідь міністра внутрішніх справ графа М.П. Ігнатьєва імператорові Олександрові III і Височайше повеління про перегляд правил 1876 року. Відбулася особлива нарада за участю таємного радника К.П. Побєдоносцева, статс секретарів Островського і Сольського та виконуючого обов'язки начальника Головного управління в справах друку гофмайстера князя Вяземського. На цій нараді ухвалено правила 1876 року зберегти, але доповнити їх такими пунктами:

1. дозволити друкування малоруських словників з умовою збереження правопису або загальноросійського або вживаного не пізніше XVIII ст.
2. Дозвіл сценічного показу малоруських п'єс і публічного виконання малоруських пісень та куплетів, дозволених цензурою, поставити в залежність від розсуду вищих місцевих властей в кожному окремому випадкові, а дозвіл друкування малоруських текстів при нотах, тільки з дотриманням загальноросійського правопису, надати Головному управлінню у справах друку;
3. Заборонити влаштування спеціяльно малоруського театру і формування трупп для виконання виключно малоруських п'єс.[41]

Ці постанови були "Височайше" затверджені 8 жовтня 1881 року,

41. Тимошенко, П.Д., Хрестоматія матеріялів..., стор. 311.

але не опубліковані, а тільки повідомлені відповідним органам "конфіденційно".

Російський уряд своїм дикунством у питаннях національної політики дійшов до такого абсурду, що робив ласку, дозволяючи українські концерти лиш у таких випадках, коли текст українських пісень був перекладений на французьку мову.[42]

Як уже підкреслено, усі ці укази російські можновладці видавали секретно, для внутрішнього вжитку, для виконавців російської окупаційної влади на Україні. Тому кожний новий цар відновлював їх, модифікував згідно з новими обставинами й вимогами часу. І навіть тоді, коли вибухла революція 1905-1906 року, і на деякий час дію цих указів припинено, але не скасовано.

Заборона формування українських театральних труп або вимагала подвійного складу /українського й російського/, непосильного приватним театрам, або виключала можливість підготови добрих акторів, тому що важко собі уявити, щоб могла виникнути путня сценічна школа при постійних переходах від НАЗАРА СТОДОЛІ до ТЕТЯНИ РЕПІНОЇ, і від ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ до ГОРЯ З РОЗУМУ.

Одначе "Височайша" заборона не вбила життя українського народного театру. Театральні антрепренери, для того, щоб виграти час, потрібний для показу української вистави, обмежували російську частину показом перед українською п'єсою або після неї, невеличкого водевільчика, або сцени, що ставилися, поки з'їжджалася чи роз'їжджалася публіка, - ставили їх формально і безпристрасно.

---

42. Корифеї української сцени, Київ, 1901, стор. 13.

у 1884 році Головне управління в справах друку звернуло увагу губернаторів на такий обхід закону, але з цього завваження нічого не вийшло. Помалу стали проникати до друку переклади з російської мови на українську, і в 1892 році Головне управління нагадало цензорам про незаконність такого явища за текстом правил 1876 року, і при цьому заохочувало їх пильність також відносно оригінальних українських творів, які вони повинні:

> "З особливою суворістю і увагою розглядати, виключаючи і забороняючи при цьому не тільки все, що суперечить загальним цензурним правилам, але й, при найменшому до того приводі, по можливості, скорочуючи число таких бездарних творів з цілями чисто державними". /Вказівка Гол. управління у справах друку С.-Петербурзькому Комітетові від 8 січня 1892 р. ч. 96/.[43]

У 1894 році заборонено в найрізкішій формі "довозити малоруські книги з-за кордону".[44]

Карпенко-Карий розумів, що тільки справжній ідейний та високо-мистецький репертуар може бути корисним для українського народу.

Народ любить дивитися вистави серйозні і високої мистецької якости.

Публіка, що дивиться на вистави, розраховані тільки на розвагу, псує свій смак, - пише Карпенко-Карий у "Записці до з'їзду", і коли навіть появиться добрий літературний твір, чи вистава,- не вміємо його по-справжньому оцінити.

Карпенко-Карий гостро критикує політику російського уряду по відношенню до українства взагалі, і театру зокрема. Коли ж,

---

43. Тимошенко, П.Д., Хрестоматія матеріялів..., стор. 313.
44. Там само.

врешті, керівники українського театру добилися дозволу на українські вистави з умовою, що у виставі покажуть стільки ж російських водевілів, скільки виставлятимуть дій в українській п'єсі, то такі вистави для українських акторів "були сущою мукою", - заявляє Карпенко-Карий.

Усі театри, що будувалися по містах і на провінції, були призначені не для широких народних мас, а для "пересичених всякими видовищами вищих сфер", що чекали від театру чогось "модного, закордонного".

Карпенко-Карий в "Записці до з'їзду театральних діячів" вимагав створення театру для народу. Він висловив думку, що народ повинен мати свій театр, який повинен бути збудований просто й вигідно, вимагав демократизації театру. Він вимагав знищити в театрі розпусту й аморальність. Театр повинен бути високоморальним. У "Записці..." Карпенко-Карий поставив питання турботи про актора.

На Першім Всеросійськім З'їзді Діячів Сцени в Москві значну ролю відіграв М. Старицький, який виступив із доповіддю. Старицький причинився "своїми промовами й внесенням до вияснення характеру й задач української сцени та до виєднання їй поважного становища супроти російського театру".[45]

Про український театр і його потреби доповідь на з'їзді виголосив делегат міської управи Чернігова п. Кремльов. Підносячи потребу театральних вистав, він зазначив, що такі невеликі міста, як Чернігів, не в силі удержати в себе постійний театр і тому урядова дотація на потреби театру для нього була б далеко потрі-

45. Франко, І., Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 338.

бніша, ніж для більших і багатших міст. Надто ще, - говорив доповідач, - український театр не може розвиватися як слід з уваги на різні утиски: український репертуар обмежений, дозволяється ставити лише п'єси з сучасного місцевого сільського побуту, а історичні та перекладені драми не мають доступу на українську сцену.

Детальніше про жалюгідне положення українського театру представлено у доповіді групи чернігівських українців з М. Заньковецькою на чолі. Доповідь від імені групи виголосив п. Брович. У доповіді були підкреслені всі ці недомагання, утиски й ограничення, про які згадав делегат міської управи Чернігова. Група чернігівських інтеліґентів, признаючи виховне значення театру, висловила певність, що це значення збільшиться, якщо будуть всі ті утиски і заборони, якими обмежена українська сцена, а перш за все цензура; ще більше підніметься значення театру, коли він і "репертуаром, і мовою, і цінами місць буде вповні доступний простому народові".[46]

М. Старицький, доповнюючи уваги, висловлені в двох попередніх доповідях, доказував, що заборона української мови, української народної драми та педагогіки спираються на зовсім помилкових принципах. До того ж "вони шкідливі для всієї Росії, причиняючи народові і матеріяльні, і духово-моральні шкоди, не виправдані ані державними потребами, ані вищою справедливістю".[47]

М. Старицький просить З'їзд клопотатися про скасування заборони української мови й ограничування української народної драми,

---

46. Там само, стор. 339.
47. Там само.

щоб українське слово могло висловити свою правду і внести її до спільної скарбниці загальнолюдської культури.

Підсумовуючи висновки попередніх доповідей, доповідач Ілля Шраг поставив ось такі постуляти:

"З'їзд ухвалить домагатися в кого належить:

1. піддання українських п'єс цензурі на таких самих умовах, що й драматичні твори, писані іншими мовами;
2. скасування заборони видавати і виставляти на сцені п'єси українською мовою, перекладені, історичні та з життя інтеліґенції;
3. допустити й українські п'єси до реєстру п'єс, дозволених для народного театру;
4. вчинити дозвіл на українські вистави залежним від загальних постанов і скасувати дотеперішні обмеження щодо дозволу таких вистав".[48]

ТЕАТР БРАТІВ ТОБІЛЕВИЧІВ

Карпенко-Карий разом із братом Опанасом Саксаганським заснував Українське Драматичне Товариство 1890 року переважно з молодих сил, бо досвідчені актори були розпорошені по інших товариствах. Спершу товариство мандрувало по Лівобережній Україні, але з 1895 року, коли з Києва знято заборону українських вистав, театр вже щороку грає зимовий сезон у Києві. Найкращими були сезони 1900 і 1901 років, коли до товариства прєдналися М. Садовський, М. Заньковецька і М. Кропивницький. Товариство знов на якийсь час об'єднало в собі найкращі сили тодішньої української сцени. Знов відродилися перші часи існування українського театру з тим

48. Там само, стор. 339-340.

прекрасним ансамблем, який викликав загальне здивування і ставив українських артистів за зразок навіть для найкращих російських театрів.[49]

У театрі братів Тобілевичів усі театральні питання вирішували збори. Встановлено так званий мінімум, а прибутки ділили між акторами. У "Записці..." Карпенко-Карий писав, що необхідно забезпечити акторів у хворобі і старості, дати виховання дітям бідніших акторів, турбуватися про сім'ю актора. Він вимагав створити для цього необхідні фонди.

Думки Карпенка-Карого в питаннях театру мали велике й вирішальне значення в організації нового народного українського театру. Карпенко-Карий разом із М. Кропивницьким, братами - М. Садовським, П. Саксаганським та М. Заньковецькою продовжували театральні традиції великих майстрів української сцени М. Щепкіна і К. Соленика. Вони вказували шляхи для українських акторів для розбудови й розвитку українського театрального мистецтва.

У театральному сезоні 1897-1898 рр. Карпенко-Карий із братом П. Саксаганським почав закладати Нове Театральне Товариство з метою об'єднати найкращі акторські сили українських театрів. Остаточне об'єднання акторів-корифеїв української сцени в театрі братів Тобілевичів здійснено в 1900 році.

У Києві, на Фундуклеївській вулиці, в театральному приміщенні Бергоньє давав свої вистави театр братів Тобілевичів. З нових п'єс, що були поставлені в зимовому сезоні, йшла історична драма М. Старицького БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ. Ролю гетьмана Хмельницького виконував М. Садовський. На другий день, вранці, в готелі

---

49. Єфремов, С., Карпенко-Карий, Київ-Ляйпціґ, стор. 34-35.

у М. Заньковецької зібралися всі три Тобілевичі - М. Садовський, П. Саксаганський і Карпенко-Карий. За сніданком обговорювали репертуар, з яким у найближчому часі мала виступати М. Заньковецька.

На цьому "сімейному сніданку", як казав П. Саксаганський, доручено Карпенкові-Карому від імені всіх чотирьох присутніх звернутися листовно до М. Кропивницького з пропозицією заснувати нове товариство українських акторів.

Карпенко-Карий скомпонував листа до М. Кропивницького відносно організації нового товариства українських акторів і негайно відправив його адресатові.

Відповідь від Кропивницького одержали швидко. Він погодився пристати до товариства. У листі-відповіді він писав:

> "Одне тільки я бажаю - знов з'єднати першорядні артистичні сили і попрацювати на схилі літ на славу рідній сцені".[50]

Для організації нового театру фундатори зустрілися на першому тижні великого посту в Єлисаветграді і тут розробили статут Нового Театрального Товариства. Вирішили об'єднатися на правах товариства з п'ятьох членів під назвою "Товариство Артистів під керівництвом М. Садоаського і П. Саксаганського за участю Заньковецької, Кропивницького, Карпенка-Карого".[51]

На українському театральному горизонті знову засяяло блискуче сузір'я артистичних талантів. В історії українського театру Товариство, утворене в березні 1900 року, стало відомим, як "Театр Корифеїв".

---

50. Суходольський, В., Народна артистка, стор. 222.
51. Там само, стор. 223.

З другої половини 1900 року публіка всіх великих міст України мала змогу дивитися вистави за участю найкращих сил українського театру. Ґастролі в кожному місті тривали, звичайно, один місяць, а в Москві й Києві три місяці, при чому Київ завжди залишали на закінчення сезону.

У Театрі Корифеїв грала частина акторів із трупи Тобілевичів, а частина з трупи Кропивницького.

Скрізь, куди тільки приїздив на ґастролі Театр Корифеїв, його чекала прекрасна зустріч. Театральні рецензії в газетах рясніли такими заголовками як "Свято українського театру", "Малоросійський Олімп", "Визначна ера" тощо.

В основу діяльности Нового Театрального Товариства покладено принципи обов'язку, дисципліни і безмежну любов до "святого мистецтва". Програму Товариства викладено в спеціяльній декларації, яку автори зачитали на, спеціяльно скликаних, зборах.

Програму побудовано на зовсім інших основах ніж ці, які існували досі в театральних трупах М. Старицького, М. Кропивницького та М. Садовського. Цею програмою вироблялися зовсім нові принципи театрально-естетичних законів української сцени. Карпенко-Карий був не тільки фундатором, а й ідейним надхненником Нового Театрального Товариства. Він виходив із твердження, що "досконалості не існує", ствердив факт занепаду народного театру, оголосив цією декларацією "війну всім трупам, що виявили байдужість до росту народного театру і письменникам, котрі роблять п'єси, як попало, аби танці та пісні".[52]

Карпенко-Карий, Садовський і Саксаганський боролися проти на-

52. "З архіву І.К. Тобілевича", Театр, 1937, ч. 2 /4/, стор. 27.

туралізму на сцені і дискредитації театрального мистецтва.

Прийнявши за основу реалістичні традиції сценічного мистецтва своїх попередників М. Щепкіна та К. Соленика, брати Тобілевичі оголосили естетично-творчим принципом життєву правду в мистецтві, бо мистецтво, за їх переконанням, повинно служити народові, віддзеркалювати громадсько-політичне становище суспільства.

Девізою творчого життя Нового Театрального Товариства було:

> "Робоча дисципліна і безумовне виконання законів, які ми самі для себе напишемо. Батьком же всім нам буде розум, обов'язок поваги і підкорення режисерові".[53]

До таких висновків прийшли також К. Станіславський і В. Немирович-Данченко після вистави ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ Л. Толстого, яку поставив К. Станіславський у російському театрі МХАТ. Після постави на сцені цієї, надзвичайно складної для режисера, п'єси К. Станіславський зрозумів, яким важливим є авторитет режисера в театральній справі.

> "Запізнення на проби, незнання ролі, постійні розмови під час праці, залишення залі проб без дозволу- я карав за все це суворо, бо я знав, що безпорядок у театрі може дійти до такої розперезаности, від якої я утікав з аматорських вистав. Зайве франтівство, зокрема у жінок, викорінювалось. Флірт переслідувався".[54]

Творчо-організаційні заходи Карпенка-Карого, Садовського і Саксаганського були спрямовані на творення мистецтва, покликаного служити високим ідеалам національної культури та інтересам свого народу.

Звернення до життєвої правди в театральному мистецтві означало реформу всіх естетичних і етичних принципів сучасного театру.

---

53. Там само.
54. Станиславский, К., Моя жизнь в искусстве, Искусство, Москва-Ленинград, 1941, стор. 176.

Карпенко-Карий був великим противником і завжди протестував проти старої заштампованої гри на сцені, проти пишномовного патосу і прем'єрства, яке псувало ансамбль.

Величезне значення для закріплення дальшого розвитку реалістичного розкриття мистецького образу на сцені Театру Корифеїв мала драматургія Карпенка-Карого. Ні на крок не відступаючи від естетичних принципів сценічного реалізму, з величезною викривальною силою бичував Карпенко-Карий жахливі поступки п'явок-визискувачів, "українських чумазих", породжених російською дійсністю в другій половині XIX та на початку XX ст.

Зміст життєвої правди і викривальний характер драматургії Карпенка-Карого не міг не внести змін в акторське і режисерське мистецтво українського театру на переломі XIX і XX століть.

Людмила Старицька-Черняхівська була захоплена драматургією Карпенка-Карого та його грою на сцені. Вона писала:

> "Слава драматурга Тобілевича затемнила славу Карпенка-Карого артиста. А артист Карпенко-Карий - був першорядний артист. Це був артист знавців театрального мистецтва, не артист юрби. Його талан не кидався в очі, но була тонка художня гра майстра-аристократа мистецтва. Як обробляв він кожен тип! Якою тихою лагодою віяло від 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 роздраженого кота. Карий-Барабаш. Ситий п'яний ласун, що розманіжився вже самою гадкою про варшавянок, та про їх "цяло" біле; посоловілі очі, п'яна усмішка 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".[55]

Карпенко-Карий був знаменитим майстром сцени і з великим ус-

---

55. Старицька-Черняхівська, Л., "Свято української сцени", ЛНВ, 1907, кн. V., а також див. її ж "Двадцять п'ять років українського театру", Україна, 1907, X-XII., див. також Петлюра, с., "Пам'яті І. Тобілевича /Карпенка-Карого/", Україна, 1907, IX, стор. 23.

піхом творив неповторні креації у власних драмах та комедіях. Образи, які створив Карпенко-Карий у драматургії і на сцені, звернені своїм внутрішнім змістом до показу національно-політичних переконань, до мистецького розкриття життєвої поведінки людей та їх характерів.

Важливу ролю в розкритті характеру героя для Карпенка-Карого відігравала правдива сценічна мізансцена. Він критикував зайву метушню і нічим не оправдану біганину актора по сцені, що не допомагала розкриттю ні зовнішніх, ні внутрішніх якостей і прикмет сценічного героя, а, навпаки, знижувала його мистецьку якість.

Важливим моментом у розкритті сценічного образу для Карпенка-Карого був природний сценічний жест і міміка, які були завжди у тісній взаємодії з засобами мистецького слова. Карпенко-Карий шукав у театрі життя, не буденного, звичайного, а артистично виявленого на сцені.

Наполегливо шукаючи нових сценічних засобів для відтворення життєвої правди в мистецтві та розкриття і передачі пристрасних думок і почуттів сучасників, Театр Корифеїв в основний свій репертуар включив драматичні твори Карпенка-Карого.

Вистави п'єс Карпенка-Карого вражали публіку правдою життя та творчою глибиною. Театр почав творити такі сценічні полотна, в яких майстерність акторської гри, режисерського задуму, костюму, оформлення сцени і музичного супроводу, - все підпорядковувалося єдиному завданню - "знаючи правду життя, - бути правдивим і в мистецтві".

Карпенко-Карий відіграв визначну ролю в розвитку української театральної культури, був невтомним борцем за ствердження життєвої правди в артистичному вияві на сцені. І. Франко високо оці-

нив його і як артиста, і як драматурга.

> "Його техніка, завсіди проста і подиктована самою натурою представлених у ній життєвих фактів, з часом під впливом театральної практики набирає ширини і концентрації, його талант плодить чимраз кращі цвіти і не виявляє ніде так частої у інших авторів утоми. Він міцно держиться рідного ґрунту, розробляє у своїх драмах насущні потреби й вищі духові інтереси українського села в сучасну добу і минувшині".[56]

Карпенко-Карий віддав усі свої сили, безмежну любов і великий талант справі розвитку українського театрального мистецтва.

На початку 1901 року Український Театр Корифеїв виїхав на гостинні виступи до Москви. Напркінці лютня театральне життя Москви було порушене студентським рухом у зв'язку з оголошеною постановою Святішого Синоду про анатему графові Л. Толстому і вилучення його з православної церкви. Подія ця викликала протести й демонстрації студентів і демократичних кіл Москви. Але, не дивлячись на це, Український Театр Корифеїв святкував справжній тріюмф, а зокрема Карпенко-Карий і М. Заньковецька. На сторінках ТЕАТРАЛЬНЫХ ИЗВЕСТИЙ з'явився тоді вірш, присвячений Карпенкові-Карому:

> С его талантом люд московский
> Теперь знакомится... Ей - ей,
> Малороссийский он Островский
> Фотограф родины своей...
> Его перо лишь правдой дышет
> И чужд ему совсем шаблон...
> Он также славно пьесы пишет,
> Как и играет славно он!..[57]

Сім'я Тобілевичів дала українському театрові трьох велетнів.[58] Усі вони неповторно-самобутні. Їхні заслуги перед українським

---

56. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 449.
57. Йосипенко, М., "Артист Карий", Радянське мистецтво, 1945, ч. 22.
58. Насправді чотирьох, бо сестра Карпенка-Карого, Марія Баріллотті /Тобілевич/ була прекрасною співачкою.

театром - неоціненні. Як актори, вони створили образи, які можна вважати світовими шедеврами і серед них визначне місце займають образи, що їх створив великий артистичний талант Карпенка-Карого.

В И С Н О В К И

Карпенко-Карий створив новий тип національно-соціяльної драми і комедії. У багатьох його творах провідними є конфлікти соціологічного характеру /БУРЛАКА, СТО ТИСЯЧ, ХАЗЯЇН, МАРТИН БОРУЛЯ, СУЄТА, САВА ЧАЛИЙ, НАЙМИЧКА, ПОНАД ДНІПРОМ/.

Драматургічні прийоми, за якими побудовано соціяльні драми і комедії Карпенка-Карого, різноманітні і винятково багаті. Їх не можна вкласти в якусь схему. Можна лише відзначити найхарактерніші з них.

Драматург переважно зосереджує свою увагу на головному герої твору /Калитка - СТО ТИСЯЧ, Харитина - НАЙМИЧКА, Пузир - ХАЗЯЇН, Мартин Боруля в однойменній комедії, Мирон Серпокрил - ПОНАД ДНІПРОМ тощо/.

Щоб виразніше змалювати свого героя, Карпенко-Карий часто користується методою різкого контрасту у змалюванні або всього оточення /Мартин Боруля - його сім'я і сусіди/, або найближчого його спільника /практик Калитка - мрійник Бонавентура; некультурний скряга Пузир - освічений пан Золотницький/ чи супротивники: /Харитина - Цокуль; Опанас - старшина Михайло/. Драматург широко змальовує й оточення головного героя.

Карпенко-Карий майже завжди з самого початку подає вже зформовані характери. У процесі дії характери героїв здебільшого не змінюються, а все глибше розкриваються. Наприклад, Калитку як нагромаджувача земельки ми розпізнаємо вже з першої дії, таким він залишається до кінця.

Пузир з'являється перед нами як скряга-мільйонер. Таким ми його бачимо й в кінці комедії на смертному ложі.

Опанас Бурлака /Зінченко/ - незламний борець за правду від початку до кінця драми.

Змальовуючи характери завжди рельєфними, Карпенко-Карий підкреслює в кожному з них і певні домінантні риси, - ті, що найбільше виділяються, стають пристрастю героя. У Мартина Борулі, наприклад, це шляхетська пиха, прагнення до дворянства; у Цокуля - розбещеність; у Герасима Калитки і Пузиря - жадоба до нагромадження капіталу.

Однією з істотних особливостей драматичних творів Карпенка-Карого є те, що в них психологія героїв розкривається переважно через звичайні, так би мовити, буденні їх розмови і вчинки.

Психологію своїх героїв драматург відтворює в найтонших її проявах і нюансах. Більшість творів Карпенка-Карого є глибоко психологічними. Читач чи глядач бачить не тільки те, як Мартин Боруля ставить "на дворянську ногу" всю свою сім'ю, а й те, чому він заводить такі порядки; він бачить героя не тільки в його вчинках, а й в думках.

Поряд із цим Карпенко-Карий - це один із найкращих українських драматургів у змалюванні народного побуту. Він віддзеркалює найхарактерніші явища з побуту свого героя, ті, які допомагають глибше розкрити його психологічну суть. Історія з халатом

- побутова деталь, але вона є яскравим мазком у змалюванні портрета скряги-мільйонера Пузиря. В одній із сцен драми БУРЛАКА Опанас бере на руки, мов дитину, підпитого на весіллі кума, - сцена чисто побутова і не має ніякого зв'язку з сюжетними колізіями твору, але в ній виявляється чуліть Опанаса. Перед тим ми бачили його суворим і непохитним у сцені його сутички зі старшиною Михайлом.

Вийняткової майстерности досяг драматург в індивідуалізації героїв, характери яких, їх помисли, звички, інтереси розкриваються не тільки у вчинках, у дії, а й у самій їх мові. Кожен з них говорить по-своєму, відповідно до своєї індивідуальної вдачі, свого кола інтересів, своїх звичок і уявлень про життя. Мартин Боруля, наприклад, який прагне поставити все "на дворянську ногу", говорить здебільшого поспіхом, з запалом, нестримно, іноді навіть кричить. Омелькові ж поспішати нікуди, і розмовляє він спокійно, розсудливо. Суворий практик Герасим Калитка, що криється зі своєю таємницею придбання фальшивих грошей і поспішає набути землю, - дуже скупий на слова, мова його, переважно, уривчаста, стисла. Бонавентура, - цей мрійник із романтичною душею, - багатомовний, охочий до пишномовних розсудів. Феноген - хитрий і улесливий, - говорить натяками, обережно, улесливо. "Овечий генерал" - Пузир, - здебільшого наказує, а не веде розмову. Мова ватажка повсталих гайдамаків Гната Голого пристрасна, запальна. Закохана Софія розмовляє лагідно, задушевно. Мова її лірична, багата на голубливі слова й іноді скидається на пісню.

"Комерческа голова" - Михайло Окунь не знає людяної розмови. Від нього не почуєш слова "серденько". Про серце він говорить інакше: "Загнуздай його і поверни туди, де більше користі". Його

мислення утилітарне і часто втілюється у таких словах, як "векселъ", "розписка", "квитанція", "купча кріпость", "комерція", "контракт" тощо. Михайло може розмовляти й лагідно, якщо має на меті свою користь. Лагідні, ласкаві слова говорить і Цокуль, але для нього вони є тільки лицемірною маскою.

Майстерно використовує Карпенко-Карий специфічну термінологію, стиль офіційних указів, жарґонові слова для характеристики і комедійного загострення образів чиновників, сільських писарів, старшин, факторів та інших. Писар Омелян /БУРЛАКА/, наприклад, часто вживає таких слів, як "хворма", "безпремінно", "всеконечно", "скопленіє одписки", "статистика". Чиновник Націєвський замість того, щоб сказати Марисі "поцілуймося", - каже їй: "А тепер заключім наш розговор поцілуєм"... Бонавентура сипле французькими слівцями. Відставний "унтер" Гупаленко часто вживає військових висловів, хоч і веде розмову, нічим не зв'язану з військовими справами.

Мова героїв драматичних творів Карпенка-Карого ніби вимережана народними приказками, прислів'ями, народною фразеологією. Для прикладу наведемо тільки деякі приказки, що їх, наприклад, вживає Герасим Калитка: "Лупи та дай"; "До душі, та не до кишені"; "Обіцянка-цяцянка, а дурневі радість" тощо.

З уст народу почерпнув драматург такі, наприклад, вислови, як: "Щоб він і тріски з двору не брав", "за нею сліпма упадають", "і кліпай тоді очима перед людьми", "отака ловись" /РОЗУМНИЙ І ДУРЕНЬ/; "Гай, гай! Та ще й зелененький!" /МАРТИН БОРУЛЯ/; "руками об поли бить", "візьми в обидві жмені" /СТО ТИСЯЧ/ тощо.

Мова героїв Карпенка-Карого удачно використана для характеристики героїв та розвитку дії. Зразком цього є, наприклад, пісні

Галі, Опанаса, Семена у драмі БУРЛАКА; Софії, Івана, дівчат на вечорницях, парубків на вулиці у БЕЗТАЛАННІЙ; Націєвського в комедії МАРТИН БОРУЛЯ; Герасима, Савки й Романа в комедії СТО ТИСЯЧ тощо.

Динамічности й легкости розвитку дії, сценічности твору досягає Карпенко-Карий переважно не зовнішньою інтригою, а методою психологічної характеристики своїх героїв.

Карпенко-Карий противник штучности і надуманости. В його драматичних творах усе звичайне, природне, вмотивоване й закономірне. Не тільки монологи і майстерні, напружені й динамічні діялоги, але й репліки в його п'єсах відзначаються повнотою смислової навантаженості і драматичною напруженістю.

Цілість драматургічної творчости Карпенка-Карого, - як писав І. Франко, - "наповняє нас почуттям подиву для його таланту".[59]

Український етнографічно-побутовий театр, безперечно, зайняв неабияке місце у процесі розвитку загальноевропейської театральної культури. В кожному разі, - як підкреслюя Д. Антонович, -

> "український театр жив і поступав тим самим шляхом, що і театр европейський, що цілком природно для театру европейського народу. Але разом з тим український театр мав одну рису, одну маркантну особливість, яка відрізняла його від театру інших европейських народів і робила український театр для українського народу дорожчим скарбом, ніж він був у інших щасливіших і багатших народів. Коли вороги українського народу і разом з тим українського театру казали, що 'вистави у інших народів тільки театр, а українські вистави у Києві - то політика'. /так висловився київський губернатор О. Дрентельн про українські вистави/., коли, навпаки, прихильники українського театру називали його міцною твердинею українського життя і руху, то фактично і ті,

59. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, стор. 453.

> і другі висловлювали однакову думку, підходячи до того самого факту з різних боків. І в основі ця думка була справедливою. Бо театр на Україні не був тільки мистецтвом, а завжди був засобом громадської акції, був національною зброєю в боротьбі з ворогами української культури і народности".[60]

Тоді, коли геніяльних майстрів і творців в інших галузях мистецтва силоміць переселювано на Московщину, український театр залишився "твердинею" і "політикою" в Україні.

Архітектів як:

> "Зарудного, Старченка, скульпторів як Козловського, Мартоса, малярів як Левицького, Лосенка, Боровиковського, музик як Березовського, Бортнянського /треба сюди ще додати Веделя, С.Ч./ силоміць переселювано на північ. Навіть Шевченко був змушений більшу частину свого життя провести на півночі, на чужині. Діячів театру також чимало було змушено переїхати до Московщини і там працювати на користь московської культури. Симеон Полоцький, Феофан Прокопович, під кінець життя Дмитро Ростовський, Щепкін і багато інших не минуло тої долі".[61]

Але це невелика, порівнюючи, група між тими свідомими діячами українського театру, що твердо й віддано служили своєму театрові й народові, що як "Котляревський, боролися проти Московщини зі сцени цілими тирадами та діялогами своїх п'єс, що як Соленик, відкидали від себе всякі заклики до московських столиць".[62]

Тому український народ любить і дорожить театром не тільки як дорогоцінною галуззю мистецтва, а вважає театр, як міцну зброю, якою він віками боровся за своє існування, правду й волю.

---

60. Антонович, Д., Триста років українського театру, стор. 223-24.
61. Там само, стор. 225.
62. Там само.

Д Р А М А Т У Р Г І В А Н Ф Р А Н К О

Серед плодовитої літературної спадщини І. Франка видатне місце займають його драматичні твори. До театру мав він вроджену любов. Ще будучи учнем шостої кляси гімназії в Дрогобичі, він написав свої перші драматичні твори. Були це завдання з літератури - драма ЮҐУРТА /1873/, написана польською мовою, фраґменти драми РОМУЛ І РЕМ, яку Франко написав німецькою мовою у віршованій формі на тему античної леґенди про заснування Риму. У 1874 р. Франко написав історичну драму ТРИ КНЯЗІ НА ОДИН ПРЕСТОЛ, а в 1875 р. почав драму на п'ять дій СЛАВОЙ І ХРУДОЩ під впливом СЛОВА О ПОЛКУ ІҐОРЕВІМ, над перекладом якого саме тоді працював і видатної пам'ятки чеської літератури - КРАЛЕДВОРСЬКОГО РУКОПИСУ.

Уже на початку 70-х років він почав співпрацювати з мандрівним театром Омеляна Бачинського, який приїжджав тоді до Дрогобича. У статті "Руський театр у Галичині", що її Франко написав 1885 р., він так про це пише:

> "В р. 1873-74 працював і пишучий ті слова, тоді ще ученик Дрогобицької гімназії, для його театру, перекладаючи Раймундового МАРНОТРАТНИКА, переробляючи на мелодраму ПРЕКРАСНУ ЄЛЕНУ і іншу оперу, МОРЯКИ В ПРИСТАНІ, на оперету, поправляючи давніші самородні переклади та переводячи драму Ґуцкова УРІЄЛЬ АКОСТА, котра, однако ж, осталась недокінченою". [1]

---

1. Франко, Іван, Твори в двадцяти томах, т. XVII, Державне Видавництво худ. л-ри, Київ, 1955, стор. 104.

Уже в ранніх драматичних творах І. Франка видно добре побудований діялог, герої наділені індивідуальними рисами характеру.

У 1876 році Драматичний гурток львівських студентів поставив на сцені Франкову драму ТРИ КНЯЗІ НА ОДИН ПРЕСТОЛ.

Наприкінці 1878 і на початку 1879 р. І. Франко працював над комедією ЖАБИ. В листі до О. Рошкевич 2 січня 1879 р. він писав:

> "Тепер на хвилю залишив-єм писати "ІВАСЯ НОВІТНЬОГО", а виладжую до друку триактову комедію політично-літературну "Жаби", в котрій будуть висміяні "до крайніх преділ" наші літературні та професорські поваги Ільницький, Шараневич, Огоновський, Барвінський, Партицький і Площанський". [2]

На жаль, ця сатирична комедія ні тоді, ні пізніше не була надрукована і не відомо, що сталося з рукописом. З уваги на те, що ця комедія своїм сатиричним та критичним вістрям була спрямована проти конкретних осіб, то звичайна річ, що в той час появитися в друкові вона не могла.

У 1879 р. І. Франко переклав українською мовою драматичну поему Байрона КАЇН.

Іван Франко написав кілька статей про стан театральної справи в Галичині - "Руський театр в Галичині" /ж. ЗОРЯ 1885/, "Українська література в Галичині за рік 1886" /1886/, "Наш театр"/1892/, "Руський театр" /1893/, "Русько-український театр" /1894/, "Наша театральна мізерія" /1905/ тощо.

У цих статтях І. Франко висловив свої погляди на театр і драматургію, виклав теоретичне обґрунтування естетичних критеріїв і принципів, якими, на його думку, повинні керуватися драматурги та театральні діячі.

---

2. Франко, Іван, т. XX, стор. 55.

"Хлібом насущним театру справді народного, справді спосібного до зросту і розвитку, - писав Франко, - повинні бути свої штуки, де би виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбиваються на нашій власній шкурі". 3

Театр повинен порушувати найпекучіші для народу питання. Він дивився на театр, як на школу життя, що вчить глядача правди, чесности й гуманности, допомагає йому правильно оцінювати суспільні явища, викривати все погане і брати за приклад для себе все чисте, моральне й благородне.

"Коли театр має бути школою життя - писав Франко у статті "Наш театр" в ж. "Народ" 1892 р. ч. 9, - то мусить показувати і аналізувати його прояви, будити в слухачах критику свого життя, будити почуття, що такі і такі прояви є добрі, а такі погані. А щоб така критика була вірна, мусить бути повною, опиратись на повнім і широкім зображенні суспільности. Театр, котрий піддає прилюдній критиці тільки деякі дрібненькі явища, осмішує або клеймує тільки деякі невеличкі, покутні хиби, а лишає на боці, примовчує або покриває брехнею головні, основні недостатки суспільности, той театр ніколи не стане вповні національним, не буде школою життя або буде злою школою". 4

Розквіт драматичної творчости І. Франка припадає на 90-і роки. Сильне зацікавлення театром і драматургією в цей період Франко значною мірою пояснив у листі до А. Кримського 26 серпня 1898 р.

"Щодо моїх драматичних творів, то скажу Вам, що драма - моя стародавня страсть. Ще в гімназії я писав історичні драми, а, бувши студентом університету, виставив був навіть одну драму на аматорськім спектаклі. Але я тоді зневірився в своїй драматичній здібності і надовго покинув писати драми. Тільки стаття пані Кржівіцької в варшавськім "Głosie" про те, що мої новели мають у собі багато драматизму, спонукала мене думати знов про компонування драм, а конкурс, розписаний Виділом Краєвим на руські драматичні твори, заставив мене написати "Украдене щастя". Сю драму я кілька разів переробляв. Її успіх спонукав мене писати дальші драми". 5

Отже, крім раніш написаних драматургічних спроб і кількох чорнових початків п'єс, І. Франко написав чотири великі драматичні твори - УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ /1893/, РЯБИНА /перша редакція 1886 р.,

3. Франко, Іван, том XVI, стор. 179.
4. Там само.
5. Франко, Іван, том XX, стор. 580.

друга - кінець 1893 - початок 1894р., вперше надрукована 1928 р. і то неповна, бо рукопис загубився, а ціла комедія відтворена на основі різних рукописів, появилася щойно 1940 року, [6] УЧИТЕЛЬ /вперше появилася друком 1896 р./ і СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА /вперше опубліковано 1895 р./.

Іван Франко написав також п'ять одноактівок - ПОСЛІДНІЙ КРЕЙЦАР /написана десь у першій половині 1879 р./, БУДКА ч. 27 /В. Сімович подає рік 1893, а Іст. Укр. Л-ри, том IV, Книга друга, "Наукова думка", Київ, 1969, стор. 410, подає час між 1893-1897 рр., а надрукована вперше 1902 р./, КАМ'ЯНА ДУША /1895 р. за згаданою Іст. л-ри, і 1896 р. за В. Сімовичем/, МАЙСТЕР ЧИРНЯК /написана 1896 р., а вперше надрукована 1902 р./ і драматичний етюд для дітей СУД СВЯТОГО НИКОЛАЯ /дата написання невідома, як подає Іст. укр. л-ри, стор. 410, вперше надруковано 1920 р./.

Безперервна боротьба між народовцями і москвофілами за вплив на галицький театр спричинила дошкульну кризу цього театру. Це в свою чергу послабило увагу Франка до драматургічної творчости. В листі до А. Кримського 26 серпня 1898 р. він писав:

> "Страшенне безладдя, яке панує в галицькому театрі, і систематичне елімінування народної штуки з репертуару директором Лопатинським знеохотили мене до драми. У мене є розпочата історична драма з часів Хмельницького, та чи і коли скінчу її - святий знає". [7]

До драматургії І. Франко більше не повертався. Найкращим драматичним твором І. Франка театрознавці і літературознавці вважають драму з сільського життя в п'ятьох діях УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ, ба навіть найвидатнішим драматичним твором української літератури до пёршої світової війни. [8]

---

6. Сімович, Василь, Іван Франко. Його життя та діяльність, Третє видання, "Дніпрова Хвиля", Мюнхен, 1966, стор. 55.
7. Франко, Іван, том XX, стор. 580.
8. Див., Іст. укр. л-ри в восьми томах, том IV, кн. 2, Наукова Думка, Київ, 1969, стор. 411.

Над драмою УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ І. Франко почав працювати в 1891 р., першу редакцію якої він закінчив у вересні того ж року і вислав на конкурс, оголошений Галицьким Краєвим Відділом у Львові.

На жаль, члени журі відхилили Франкову драму як "неморальну". О. Огоновський як один із членів журі у своїх висновках писав:

> "Украдене щастя". Драма з сільського життя. У автора добачаємо талант драматичний, але у характеристиці головних дійових осіб, Анни Задорожної і жандарма Михайла Гурмана, проявляється тенденція радикальна. Такі особи з неморальними прикметами годі виставляти на сцені". 9

У статтях і рецензіях, що друкувалися тоді в пресі, Франка обвинувачували в приниженні жандармерії, яка є представником царського уряду. На це звернув був увагу Олесницький, також член журі, що виступив на захист Франкової драми. Він писав:

> "З деяких боків піднеслись проти цієї драми закиди, що вона неморальна... Інший закид, піднесений у анкеті і підпертий більшістю її членів, лежить у тім, що автор невластиво віддав роль чорного характеру жандармові. Дехто добачав у нім <u>пониження інституції жандармів</u>". 10

Франко вилучив сцени найгостріших колізій Миколи Задорожного з жандармом Гурманом і в окремих місцях зм'якшив соціяльне загострення драми. У січні 1893 р. автор вдруге надіслав драму УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ на конкурс, яка одержала лише третю нагороду. З цього приводу Франко писав до М. Драгоманова:

> "Сьогодні у мене добрий день; можна сказати, чудо сталося. Комісія, зложена переважно з народовців, признала мені третю премію за драму з народного життя "Украдене щастє". Премія - 200 гульд. - приходить мині тепер дуже в пору, бо довги друкарські і книгарські тиснуть а при тім на два місяці треба буде знов лишитися без заробітку". 11

Але, навіть у дещо зміненому вигляді, драма УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ не

---

9. Білецький, О.І., Басс, І.І., Кисельов, О.І., <u>Іван Франко. Життя і творчість</u>, Вид. АН УРСР, Київ, 1956, стор. 315.
10. Там само, стор. 316.
11. <u>Метеріяли для культурної й громадської історії Західньої України</u>, т. І, Всеукраїнська Академія Наук, Київ, 1928, стор. 400.

так швидко побачила рампу сцени. Як писалось у львівській газеті ДІЛО ч. 250 за 1893 рік, цензура вимагала зняти ролю жандарма і ні в якому разі не показувати його в сутичці з селянами, ба, навіть запропоновано замінити жандарма на листоношу чи будь-якого іншого сільського урядовця.

Вперше драму УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ виставлено на сцені в Кам'янці Струмиловій на початку театрального сезону 1893-94 р., а незабаром після цього 16 листопада 1893 р. була виставлена у Львові. Замість жандарма фігурував сільський листоноша. [12]

У львівських газетах і журналах з'явилося багато рецензій на виставу УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ. Наприклад польська газета KURJER LWOWSKI писала:

> "П'єса Франка, хоч її скастрував комітет і потім поліційна цензура, зробила могутнє враження, і сміливо можемо твердити, що в українській драматичній літературі вона займе видатне місце. Про це можна судити з того прийому, який вона мала серед громадськости... Його п'єса - то не ідилія народу, витворена тільки розумом, не солоденька фантастична річ, то річ, створена на реальному тлі, і головна її користь для народу - правда, яку так рідко знайдемо у так званих "народних" п'єсах". [13]

На сторінках газети РУСЛАН , а також у газеті ДІЛО появилися їдкі рецензії на драму Франка УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ. Виступаючи в ЛІТЕРАТУРНО-НАУКОВОМУ ВІСТНИКУ з відповіддю на численні напади, І. Франко з приводу однієї "рецензії" писав:

> "Рецензентові захотілося знівечити драму - що ж, се йому вільно, коли драма справді не сподобалась йому. Але чого не вільно рецензентові і чого не позволить собі ніякий чесний чоловік, се - нівечити і зогиджувати твір при помочі брехні. А таких брехень нагородив рецензент на "Украдене щастя" більше, ніж треба". [14]

---

12. Возняк, М., "До історії тексту "Украдене щастя" Франка", Радянський Львів, ч. 2-3, 1945, стор. 46-57.

13. Іван Франко. Життя і творчість, стор. 318., докладніше див. про це: Kurjer Lwowski , 1893, 18.XI, стор. 5.

14. Літературно-науковий вістник, VIII, 1900, стор. 135.

Франкова драма УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ користувалася великим успіхом на Наддніпрянщині. В театрі корифеїв у 1903 р. ролю Михайла Гурмана виконував М. Садовський, ролю Миколи Задорожного - Карпенко-Карий, а ролю Анни - Л. Ліницька. 1909 р. І. Франко був на виставі своєї драми УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ в Києві. [15]

Драму УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ написав І. Франко на основі сюжету народної "Пісні про шандаря", яку записала Михайлина Рошкевич у селі Лолині.* Франко надрукував кілька варіянтів цієї пісні в журналі ЖИТЄ І СЛОВО. У коментарях до цієї пісні Франко писав:

> "Варіянт Б сеї пісні, що становить заразом осібну її редакцію, послужив темою драми "Украдене щастя". [16]

У 1883 р. в розвідці "Жіноча неволя в руських піснях народних" Франко характеризує зміст "Пісні про шандаря" дуже просто:

> "Як бачимо, - пише він, - в новій одежі стара подія - насильний розрив зв'язку родинного. Жінка ломить шлюб церковний і віддається "шандареві" одверто, прилюдно. Муж її, чуючи себе зганьбленим, убиває "шандаря" і сам гине ганьблячою смертю, - от і вся повість". [17]

Отже, поштовхом до написання драми УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ була "Пісня про шандаря". Але основою драми було життя народу, реальна дійсність, те середовище, яке оточувало драматурга. Глибоке знання життя селянства та його душі дало змогу Франкові правдиво змалювати типові явища галицького села. Майстерно й переконливо автор змалював гострі життєві колізії та типові постаті й характери.

Головні постаті драми - це підстаркуватий селянин Микола Задорожний, його молода дружина Анна та її коханий Михайло Гурман.

Створюючи образи Миколи, Анни, Михайла, Франко всебічно розкрив їх характери, вмотивовуючи психологічно їх поведінку та роз-

---

15. Іван Франко, Життя і творчість, стор. 319.

16. Житє і слово, IV, 1895, стор. 95.

17. Франко, Іван, том XVI, стор. 88.

* "Пісню про шандаря" записала від селянки Явдохи Чігур приятелька Франка Михайлина Рошкевич в с. Лолині, Стрийського повіту ще в 1878 році. Франко проаналізував цю пісню в своїй брошурі Жіноча неволя в руських піснях народних, Львів, 1883, стор. 44-50.

криваючи причини трагедії своїх героїв.

Будучи об'єктивним мистцем-реалістом, письменник з однаковою любов'ю і співчуттям змалював і образ Анни, і образи Миколи Задорожного та жандарма Михайла Гурмана.

Селянська дівчина-сирота Анна покохалася з вдовиним сином-одинаком Михайлом. Вони сподівалися одружитися. Щоб не дати належної частки спадщини сестрі, рідні по батькові брати Анни, підплативши війта, домоглися того, що Михайла віддано до війська. Згодом брати зфальшували листа, в якому повідомлялося, що Михайло загинув на війні в Боснії. Після цього брати, без ніяких перешкод, видали Анну заміж у інше село за старого наймита Миколу Задорожного, не давши їй із спадщини батьків нічого.

Анна страдала тяжко, але не надломилася морально. Вона затамувала тяжкий біль у серці, боячись навіть подумати про те, щоб хтось міг знати про її нестерпні муки.

Від сусідки Насті Анна довідалася, що Михайло живий, що, повернувшись з війська і, не заставши її у своєму селі, він пішов із села і став жандармом. Настя розказала Анні, що Михайло був у сусідів і розпитував про неї. Анна у нестямі промовляє:

> "Адже ж се... се таке, що здуріти можна. Адже ж я тому Михайлові клялася, присягалася, що радше в могилу піду, ніж з ким іншим до шлюбу стану. А тепер... Він по мою душу прийшов". [18]

У змалюванні постаті Анни Франко виявив здібність проникливого знавця психології сільської людини. Він майстерно розкриває боротьбу почувань у душі Анни, муки боротьби з власними почуваннями.

---

18. Франко, Іван, том IX, стор. 97.

Події розгортаються надзвичайно швидко. Миколу запідозрено в пограбуванні і вбивстві корчмаря. Він потрапляє до в'язниці. Тепер Михайло ще настирливіше прагне порозумітися з Анною. Побувавши у світах, він не вагається переступити через побутові умовності, освячені церквою і віковими традиціями патріярхальних селянських уявлень про моральність.

Але Анна, що всім своїм серцем і душею була вірна народним поняттям про гідне й негідне, благородне й підле, зробити цього так легко не могла. Розірвати шлюб з нелюбою людиною та з'єднатися з коханим Анна не могла, бо на це не дозволяли тодішні суспільні й церковні закони.

З такою ж драматургічною майстерністю створив І. Франко образ Михайла Гурмана. Чесний, працьовитий, запальний і мужній волею він любив правду і справедливість, не терпів кривди. Любов до Анни вважав своїм одиноким і найдорожчим скарбом.

Служба військова, а потім у жандармерії негативно позначились на характері Михайла. Він став черствий, грубий і навіть жорстокий у поводженні з людьми.

Перебуваючи у війську, Михайло зазнав іншого життя, відірвався від свого селянського середовища. Ставши жандармом, він ще більше віддалився від селян.

Відібрати своє "украдене щастя" хоч на короткий час, здобути його будь-якою ціною, хочби навіть ціною свого життя - з таким непохитно-палким прагненням проходить Михайло через усю драму. Він знає, що Микола не вбив корчмаря, але, маючи правдоподібні докази, не вагається усунути Миколу зі свого шляху до щастя і заарештовує його. Суд виправдав Миколу. Але Михайло старається знов запроторити свого супротивника до в'язниці. Він розуміє,

що це нечесно й підступно, що люди осуджують його поведінку, але не має сили стримати себе від цього.

> "Ти знаєш, хто я був колись, ще там, у нашім селі?" - питає він Миколу й відповідає: "Я був чесний парубок, - може трохи загорячий, запалкий. Але кривди я не любив, неправди я не міг знести... Я любив отсю бідолаху, Анну, сироту, поштуркувану та кривджену нелюдами-братами. Ся любов була моїм одиноким найдорожчим скарбом, вона могла би була з мене зробити доброго, порядного чоловіка. А ти, Миколо, ти до спілки з тими нелюдами вкрав мені те одиноке щастя". 19

Цими словами автор не тільки дав глибоку й проникливу самохарактеристику героя, а також розкрив своє ставлення до нього, дав соціологічно-психологічне вмотивування поведінки Михайла Гурмана та трагізму його долі.

Як тонкий знавець душі селянина І. Франко в кінцевій сцені драми підкреслив, що в душі Михайла до останньої хвилини жевріла іскра гуманности, що не всі прикмети його благородного від уродження характеру були спотворені соціяльними обставинами і жорстокою долею особистого життя. Коли приходять війт і сусіди, Михайло говорить умираючи, що Микола й Анна не винні, що він сам наложив на себе руки.

> "Війт. Гей! А тут що такого? Хто тут галасує?
> Настя. Ой лишенько! Шандар забитий.
> Війт. Невже неживий? Миколо, Анно! Що се таке? Говоріть, чого стоїте як остовпілі?
> Жандарм /слабо/. Пане війте! Дайте їм спокій! Вони не винні! Я... я сам...
> Війт. А то тобі що таке сталося? Пощо на себе руки наложив?
> Жандарм. Так було треба. То моя річ... Анно! Миколо... бувайте здорові... і простіть. /Умирає/.
> Анна /кидається до трупа/. Михайле, Михайлику! На кого ти мене покидаєш? Що я без тебе на світі зачну?
> Микола. Анно, вспокійся, хіба ти не маєш для кого жити?" 20

---

19. Франко, Іван, том IX, стор. 143.
20. Там же, стор. 145.

З любов'ю і надзвичайно правдиво автор розкрив також типові риси характеру галицького селянина в образі Миколи Задорожного. Микола - затурканий, тихий і покірливий - все своє життя тяжко працював по заробітках на кусень хліба.

> "Ну, заробок, нема що казати. За вісім шісток головою наложи - оплатиться. Цілісінький день роби, двигай, волочися, худобу збавляй, мерзни і мокни, як остатня собака, - і за все це вісім шісток. А прийдеться платити, то й то їм, людоїдам, жаль. І того би зажерли. Як дають чоловікові той кровавий крейцар, то так і видиш, що їх і за тим колька коле. А бодай вас уже раз людська праця розсадила та розперла, щоби-сте лиш очі повивалювали, нелюди погані!" 21

Одружившись з молодшою від себе на двадцять років Анною, Микола не домагався посагу за нею, він не знав навіть, як її скривдили брати, не зумів заглянути в її наболілу душу, зігріти ласкою наболіле серце дружини.

Одначе він любив Анну по-своєму. Любив тихо й ніжно.

Надзвичайно майстерно й правдиво автор веде свого героя тяжким шляхом випробування усіх його фізичних і моральних сил.

Цілком природно й правдоподібно змалював Франко підозру, ніби Микола винен в убивстві корчмаря. Усі зовнішні обставини цієї події змальовані так, що тільки глибоке розуміння психологічного підтексту дозволяє збагнути, що Микола не винен.

Коли Микола повертається з в'язниці до села і бачить, що його дружина привселюдно танцює з Михайлом біля корчми, в його душі росте почуття образи, обурення й гніву. Він прагне захистити свою честь і людську гідність. Почуття це вибухло у нього стихійно.

---

21. Там же, стор. 99.

Іван Франко як проникливий психолог і знавець людської душі зумів так переконливо й правдиво провести свого героя через тернистий шлях життя і піднести його на такий високий рівень трагізму.

Постать Миколи Задорожного - одна з найкращих постатей в українській літературі довоєнної доби.

Дія в УКРАДЕНОМУ ЩАСТІ розгортається швидко й напружено. Кожен епізод вносить і розкриває все нові й нові моменти з життя героїв, віддзеркалює їх думки, переживання і змагання. Душевний світ героїв розкрито проникливо, переконливо й майстерно.

Мова героїв проста, забарвлена колоритом місцевої говірки, правдиво змальовує побут підкарпатського села наприкінці XIX ст.

Глибока життєва правда, народність та високомистецька форма забезпечили драмі УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ довговічність. [22]

Драма УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ мала великий вплив на розвиток українського театрального мистецтва.

Екранізація драми УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ у виконанні театру ім. Івана Франка в травні 1952 р. [23] дала можливість мільйонам глядачів ознайомитися з цим видатним твором великого письменника і подивугідним досягненням українського театрального мистецтва.

В історично-романтичній віршованій драмі-казці СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА, що появилася друком у журналі ЖИТЄ І СЛОВО за 1895 р.,* майстерно, цікаво й правдиво віддзеркалив Франко події часів Київської Руси-України.

---

22. Історія Української літератури, том IV, кн. 2, стор. 420.

23. Берест, Борис, Історія українського кіна, НТШ, Нью-Йорк, 1962, стор. 241.

* Том III, кн. 1-2.

Вперше вистава СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА була здійснена у Львові в Театрі ім. Марії Заньковецької 16 січня 1954 р. Виставу поставив головний режисер театру Борис Тягно, в головних ролях були: Святослав – Б. Романицький, Овлур – В. Яременко, Предслава – Л. Кривицька, Гостомисл – Д. Дударів, Запава – А. Босенко. До речі автор цих рядків виконував ролю Першого розбійника, що допоміг князеві розгромити Гостомисла.[24]

Франко змалював князя Святослава як мудрого державного діяча, безстрашного воїна і патріота своєї країни. При допомозі відданих і вірних людей він викриває підступні плани зрадників і перемагає їх.

Вірний князеві Овлур стає жертвою підступної провокації зрадників, які, маскуючись, здобули на якийсь час довіря у князя. Але навіть будучи ізгоєм-вигнанцем – "безправним між людьми, мов вовк у лісі, без імені, без роду, без майна", Овдур не зламав присяги на вірність князеві і батьківщині. Він пильно стежив за діями зрадників та допоміг князеві викрити і розгромити їх.

Відданою патріоткою є також дружина Овлура Предслава. Ризикуючи власним життям і життям своїх дітей, вона пробирається в хороми князя Святослава, щоб попередити його про те, що деякі бояри плянують убити його.

Змовників очолює хитрий і підступний воєвода Гостомисл. Спритною, вдаваною відданістю він здобув довір'я Святослава. Інтриґами та провокаціями Гостомисл зумів усунути зі своєї дороги вірних Святославові людей.

Змовники напали на княжий двір і Гостомисл думав, що він уже

---

24. Див. також Театр імені М. Заньковецької, Мистецтво, Київ, 1965, стор. 93. В сезоні 1895–1896 цю п'єсу готував до вистави укр. театр у Галичині, але чомусь не виставив /див. Зоря ч. 2, Львів, 1896, стор. 40, а також В. Сімович, Іван Франко. Його життя та діяльність, стор. 56/.

близький своєї мети. На радощах він виголошує монолог, в якому розкривається чорна душа зрадника. В запалі він звертається до своєї дружини Запави, що теж була учасницею змови:

"Скрізь наші!. Ми тепер
Цілої Руси долю держимо
В своїх руках. Ще хвиля, і великий
Престол порожній буде, і піде
По всіх країнах руських шум і гомін.
Зворушиться від моря аж до моря
Народ. Подумай. Встануть супротивні
Могучі хвилі, а ми поверх них
Понесемось. Лиш з Гостомисла рук
Прийме великокняжу корону
Наслідник Святослава. Ось що я
Держу в руках. На се я довго літ
Трудився, се я підготовлював,
До того йшов, і біг, і повз, і дерся". [25]

Але при допомозі Овлура та при підтримці народу Святослав розгромив Гостомисла та всіх змовників, ув'язнив і покарав смертною карою, йдучи за волею народу, який устами Овлура заявив:

"Хай згине, хто кровавить Русь роздором!"

Михайло Драгоманів закидав Франкові, що він у своїх деяких творах змальовував події в романтичному стилі.

В листі до М. Драгоманова 13 березня 1895 р. Франко пояснив:

"Всі річи реального змісту, які я писав, справляли мині при писаню далеко більше муки, прикрости, зденервованя, ніж ті романтичні "скоки", при котрих я просто спочиваю душею. Таким починком, такою рекреацією був для мене й Святослав." [26]

Романтизм драми-казки СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА - це своєрідний романтизм; це романтизм героїчно-патріотичний, який органічно переплітається з реалізмом. Романтичні засоби Франко майстерно підпорядкував реалістичному змістові, глибшому розкриттю патріотичної ідеї твору. Наприклад, обставини, серед яких Святослав

25. Франко, Іван, том IX, стор. 294-295.
26. Матеріяли для культурної й громадської історії Західньої України, том перший, Всеукраїнська Академія Наук, Київ, 1928, стор. 496.

дізнається про зраду Гостомисла і невинність Овлура, є романтичні. Епізод цей відбувається у таборі розбійників у предковічному лісі під час страшної бурі. Романтичний образ ангела - це алегорія спогадів князя про померлих рідних - дружину, брата, батька та доньку.

Франкова драма-казка СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА споріднена ідейними і сюжетними мотивами зі СЛОВОМ О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ і очевидно була поштовхом для І. Кочерги для написання відомої драми ЯРОСЛАВ МУДРИЙ./1944/.

Автори УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ том І,[27] підкреслюють також певну спорідненість негативних постатей твору - Гостомисла й Запави - з постатями Шекспірового Макбета і Леді Макбет.

В середині 80-х років Франка зацікавила одна подія, що трапилася в одному глухому галицькому селі. Сільські верховоди - війт, писар і корчмар обкрадали селян, чинили крутійства і шахрайства і на цьому збагачувалися.

Спочатку Франко думав написати про це оповідання /збереглися два варіянти початку/, а в 1886 р. написав комедію на три дії РЯБИНА, яку в кінці 1893 - на початку 1894 р. він переробив чи радше написав новий варіянт цієї комедії на чотири дії під цією самою назвою.

Війт Прокіп Рябина разом із писарем Качуркевичем - п'яницею і шахраєм та хитрим орендарем Цінобером затіяв велику комерцію лісом, вкладаючи в це громадські гроші. Шахрайство і злочин викриває молодий селянин Олекса Коваль із своїми товаришами.

---

27. Розділ "Франко і театр" написав Ю. М. Бобошко, стор. 317-328.

Устами селянина Грінчука Франко дав ось яку характеристику тогочасного положення галицького селянства:

> "Війт до тебе йде, присяжний до тебе йде, здекуційник до тебе йде, шандар до тебе йде, комісар до тебе йде, дорожник до тебе йде, професор до тебе йде... А кождий каже: дай! А ніхто не каже: на!"

Композиційно та характеристикою типів, зокрема позитивних, комедія РЯБИНА слабша від УКРАДЕНОГО ЩАСТЯ та драми-казки СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА.

У 1894 р. Франко написав комедію УЧИТЕЛЬ, яка вперше була надрукована 1896 р. в журналі ЖИТЄ І СЛОВО /т. V, кн. 4–6/ під назвою QUEM DI ODERE з підзаголовком УЧИТЕЛЬ. Того ж року у виданні редакції ЖИТЄ І СЛОВО у Львові вона вийшла окремою книжкою під заголовком УЧИТЕЛЬ.[28]

У цій комедії автор віддзеркалив самовіддану й важку працю сільського вчителя Омеляна Ткача. Зміст комедії – це боротьба сільського вчителя проти сільської адміністрації та лихварів, перші проблиски успіхів у налагодженні навчання.

Основний конфлікт п'єси – це боротьба між учителем і несвідомою селянською масою з одного боку, та сільськими дуками, лихварями й шахраями з другого боку.

Драматично напружений сюжет, динамічний розвиток дії та колоритний діялог, переплетений народнорозмовними елементами забезпечили успіх драмі УЧИТЕЛЬ, яка зайняла місце в репертуарі багатьох сучасних театрів.

Особливу увагу своєю сценічністю привертає Франкова одноактів-

---

28. Друге видання вийшло в 1911 р. в Києві накладом Українсько-руської видавничої спілки. Вперше виставив цю комедію на сцені "Львівський руський народний театр" у Львові 16 вересня 1894 р.

ка БУДКА ч. 27, у якій автор надзвичайно майстерно проник у душевний світ героїв. Франко правдиво віддзеркалив реальні, яскраво індивідуалізовані характери п'єси - старого будочника на залізниці Панька Середущого, його дружину Олену та їх доньку Зосю - чисту й чесну красуню, до якої нахабно залицяється старий багатій Прокіп Завада - людина без честі й совісти. Зося любиться із простим, щирим парубком Гнатом Сиротюком. Трагічно змалював автор життя Ксені, яка в молодості стала жертвою підступного залицяння Завади. Скривджена Ксеня помстилася своєму смертельному ворогові Завадї. Під колесами поїзда гинуть обоє - і знівечена Ксеня, і розпусний зводник Завада.

П'єса БУДКА ч. 27 вийшла друком окремою книжечкою у Львові у 1902 р. Автограф не зберігся. Написана вона раніше, мабуть, між 1893 - 1896 рр. Була поставлена вперше на сцені в Коломиї в 1902 р. / РУСЛАН , 1902 р., ч. 286/. [29]

У журналі ЖИТЄ І СЛОВО за 1895 рік /т. III, кн. 3/ Франко надрукував віршовану драму на одну дію КАМ'ЯНА ДУША, яка йшла на сцені у Львові в 1895 р. [30] Того ж 1895 р. драма вийшла окремою книжкою у виданні редакції ЖИТЄ І СЛОВО.

Франко написав цю романтичну драму на основі сюжетної канви двох народних пісень про жінку, що закохалася в опришка, покинувши старого мужа і дітей. [31]

У КАМ'ЯНІЙ ДУШІ виступають постаті сильних почувань і пристрастей. У центрі драми - вольова красуня Маруся, що покинула чоловіка-нелюба - старого пана і втекла з коханим - ватажком опришків

---

29. Франко, Іван, том IX, стор. 468.

30. ЗОРЯ, ч. 23, Львів, 1895, стор. 460.

31. "Ой на горі, горі горять ті огні" та "Про дванадцять опришків і Марусю попадю".

Марусяком.

Дія драми відбувається в Карпатах у таборі опришків. Опришки не знають, хто така Маруся та чому прийшла в гори. Навіть її коханий — Марусяк — вважає її звичайною селянкою. Вона готує опришкам страву, доглядає за всім, але завжди мовчазна. Опришок Бойчук так характеризує її:

> Відважна, добра... Та тверда душа,
> Не подаєсь! Як кремінь. Як прийшла
> Сюди, то щоб згадала про свій дім,
> Про мужа, про рідню - ані словечка.
> Ніхто не знає, відки й хто вона,
> Хіба ватажко. Наче темний бір,
> Мовчить. Вже ж певно, що в душі у неї
> Невесело, бо не всміхнесь ніколи,
> Не зажартує, пісні не співає. [32]

Як тонкий психолог - Франко віддзеркалив душевні переживання Марусі, що гаряче покохала Марусяка, але не знайшла в ньому свого ідеалу. Вона переконалася, що Марусяк грубий і злий егоїст. Це призвело її до страждання, до сповненої глибоким драматизмом душевної боротьби. Смерть Марусі є логічним завершенням її переживань. Її вбиває Марусяк, що запідозрив коханку в зв'язках із чоловіком - старим паном Крайником, який з військом рушив на табір опришків.

Щодо мистецької форми, то КАМ'ЯНА ДУША різниться від інших Франкових творів. О. Засенко [33] дуже влучно підкреслює, що у КАМ'ЯНІЙ ДУШІ є виразні риси, які згодом стали властивими в драматичних поемах Лесі Українки.

> "Змагання сильних натур, боротьба не здатних на поступки індивідуальностей - людей непохитних переконань, незрадливих почуттів - становлять тут основу драматичного конфлікту,

32. Франко, Іван, Твори, том IX, стор. 311.
33. Автор статті "Драматургія Франка", Історія української літератури, том IV, кн. 2, Наукова думка, Київ, 1969, стор. 406-432.

рухають напружену дію твору. В образі Марусі бачимо дещо спільне з жіночими образами поетеси, зокрема з героїнею драматичної поеми "Йоганна, жінка Хусова". [34]

Засенко дальше твердить, що такі риси драми КАМ'ЯНА ДУША, як глибокий психологізм характерів, залізна логіка розвитку їх взаємин у напруженій боротьбі, - надали їй шекспірівського звучання. [35]

Не можна погодитися з думкою О. Борщагівського, який пише, що драма КАМ'ЯНА ДУША "мало правдоподібна, як психологічний нарис, і невиразна, неглибока, як картина життя опришків". [36]

Борщагівський, видно, не зрозумів трагічної душевної боротьби Марусі і хибно трактує цю складну психологічну постать. Він дивується, що Маруся не біжить назустріч своїому чоловікові, панові Крайникові; він не зрозумів того, що трагізм Марусі полягає саме в тому, що вона не може повернутися до своїх дітей, бо глибоко ненавидить свого чоловіка. На цій складній драматичній колізії Франко і побудував цю драму. Мабуть тому І. Басс підкреслює, що драма КАМ'ЯНА ДУША має близький зв'язок із маленькими трагедіями О. Пушкіна, в яких глибоко розкривається внутрішній світ людини. [37]

На тему морального розкладу, марнотратства і звироднїння написав Франко драматичний образок на одну дію ПОСЛІДНІЙ КРЕЙЦАР. У цій маленькій драмі показано останню фазу морального падіння студента Євгенія Грушки, який украв у свого опікуна-дядька тридцять тисяч золотих.

У товаристві морально звироднілих молодих людей у щоденних оргіях проминуло три тижні, а з ними і вкрадені гроші. Не стало грошей, - покинули його й друзі, що приймали участь в оргіях. Євгеній хоче наложити на себе руки, але й на це в нього не

34. Там же, стор. 428.
35. Там же.
36. Борщагівський, О., Драматичні твори Івана Франка, Київ, 1946. стор. 118.
37. Іван Франко. Життя і творчість, АН УРСР, Київ, 1956, стор. 349.

вистачило волі, і він зрезигновано чекає на арешт.

Драматичний образок ПОСЛІДНІЙ КРЕЙЦАР тематично зв'язаний з такими Франковими творами, як оповідання "На вершку", повість МАНІПУЛЯНТКА і, особливо, сатирична повість ОСНОВИ СУСПІЛЬНОСТИ.

Боротьбу цехових ремісників проти великих підприємств правдиво змалював Франко в одноактній комедії МАЙСТЕР ЧИРНЯК, яку він написав у 1896 році. В тому ж році Виділ товариства "Руська Бесіда" купив її для театру, але комедію цю на сцені не виставлено.[38]

Старий швець - цеховий майстер - Никифор Чирняк вважав, що при зорганізованому спротиві ремісників великим промисловцям можна зберегти свої права та цехові порядки і звичаї.

Одначе ремісничі цехи не витримують конкуренції з фабрикантом і розпадаються.

В И С Н О В К И

Іван Франко - видатний майстер-драматург. Його драматичні твори глибоко проблемні та актуальні своєю тематикою.

Автори праці УКРАЇНСЬКИЙ ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР [39] підкреслюють, що найхарактернішою ознакою драматизму в творчості Франка є його ґрунтовна соціологічна і психологічна вмотивованість. Він уміє за окремим характером, за ситуацією побачити й показати "основи суспільности", рушійні тенденції доби та соціяльні обставини життя. Тому й не дивниця, що багато Франкових поем - "Мойсей", "Похорон", "Іван Вишенський" та інші - мають розвинені ознаки драми - дію, діялоги, монологи тощо. Чимало прозових Франкових

38. Див. ЗОРЯ, ч. 8, Львів, 1896, стор. 160.

39. Український драматичний театр, том I, В-во Наукова думка, Київ, 1967, стор. 319 /розділ написав Ю.М. Бобошко/.

творів успішно поставлено на сцені /БОРИСЛАВСЬКІ ОПОВІДАННЯ, ПЕРЕХРЕСНІ СТЕЖКИ, ДЛЯ ДОМАШНЬОГО ВОГНИЩА, БОРИСЛАВ СМІЄТЬСЯ[40] та інші/.

Драматичні твори І. Франка різноманітні за жанровими ознаками і порушують багато різних проблем.

Драматичну спадщину Франка можна поділити на дві основні групи - соціологічно-психологічну драму / УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ, УЧИТЕЛЬ, РЯБИНА/ і драму романтичну /СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА, ТРИ КНЯЗІ НА ОДИН ПРЕСТОЛ, КАМ'ЯНА ДУША /романтично-психологічна/, ПОСЛІДНІЙ КРЕЙЦАР/. Одначе це не значить, що реалістичних елементів не можна знайти в романтичних драмах Франка і навпаки. В драмах соціологічно-психологічних віддзеркалені часом ситуації, побудовані на виняткових обставинах, створені незвичайно сильні індивідуальності /КАМ'ЯНА ДУША, БУДКА ч. 27/.

Драми Франка сценічні, нескладні для постави на сцені та користувались і користуються успіхом на сцені і мають велике значення для розвитку українського театрального мистецтва.

У драматургії І. Франко виявив себе справді глибоко народним, великим українським письменником світового значення.

---

40. Гол. режисер Б. Тягно /учень Л. Курбаса/ вперше поставив Борислав сміється на сцені театру ім. М. Заньковецької у Львові 24 квітня 1951 р. Інсценізацію зладили О. Полторацький та Б. Тягно, мистець-декоратор В. Борисовець, композитори О. Радченко та П. Поляков. Автор цієї праці теж брав участь у цій виставі. Вистава йшла з великим успіхом.

ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Місце Лесі Українки в українській драматургії та історії розвитку українського театру особливе. Вона, властиво, є творцем модерної української драми.

Український Театр Корифеїв 80-х та початку 90-х років XIX ст. був виключно театром етнографічно-побутовим. У той час він користувався великим успіхом саме завдяки своїй етнографічно-побутовій формі, що відповідала настроям українського суспільства під впливом народницького руху 60-х та 70- років. Одначе вже з половини 90-х років народницька ідеологія почала заникати чи радше переростати в реалістично-матеріялістичну, [1] а разом з тим змінився і смак театрального глядача.

Український етнографічно-побутовий театр хоч і пишався такими велетнями сценічного мистецтва як М. Кропивницький, Карпенко-Карий, М. Садовський, П. Саксаганський, Затиркевич-Карпинська, Л. Ліницька, М. Заньковецька та інші, але для вимогливого глядача "втратив характер, в якому б можна було почути нове слово театрального мистецтва". [2]

---

1. Бойко, Юрій, проф., Російське народництво як джерело Ленінізму-Сталінізму, Мюнхен, 1959, стор. 18-19.
2. Антонович, Д., Триста років українського театру, Прага, 1925, стор. 192.

Проте ні театр, ні драматургія, як твердить Д. Антонович, не могли угнатися "за духом часу, і не в їх силах було кидатися служити новим богам, та і не посувало б це до їхньої гідности діячів театру, діло яких належало вже до історії. Ні, драматурги, що зростали і виплекали свій письменницький хист в добі народницького напрямку, не годні були потрапляти за новими ідеями і модними течіями". [3]

На грані XIX — XX сторіч усе частіше появлялися в пресі голоси незадоволення українським театром.

Кампанію проти українського театру, чи радше проти виключно побутового репертуару та застарілих метод сценічної гри, повела редакція часопису УКРАЇНСЬКА ХАТА, вимагаючи від театру нової психологічно-символічної драми. [4]

В Західній Европі /в Скандинавії/ по-новому заговорила модерна психологічна драматургія Ібсена, [5] що швидко опанувала західно-европейські сцени, символічна драматургія Метерлінка [6] та соціяльні п'єси Верґарна. [7]

Полеміка, яка кипіла довкруги театру, спонукала творчі сили українського інтелекту створити нові форми українського театру. Виникла гостра потреба створення нового репертуару, нової модерної драматургії.

Творцями нової української драматургії, а тим самим і зародження модерного театру в Україні були славні письмен-

---

3. Там таки, стор. 193.

4. Див. статтю С. Петлюри "Уваги про завдання українського театру", передмова до п'єси Чирікова ЄВРЕЇ, Київ, 1907.

5. Ібсен, Генрік /1828-1906/ - видатний норвезький драматург, майстер соціяльно-психологічної драми.

6. Метерлінк, Моріс /1862-1949/ — бельгійський письменник. Один із творців символічної драми в европейській літературі. Лавреат Нобля за драму-казку СИНІЙ ПТАХ.

7. Верґарн, Еміль (Verhaeren), /1855-1916/ — бельгійський поет, драматург і критик.

ники – Леся Українка, О. Олесь та В. Винниченко.

Серед них Леся Українка була найстарша. Її драматичні твори і театральні ідеї були відображенням високого рівня розвитку модерного світового театру, свідченням потенціяльних спроможностей українського театрального мистецтва.

Леся Українка була добре ознайомлена з драматургією Софокла, Шекспіра, Ібсена, Гавптмана, [8] Виспянського, [9] Андреєва, [10] Чехова [11] та ін.

Велику увагу звертала Леся Українка на акторську гру. Вона захоплювалася тонким артистичним виконанням і простотою італійської драматичної артистки Тіни ді Лоренцо, хоч вона й грала "дуже обридливу всім річ, драму "Даму з камеліями", [12] і дуже була незадоволена грою Муне-Сюллі [13] в ролі Отелло, бо він "деклямував Отелло в той час, як сьому маврові було зовсім не до деклямації". [14]

Дивилась Леся Українка також Баґрова [15] в ролі царя Федора в однойменній трагедії О. Толстого. [16] Ні Баґров у виконанні царя Федора, ні сама трагедія О. Толстого не сподобались Л. Українці:

> "Баґров зробив з Федора такого вже слабоумного, що йому одна дорога – в Творки, а не в драму. Врешті й сама п'єса мені не сподобалась, старомодна і важка, і якось нічим не вражає". [17]

Леся Українка була дуже вимоглива до репертуару театру.

---

8. Гавптман, Ґергардт/1862-1946/ – нім. драматург і прозаїк. Його найвизначніші драми ТКАЧІ, 1892 та ЗАТОПЛЕНИЙ ДЗВІН, 1896.
9. Виспянський, Станіслав /1869-1907/ – польський драматург, поет і маляр-модерніст. Найвідоміша його драма ВЕСІЛЛЯ, 1901, в якій змальовано життя польської інтеліґенції.
10. Андреєв, Леонід /1871-1919/ – рос. прозаїк і драматург-символіст.
11. Чехов, Антон /1860-1904/ – рос. драматург і прозаїк українського походження. Найпопулярніші його драми – ТРИ СЕСТРИ, 1901, та ВИШНЕВИЙ САД, 1904.
12. Косач-Кривинюк, Ольга, Леся Українка. Хронологія життя

В листі до Ольги Кобилянської 14 грудня 1900 р. вона писала:

> "Питаєте, чи я буваю часто в театрі, отже ні, дуже рідко. Трупа "консолідована", дуже порядна, але репертуар мало мене загоджує. Якось була на новій драмі Кропивницького ЗАЙДИГОЛОВА та й дуже лиха вернулася з того. Шкода було мені Заньковецької, що марнує свій талан на таких речах. Не хочу описувати сеї штуки, бо справді не варт. Жаль мене гризе за український театр". [18]

Негативно й різко висловлювалася Л. Українка про п'єсу Льва Толстого ПЛОДЫ ПРОСВЕЩЕНИЯ, а також не сподобалася їй трагедія О. Толстого ИВАН ГРОЗНЫЙ. [19]

Леся Українка ставилася стримано до драматургії М. Старицького та Карпенка-Карого. Ідучи з духом часу, вона розуміла, що український театр і драматургія мають стати на новий шлях розвитку. Леся розуміла, що вона повинна шукати іншої дороги в драматургії. Мабуть тому вона відмовилася писати драматичний етюд з М. Старицьким, пояснюючи це тим, що тяжко їй буде співпрацювати з людиною іншого літературного покоління:

> "Так, наприклад, я сьогодні дуже зручно викрутила свого чуба з рук Старицького, котрий хотів залучить мене до писання драматичного етюда у співпраці з ним. Мушу признатись, що і перспектива писати

і творчости, УВАН, Нью-Йорк, 1970, стор. 519.

13. Муне-Сюллі /справжнє ім'я та прізвище Жан-Сюллі Муне/ /1841-1916/, франц. актор. Гастролював у Росії 1894 р. та 1899 р. Виступав також у Києві.
14. Українка, Леся, Твори в п'яти томах, т. 5, Київ 1956, стор. 290.
15. Баґров — рос. актор.
16. Толстой, Олексій /1882-1945/ — рос. письменник. Далекий свояк графа Льва Толстого.
17. Українка, Леся, Твори в п'яти томах, т. V, Київ, 1956, стор. 290.
18. Косач-Кривинюк, Ольга, Леся Українка. Хронологія життя

на задану тему /у Старицького вже уложений план/ і в спілці з людиною зовсім іншого літературного покоління і не схожих з моїми літературних прийомів - мені не зовсім була мила". [20]

Іронічно висловлювалась Л. Українка про ВІЙ, ПРОПАЩУ ГРАМОТУ і все чортовиння. [21] Вона була за рішуче оновлення репертуару, старалась своїми драматичними творами вивести українську драматургію і театр у широкий світ. Тому у своїх власних драматичних творах вона шукає нових засобів і шляхів.

Перший драматичний твір БЛАКИТНА ТРОЯНДА /1896/ Л. Українка написала у психологічному пляні. У цьому єдиному драматичному прозовому, хоч і не досконалому, творі вона вводить нас у світ нових героїв, у яких відчувається інший спосіб мислення, нові відтінки почуттів, переживання і душевні тортури. Тема твору - спадкове божевілля, глибока любов і смерть героїні - перекликаються з творами Гавптмана та Ібсена.

Леся Українка дуже хотіла побачити БЛАКИТНУ ТРОЯНДУ на сцені і дуже зраділа, коли довідалася, що М. Заньковецька збирається грати ролю Люби - героїні твору. З цього приводу вона писала матері 18 лютого 1898 року:

"...Якщо у неї, може, і не все гарно вийде, то все

і творчости, стор. 519.

19. Український драматичний театр, т. I, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії, Київ, 1967, стор. 336.
20. Українка, Леся, Твори в п'яти томах, т. V, стор. 289.
21. Косач-Кривинюк, Ольга, Леся Українка. Хронологія життя і творчости, стор. 416.

таки темперамент, настрій, голос, фіґура, обличчя будуть відповідні ролі. Кращої за неї української артистки я не знаю, і коли у Заньковецької Люба не вийде добре, то значить, їй /Любі, а не Заньковецькій/ треба ждати слушного часу, або й зовсім загинути для української сцени". [22]

Як бачимо, Л. Українка думала про те, щоб її драматичні твори збагачували репертуар українських театрів, а не писала їх тільки для читача. Звичайно, є велика різниця між Л. Українкою та її старшими колеґами по перу – Старицьким, Кропивницьким, Карпенком-Карим. Вони ж бо були не тільки драматургами, а й режисерами й акторами /Кропивницький, Карпенко-Карий/ і писали драматичні твори для свого театру, виписували ролі для себе й добре знаних їм акторів, враховуючи амплуа, фактуру /зовнішній вигляд/, голосові дані і т. д., а Л. Українка писала для театру взагалі, враховуючи вимоги молодої української інтеліґенції, вихованої на ідеях М. Драгоманова. Молода інтеліґенція вимагала нового репертуару - репертуару глибоко-психологічного, патріотичного, із соціяльною тематикою. Надто примітивною здавалося їй /молодій інтеліґенції/ стара драматургія, непотрібними були, на її думку, "неодмінні співи, танці й горілка". [23]

Леся Українка була речником цієї молодої ґенерації, до якої вона й сама належала, погоджувалася з її думками й шу-

---

22. Там таки, стор. 430.
23. Українка, Леся, Твори в п'яти томах, т. V, стор. 9.

кала нових доріг для української драматургії і театру.

Прикро стає, коли згадуємо, як сучасний Л. Українці читач ставився байдуже до її драматичних творів - жанру, в якому Л. Українка виявила найбільше свій творчий хист, і такими своїми шедеврами як ЛІСОВА ПІСНЯ, КАМІННИЙ ГОСПОДАР і ОРГІЯ підняла українську драматургію на вершини світової театральної скарбниці. Прикро стає ще й тому, що не знайшлося нікого серед українського театрального світу, хто міг би побачити нове дихання в Лесиних драматичних творах.

Як сказано, українські театри були обмежені етнографічно-побутовим репертуаром і не могли справитися з виставами символічно-психологічного репертуару, який вимагав вдумливої, тонкої сальонової гри. Українська психологічна драма мусіла чекати на нового режисера і нових артистів, які з'явилися щойно після Великої Української Національної Революції. Був створений МОЛОДИЙ ТЕАТР під керівництвом енергійного і талановитого режисера й актора Леся Курбаса. Лесь Курбас зумів прочитати п'єси Л. Українки по-новому і вони зазвучали на сцені МОЛОДОГО ТЕАТРУ, а згодом теж у театрі БЕРЕЗІЛЬ [24] і теж під керівництвом Курбаса, повною артистичною гамою з усіми найтоншими відтінками почуттів і переживань людської душі.

БЛАКИТНА ТРОЯНДА вперше побачила світло рампи в 1899 р. в театрі М. Кропивницького, але, на жаль, успіху не мала. Драму БЛАКИТНА ТРОЯНДА поставили в бенефіс О. Ратмирової,

---

24. Мистецьке Об'єднання БЕРЕЗІЛЬ /МОБ/ зорганізував Л. Курбас, творець модерного українського театру, у січні 1922 р. у Києві.

яка виконувала ролю Люби Гощинської, Ореста грав П. Карпенко, лікаря Проценка - М. Кропивницький, Олімпіяду Іванівну - Г. Борисоглібська та ін. Режисер і актори трактували п'єсу більше як побутову, ніж психологічну, до якої вони не були підготовлені [25] і в результаті мала "середній" успіх, за висловом М. Кропивницького.

У 1909 р. БЛАКИТНУ ТРОЯНДУ поставили учні Музично-драматичної школи М. Лисенка, але вистава успіху теж не мала.

Розуміючи складність образу Люби Гощинської, Леся Українка не даром усі свої надії покладала на талант М. Заньковецької, але, на жаль, Заньковецька тієї ролі не виконувала, хоч і носилася з думкою грати її.

Рецензенти дуже гостро виступили проти Лесиної п'єси в таких газетах, як КИЕВЛЯНИН /1899, ч. 229/, ЖИЗНЬ И ИСКУССТВО /1899, ч. 228/ та інших. Дуже уїдливо висміював БЛАКИТНУ ТРОЯНДУ рецензент І. Александровський, підкреслюючи "брак дії", "невиразність образів", "зайву балакучість", "паталогічність сюжету", а вже найбільше дражнило Александровського те, що Л. Українка наважилась відображувати життя української інтеліґенції, що розмовляє по-українському. Звичайно, що таку писанину не можна сьогодні розглядати серйозно. Бо не тільки тодішній театр не доріс до інтерпретації модерних п'єс, а й більшість театральних і літературних критиків блукала в нетрях "критичної аналізи", не знаходила ключа в інтерпретації психологічних п'єс і вважала, що "акція" заключається в го-

---

25. Український драматичний театр, т. І, Київ, 1967, стор. 337.

пакові з вигейкуванням та зайвій метушні на сцені. Тому й не дивниця, що такі критики не побачили в БЛАКИТНІЙ ТРОЯНДІ /очевидно не драматичному шедеврі Л. Українки/ внутрішньої, психологічної дії–боротьби, /а не зовнішньої, фізичної/, сальонового настрою, стрункого філософського діялогу, символіки в обстановці тощо.

Не дивлячись на те, що БЛАКИТНА ТРОЯНДА не мала успіху на сцені, Леся Українка не падає духом, а наполегливо працює в наміченому напрямі творення нової української драматургії. У 1897 р. вона починає нову п'єсу - драматичну поему У ПУЩІ, в 1901 р. пише драматичну поему ОДЕРЖИМА, і з цього часу значно міцніють новаторські особливості її драматургії, яскравіше виявляються філософські узагальнення та своєрідність її теоретичних поглядів на долю українського театру XX ст.

Шукаючи для себе нових плянів у драматургії та намагаючись осмислити здобутки світового мистецтва, Леся Українка роздумувала над проблематикою української драматургії, написала на цю тему статтю в 1901 р. "Новейшая общественная драма", у якій авторка пробувала розв'язати проблеми суспільної драми:

> "Суспільна драма в новітньому значенні цього слова, себто драми маси, драми боротьби різних суспільних груп межи собою - це витвір останніх десятиліть XIX сторіччя". [26]

Аналізуючи драму Ф. Шіллера ВІЛЬГЕЛЬМ ТЕЛЬ, Л. Українка пи-

---

26. Українка, Леся, Твори в п'яти томах, т. IV, стор. 396.

сала:

> "У всякім разі се не моральний припадок, що власне в такій драмі, де найвиразніше стала демократична ідея, юрба вперше була поставлена на першім пляні та навіть ідеалізована; та не припадок і те, що роль тої юрби, хоч і дуже значна, все ж не виразна, заплутана, - звісно, се залежало не від прикмет талану драматурга, а від неясності самої ідеї для нього". [27]

Найкращим зразком суспільної драми кінця XIX ст. Л. Українка вважала драму ТКАЧІ Г. Гавптмана. Найбільше у Гавптмана вона цінила те, що у нього особа "хоч і зв'язана з довкіллям і залежна від інших осіб, вона /особа, С. Ч./ має свій власний характер і цікава сама собою; вона не потребує ні котурн, ні магнійового світла, щоб її помічали, в цей спосіб знищується юрба, як стихія, і на її місце стає суспільство, тобто спілка суверенних осіб. З цього моменту починається суспільна драма у новому розумінні цього слова". [28]

Леся Українка була представницею неоромантизму — літературного напряму кінця XIX і початку XX ст., і застерігала, що

> "прапора новоромантичного" не збирається кидати, бо він "прагнув звільнити особу, але тільки виняткову, героїчну - од юрби". [29]

Представниками цього напрямку в західноєвропейській драматургії були: Г. Гавптман, М. Метерлінк, Г. Гофманшталь, С. Виспянський та ін., з якими Л. Українка була добре обізнана.

Тогочасний український літературний критик М. Вороний, аналізуючи неоромантизм, писав:

"Неоромантизм, як і давній романтизм, або усувається від

---

27. Там таки, стор. 467.
28. Там таки, стор. 403.
29. Там таки, стор. 402.

безпосередньої дійсности, блукаючи в часах давно минулих, і в сферах фантастики, або переплітає невеселу дійсність з чарівною фантастикою. В своїй художній манері він уникає деталізації, реальних подробиць в малюнку, інтенсивно розвинений рух дії, а з психології моменту бере тільки найбільш характеристичне; тут він ніби наслідує манеру малярів-імпресіоністів. В сфері театральної техніки він охоче вертається до феєричної мелодрами, драматизованої утопії або драми-казки". [30]

Леся Українка як драматург-новатор створила в українській драматургії новий жанр - драматичну поему; цього жанру в українській літературі до Лесі Українки не було. Вона познайомилася з цим жанром, читаючи, а навіть, перекладаючи західноєвропейських авторів, зокрема французького письменника Віктора Гюґо і закріпила цей жанр в українській літературі, пишучи цілий ряд драматичних поем: ОДЕРЖИМА /1901/, ВАВИЛОНСЬКИЙ ПОЛОН /1903/, У КАТАКОМБАХ /1906/, КАССАНДРА /1901-1907/, У ПУЩІ /1907/, НА ПОЛІ КРОВИ /1909/, БОЯРИНЯ /1910/, АДВОКАТ МАРТІЯН /1911/, ОРҐІЯ /1913/.

Перша в цьому жанрі ОДЕРЖИМА /написана 15 лютого 1901 р. за одну ніч у Мінську в Білорусі під впливом смерти Лесиного інтимного друга С. Мержинського, соціял-демократа, який умер у неї на руках/ складається з чотирьох коротких сцен, з яких, з погляду сценічної архітектоніки, перші дві сцени - це тільки діялоги Міріям з Месією, третя сцена — тільки монолог Міріям і лише в четвертій сцені після діялогу Міріям з Йоганною виступає гостро-дійовий драматичний конфлікт.

---

30. Вороний, Микола, "Казка старого млина", ЛНВ, 1914, ч. 4, стор. 194.

В ОДЕРЖИМІЙ Л. Українка віддзеркалила тему глибокої і до божевілля трагічної любови, яка "на все йде і ні перед чим не спиняється", як про це писав М. Драй-Хмара.[31] Цю тему втілила Л. Українка в образі дівчини Міріям. Міріям не вагається віддати своє життя на жертівнику безмежної любови до Месії, вона пристрасно ненавидить усіх, хто зневажає її коханого:

Що ж! Тільки той ненависти не знає,
Хто цілий вік нікого не любив!

Цікаву статтю про ОДЕРЖИМУ Б. Якубський назвав "Поема надмірного індивідуалізму",[32] в якій він відмежовується від погляду Д. Донцова, який твердив, що Л. Українка у своїй творчості проповідувала "індивідуалізм" типу Байрона та Лермонтова. У статті-некролозі на смерть Л. Українки в періодичному виданні УКРАИНСКАЯ ЖИЗНЬ, кн. IX-X за 1913 рік Д. Донцов написав статтю ПОЭЗІЯ ИНДИВИДУАЛИЗМА, основна теза якої звучить так:

> " В українській літературі Л. Українка була першою і, може бути одинокою провідницею крайнього індивідуалізму, в тому розумінні його, що в ньому були індивідуалістами Байрон та Лермонтов".[33]

Б. Якубський не заперечує, що в Лесиній творчості є мотиви індивідуалізму, але стверджує, що:

1. "їх не можна видавати за всю творчість Л. Українки,і
2. нічого спільного не може бути в цьому індивідуалізмі з індивідуалізмом Байрона та Лермонтова, гірших порівнянь не можна й придумати: аристократичний ін-

---

31. Драй-Хмара, Михайло, Леся Українка. Життя й творчість, ДВУ, Київ, 1926, стор. 124.
32. Українка, Леся, Твори, т. V, Драми, Нью-Йорк, 1954, стор. 107.
33. Донцов, Д., "Поэзия индивидуализма", Украинская жизнь, 1913, IX, стор. 52.

дивідуалізм Байронів та скептичний індивідуалізм Лєрмонтовський дуже далекі від соціяльного та інтимно-особистого /ОДЕРЖИМА, С.Ч./ індивідуалізму Лесиного". [34]

Підтримуючи думку Б. Якубського, додамо, що саме інтимно-особистий індивідуалізм найбільше віддзеркалений у драматичній поемі ОДЕРЖИМА, і який дійсно нічого спільного не має з "індивідуалізмом" Байрона і Лєрмонтова.

Про мотиви індивідуалізму в творчості Л. Українки цікаво пише теж М. Драй-Хмара. Він каже, що образ Тірци в драматичній поемі НА РУЇНАХ /1904/, який "характеризує своєрідну індивідуальність Л. Українки — в ній ми бачимо образ активної жінки, що виступає проти цілогу загалу". [35]

М. Драй-Хмара не погоджується з поглядом Д. Донцова про "крайній індивідуалізм" у творчості Л. Українки, споріднюючи його з індивідуалізмом Байрона, Ніцше, Ібсена, Лєрмонтова. Драй-Хмара логічно підкреслює, що Л. Українка "европейського індивідуалізму на українську ниву не переносила - він у неї цілком своєрідний і весь насичений соціяльним змістом. Коли сильна особа у Л. Українки виступає проти нікчемного, інертного суспільства, то робить це не з егоїстичних, а з альтруїстичних мотивів і виконує не індивідуальні завдання, а соціяльні... індивідуалізм Л. Українки - творчий, конструктивний. Деструкція не є його метою, і він не біжить від життя так, як у Байрона, або Лєрмонтова, бо це не безнадійний індивідуалізм тих кляс суспільства, що гинуть, або мають загинути, і не анархічний індивідуалізм Пшибишевського. Леся Українка не возве-

---

34. Українка, Леся, Твори. Том V, Драми, Нью-Йорк, 1954, стор. 114.

35. Драй-Хмара, М., Леся Українка. Життя і творчість. стор. 131.

личує свого "Я", не утворює з його культу і не ховається в катакомбах, а йде до життя... В поєднанні індивідуалізму з стихійним демократизмом – оригінальність таланту Л. Українки".[36]

Наводимо одну з думок М. Зерова, який теж забрав голос у полеміці про індивідуалізм Л. Українки. М. Зеров підкреслює бурхливий протест у творах Л. Українки проти "кволости й дрімливости громадянства, проти його невільницького духу й пасивности... А що у Лесі бували часом індивідуалістичні настрої, що її зброя оберталася проти громадянства, що вона ставала на прю з ним, – то це звичайне явище, коли ватажок, поет чи мислитель переростає своє оточення, убоге, безсиле, не розвинене естетично, не піднесене культурно. Коли "провідники" бачать те, що має прийти, але повести маси за собою не можуть, бо в розвитку самих немає для того "відповідних передумов".[37]

Поділяючи авторитетне слово І. Франка, який назвав ОДЕРЖИМУ "першим шедевром" Л. Українки, М. Зеров теж назвав ОДЕРЖИМУ за "першу в ряді тих драматичних поем, що вважаються шедеврами Л. Українки".[38]

Антитези <u>любов</u> та <u>ненависть</u> – це глибоке й непохитне credo Лесі Українки. Устами Міріям /ОДЕРЖИМА/ Леся твердить, що не може бути справжньої любови без ненависти, і справжньої ненависти без любови. Свою любов Л. Українка спрямувала на Україну, а ненависть на всіх її ворогів і фальшивих, і лицемірних друзів. Це Лесине credo заключається в символічному оригінальному втіленні: Міріям любить великою любов'ю тільки Месію. Міріям – надмірно гостра індивідуалістка. Своєму надмірному

---

36. Там таки, стор. 142-143.

37. Зеров, М., <u>Леся Українка. Критико-біографічний нарис</u>, Харків – Київ, 1924, стор. 63-64.

38. Там таки, стор. 27.

індивідуалізмові вона знаходить тільки один вихід у принесенні себе в жертву.

Перебуваючи підряд дві зими 1901-1902 і 1902-1903 в Сан-Ремо в Італії, Л. Українка працювала над новою драматичною поемою ВАВИЛОНСЬКИЙ ПОЛОН, яку остаточно закінчила 15 лютого 1903 року. Вперше поема та була надрукована в альманасі НОВА РАДА. [39]

У 1904 р. /11 жовтня/ на хуторі ЗЕЛЕНИЙ ГАЙ Л. Українка написала драматичну поему НА РУЇНАХ, яка тематично пов'язана з ВАВИЛОНСЬКИМ ПОЛОНОМ. Надруковано вперше в збірнику З НЕВОЛІ у видавництві ЗАПОМОГА у Вологді в 1908 році.

В обох творах - у ВАВИЛОНСЬКОМУ ПОЛОНІ і НА РУЇНАХ Л. Українка змалювала картину розбрату на зруйнованій батьківщині юдеїв вавилонським царем Навуходоносором. Пророчиця Тірца /НА РУЇНАХ/ підбадьорює зневірених і пригноблених юдеїв, а коли це не помагає, вона кидає в хвилі Йордану арфу, - національний юдейський інструмент, під звуки якого плакав пророк Єремія, та грав на ній сам цар Давид. Тірца втопила арфу тому, що вона своїм квиліннням закликала лише до плачу над руїнами.

Колись живії, струни тяжко стогнуть
Під мертвим доторканням мертвих рук...
Добудь нові слова, новії струни,
Або мовчи - могили не співають, -

каже Тірца до співця.

---

39. Укр. літ. альманах під редакцією М. Старицького, О. П. Косач, Л. М. Старицької, І. М. Стешенка. Видання Київського літературно-артистичного товариства, Київ, 1908.

Пророчиця Тірца, як і пророк-співець Елеазар у ВАВИЛОНСЬКОМУ ПОЛОНІ, інакше розуміє національно-визвольну боротьбу, ніж юрба та її провідники – пророки з левітами. Тірца закликає народ відбудувати Єрусалим і розпочати нове життя.

Час братися до іншої сівби
і ждати інших жнив...
Устань, Ізраелю! Зори плугами
це бойовисько, не давай ні кроку
землі обітованої. Посій
понад границями пшеницю добру,
відгородись житами від пустині.
Склади каміння все у підмурівки,
щоб не казали люди: тут руїна;
щоб мовили: колись тут стане дім!

Але юрба і тупоумні її провідники проганяють Тірцу в пустиню за те, що вона посміла зневажати національний інструмент – арфу.

Ніяк не можна погодитися з дивовижною аналізою ВАВИЛОНСЬКОГО ПОЛОНУ і НА РУЇНАХ А. Музички, який наївно намагався доказати, що Л. Українка в цих творах висловлює свої бажання та заходи "погодити в національнім питанні українських і російських соціял-демократів, що представлені в постатях самарійських та юдейських пророків".[40]

Леся Українка – поет - громадянин поневоленого українського народу Москвою і для неї, як і для інших українських письменників, провідною була символічна тематика "вавилонського полону та руїни" матері-України, що томиться віками

40. Музичка, А., Леся Українка, ДВУ, 1925, стор. 70.

в московському полоні, і, як пророчиця Тірца, Леся Українка вважала своїм святим обов'язком будити Україну зі сну неволі і вказувати шлях боротьби за її національне визволення.

Дивлячись на обидва ці Лесині твори з точки зору сьогодення, ми переконуємося, що так, як ось уже понад сімдесят років тому, так і тепер вони дуже актуальні і яскраво віддзеркалюють сьогоднішню нашу гризню й розбрат, нашу національно-духову руїну, і, о якже справді з могутньою силою кличе нас Лесин пророчий заклик:

Час братися до іншої сівби
і ждати інших жнив?..

Інакше від А. Музички інтерпретує символічне значення ВАВИЛОНСЬКОГО ПОЛОНУ і НА РУЇНАХ М. Євшан, який пише:

"Чоловік мусить мати свою внутрішню свободу, з раба буденщини переродитися в слугу вищої справи. Так і тільки так скінчиться ВАВИЛОНСЬКИЙ ПОЛОН, воскреснуть руїни і буде збудовано в новім Єрусалимі храм новий. Те все мусить вичитати і до себе віднести сучасний українець... Бо для кого ж писані такі твори, як ВАВИЛОНСЬКИЙ ПОЛОН або НА РУЇНАХ, про кого пише вона, /Л. Українка, С. Ч./ зображуючи прострацію, духову розтіч та рабство гебреїв "над вавилонськими ріками"? Про кого говорить пророчиця Тірца, коли каже про святі руїни, що служать нашій ганьбі, про струни, що тяжко стогнуть під мертвим доторканням мертвих рук?" [41]

До цієї теми Л. Українка повертається також у 1906 р. у невеликому діялозі В ДОМУ РОБОТИ, В КРАЇНІ НЕВОЛІ. Тут авторка теж зображує московський полон українського народу.

---

41. Євшан, М., "Леся Українка", ЛНВ, 1913, X, стор. 53.

Драматичну поему КАССАНДРА письменниця написала теж в основному за два зимові сезони 1901-1902 і 1902-1903 в Сан-Ремо, яку остаточно закінчила в Ялті 1907 року. В КАССАНДРІ Л. Українка змалювала в символічних образах ніщо більше, як "Іліяду українського народу". В образі пророчиці Кассандри Л. Українка втілила глибокий патріотизм і відданість своєму народові. Кассандра бачила гірку правду трагедії свого народу, але вдіяти нічого не могла, бо в неї бракувало сильної волі, щоб піднести меч і вбити ворожого шпигуна. Кассандра знала правду, але не вміла керувати тією правдою і не змогла відвернути трагедії свого народу.

Тему патріотизму й національної зради змалювала Л. Українка в драматичній поемі БОЯРИНЯ /1910 р./, в якій вона відобразила історичну тему, а саме добу руїни. Доба ця оспівана в історичних піснях та думах, в ІСТОРІЇ РУСІВ, в літописі Самовидця; до неї звертались українські письменники такі, як Т. Шевченко у вірші "Заступила чорна хмара та білую хмару", згодом П. Куліш у ЧОРНІЙ РАДІ /роман-хроніка/.

Добу руїни змалював М. Костомаров у повісті ЧЕРНІГІВКА /1881 р./, на цю ж тему Д. Мордовець написав історичну повість ДВІ ДОЛІ /1898 р./, Карпенко-Карий - драму ГАНДЗЯ /1902 р./, С. Черкасенко - ПРО ЩО ТИРСА ШЕЛЕСТІЛА та Л.Старицька-Черняхівська написала історичну драму ГЕТЬМАН ДОРОШЕНКО /1910 р./.

Напевно Л. Українка була обізнана з цими творами, зокрема напевно студіювала ґрунтовну монографію М. Костомарова РУИНА, [42] так що ми відкидаємо думку М. Зерова, що, мов-

42. Костомаров, Н., Руина, СПб.-Москва, 1882.

ляв, Л. Українка писала БОЯРИНЮ без "спеціяльних студій": "поетка з радістю зверталася, - пише М. Зеров, - до українського життя і майстерно опановувала ним, як матеріялом для своїх проблем і завдань. Прекрасним цьому доказом можуть служити протягом кількох день зімпровізовані тепла й сердечна "Бояриня", блискуча й глибока "Лісова пісня".[43]

Що Л. Українка добре простудіювала РУИНУ М. Костомарова, свідчать співзвучні з нею місця у БОЯРИНІ. У третій дії, наприклад, гість-козак розповідає Степанові про кривди й знущання москалів на Україні. У Костомарова читаємо про це:

> "Здирства, хабарі, грубе відношення, з чого були знані великоруські чиновники, - все це відбувалось в Україні, звичайно, з надзвичайним нахабством, як у поневоленій країні, а становище в країні було не таке, щоби збирання ці могли відбуватися вигідно, правильно й безневинно".[44]

Чому Л. Українка обрала саме добу РУЇНИ з історичного минулого України? Можливо тому, що в своїй творчості вона взагалі відображувала бурхливі періоди революцій, кривавої боротьби, переворотів, полону, неволі, руїни, а не часів розквіту й слави.

Правда, Л. Українка в БОЯРИНІ не описує народної боротьби з часів руїни, але вона висловлює свої симпатії до учасників тієї боротьби та вороже ставлення до ворогів України.

Виразниками національно-патріотичних почувань Л. Українки в БОЯРИНІ є Оксана і її брат Іван. Свої власні думки й почування Л. Українка висловлює устами Оксани й Івана. З

---

43. Українка, Леся, Твори, т. I, Київ, 1924, стор. LIV.
44. Костомаров, Н., Руина, СПб.-М., стор. 188.

трьох найбільших історичних ворогів України - Польщі, Московщини і Татарів — залишилась тільки Московщина, що поневолила Україну й тримає в полоні. У Боярині Л. Українка виявила свою глибоку симпатію до гетьмана Дорошенка, як до виразника й носія української національної ідеї.

У постаті Степана Л. Українка накреслила узагальнюючий образ частини української інтеліґенції, що втратила почуття національної гідности і перейшла на службу до ворожого табору, перейняла московську культуру, зрікаючись своєї національної культури. Оксана символізує інший тип української інтеліґенції. Це ті безіменні борці, що гідно боролися за національну окремішність і незалежність українського народу та віддавали своє життя у боротьбі за нього.

Правда, Оксана не гине в боротьбі, вона, перебуваючи в Московщині, вмирає з туги за рідним краєм. Отже, в БОЯРИНІ авторка показала два основні мотиві — мотив національної зради й мотив носталгії /туги за рідним краєм/. Це не одинокий твір Л. Українки, в якому вона змальовує ці мотиви. Мотив зради віддзеркалений у таких її творах, як НА ПОЛІ КРОВИ, ЛІСОВА ПІСНЯ, АДВОКАТ МАРТІЯН, КАМІННИЙ ГОСПОДАР, ОРҐІЯ, хоч не у всіх цих творах йде мова про національну зраду. Мотив носталгії змальовано у драматичних поемах У ПУЩІ, ВАВИЛОНСЬКИЙ ПОЛОН і НА РУЇНАХ. У діялозі ТРИ ХВИЛИНИ /1905/ переплітаються обидва мотиви. У драматичній поемі КАССАНДРА змальовано мотив національної пасивности. Пророчиця Кассандра віщує горе, але показати його не вміє і безсила відвернути його й запобігти лихові.

Леся Українка пройшла складний шлях від однопляновости /монотемности/ перших драматичних поем до багатопляновости,

багатогранности й динамізму. У висліді поєднання сильної образної уяви, психологічно-філософського проникнення в характери та тонкого викінчення кожного образу народились шедеври Л. Українки ЛІСОВА ПІСНЯ, КАМІННИЙ ГОСПОДАР та ОРҐІЯ.

Драматургія Л. Українки - це драми ідей, і між протилежними ідеями відбувається гострий драматичний конфлікт, а не між героями. Драматургія Л. Українки трагедійна за своїм характером, хоч ні один з її драматичних творів не має підзаголовка "трагедія". Трагедійність Лесиних драматичних творів випливає в результаті непримиренних конфліктів між протилежними ідеями; між поривання людини до правди, справедливости, творчости, краси і неможливістю здійснити це у середовищі духовно вбогої юрби, що нидіє в національній руїні закута в деспотичні кайдани московського полону. У конфлікті з цією юрбою герої Л. Українки гинуть. Розлючена юрба вбиває Міріям /ОДЕРЖИМА/, юрба проганяє пророчицю Тірцу в пустиню /НА РУЇНАХ/ і намагається розправитися зі співцем Елеазаром /ВАВИЛОНСЬКИЙ ПОЛОН/.

Сумнівні "чесноти" - всепрощення, покірність, терпіння, відступництво, національна пасивність і зрада гостро й беззастережно засуджені в творах Л. Українки.

З болем змальовує Л. Українка і тих чесних, талановитих і самовідданих героїв, що зневірились у боротьбі, або занехали її, що не поклали "свого життя на терези битви, - якби жоден не вагався, може, не було б і поразок?"

Гине Кассандра - смілива й розумна пророчиця, що не схотіла бути "рабинею рабів", що не скорилася навіть богам. Гине тому, що їй не вірять, а не вірять тому, що вона не

може нічим доказати правдивости своїх пророкувань. Гине на арені цирку Руфін, що не знає слова "зрада" і вирішив краще вмерти, ніж покинути в біді свою дружину-християнку, хоч сам він не погоджується з християнськими догмами /РУФІН І ПРІСЦІЛЛА/.

Гине талановитий скульптор Річард, що приїхав до Північної Америки, у пущі розпалювати "одвічної краси нове багаття" /У ПУЩІ/. Талант Річарда занепадає тому, що він потрапив в естетично вбоге суспільство, і тому, що він зневірився й покинув боротьбу за свої переконання й ідеали.

Губить своїх дітей адвокат Мартіян, бо не можуть вони жити в його домі повнокровним життям. Син Валент дорікає батькові: "Ми в тебе в домі тільки бути смієм, а жити нам не можна". Причина цьому, що Мартіян - потайний християнин - усе своє життя ховається з своїми переконаннями.

У трагічній боротьбі проти римських поневолювачів народний співець Антей утратив підтримку свого учня й друга Хілона та коханої дружини Неріси, - усі вони зрадили поета /ОРҐІЯ/. У символічних образах Коринтії та Римської імперії Л. Українка змалювала поневолення України Московією і трагічну боротьбу української інтеліґенції за збереження національної культури й визволення рідного краю з московської неволі.

Леся Українка проповідує необхідність боротьби за свої ідеї, бо відсутність такої боротьби, пасивність, чи зрада означають смерть.

Найкращі драматичні твори Л. Українки - це ЛІСОВА ПІСНЯ і КАМІННИЙ ГОСПОДАР, які пишаються серед найкращих творів світової літератури.

У драмі-казці ЛІСОВА ПІСНЯ бачимо комплекс філософського змісту й багатьох мотивів; гармонійність поєднання реалістичних і фантастичних образів та різноманітність ритмів. У ЛІСОВІЙ ПІСНІ Л. Українка змалювала душевну боротьбу в образі Лукаша між двома протилежними поняттями-якостями, - між поетичною красою, тобто духовим багатством і марною грубою буденщиною; інший мотив - це змалювання конфлікту між людиною і природою /Лукаш - Мавка та увесь фантастичний світ/, як теж Л. Українка змальовує непереможну силу кохання. Кохання Мавки сильніше від зради, розлуки й смерти.

Зовсім по-новому підійшла Л. Українка до традиційного сюжету про Дон-Жуана, до якого зверталися десятки авторів світової літератури, і які розв'язували "Дон-Жуанівську" проблему по-різному. КАМІННИЙ ГОСПОДАР Л. Українки - це творче намагання жінки розв'язати "Дон-Жуанівську" проблему саме в той час, коли питання емансипації жінки набирало щораз актуальнішого змісту.

Головний герой драми КАМІННИЙ ГОСПОДАР Л. Українки не традиційний Дон-Жуан , а Донна Анна, що спокусливим коханням та жіночою облесливістю намовила його змагатися за командорський плащ і скиптр - символи влади, сили й слави у феодальному "камінному" суспільстві, що й було причиною загибелі Дон-Жуана. Леся Українка покарала свого Дон-Жуана не як ненаситного розпусника й завойовника жіночих сердець, а як зрадника своєї індивідуальности, зрадника самого себе, як зрадника "лицаря волі". Разом із Дон-Жуаном гине і його спокусниця Донна Анна, розчавлена камінною лівицею Командора.

ЛЕСЬ КУРБАС - ТВОРЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНОГО ТЕАТРУ

Немає, здається такої людини в світі, щоб за такий короткий час /1917-1933/ була спроможна довершити такого ґрандіозного чину, як це зумів зробити Лесь Курбас у ділянці української театральної культури. Завдяки винятковим здібностям і прекрасній університецькій освіті, що її він здобув у Львові й Відні, та завдяки прекрасному знанню чужих мов, що дали йому змогу ґрунтовно вивчити досягнення західно-европейського театру та світової літератури — Л. Курбас зумів "европеїзувати" український театр та вивести його на широкий шлях розвитку і нових мистецьких шукань світової театральної культури.

Страхітливий голод в Україні, зорґанізований Москвою з метою знищення українського селянства, як найздоровшої основи української нації, співпадає з розгромом української науки й культури, зокрема ліквідації одного з найкращих театрів БЕРЕЗІЛЬ та заслання у соловецькі концтабори його орґанізатора й керівника - Леся Курбаса.

З ім'ям Л. Курбаса настала нова епоха в анналах історії українського театрального мистецтва.

Не даром Москва так суворо розправилася з Л. Курбасом. Він належав до славної когорти самовідданих борців за українську правду, за право української культури жити й розвиватися самостійно та виходити на широкі обрії европейської та світової театральної культури.

На переломі XIX і XX століть український театр перебував ще під покровом етнографізму, бо російська цензура забороняла ук-

раїнським театрам ставити кращі зразки класичної і сучасної світової драматургії. І лише Українська Національна Революція 1917-1918 рр. дала поштовх до бурхливого відродження української культури, науки та мистецтва.

Коли б не знищила Москва Леся Курбаса та Миколу Куліша, українське театральне мистецтво було б сьогодні в зеніті розквіту, було б окрасою загальнолюдської культури.

"Як виглядав би український театр і українська драматургія, коли б ці два велетні жили і творили по сьогоднішній день?" — запитує один із учнів і послідовників Леся Курбаса - Йосип Гірняк у своїх спогадах. [1]

Лесь /Олександер/ Курбас народився 25 лютого 1887 року в сім'ї галицьких акторів Ванди й Степана Курбасів /сценічний псевдонім - Яновичі/ у Перемишлі. Гімназію закінчив у Тернополі в 1907 році, університетську освіту здобув у Віденському /1907-1908/ та Львівському /1908-1910/ університетах.

Уперше на українську сцену вступив як керівник драмгуртка студентів Львівського університету, де, між іншим, поставив п'єсу Чирикова ЄВРЕЇ /1909-1910/.

На початку 1911 року Курбас працював у Гуцульському театрі Гната Хоткевича, а в грудні того ж року перейшов до театру "Руської Бесіди", яким керував Йосип Стадник. [2]

Лесь Курбас відзначався високою загальною культурою, нахилом до філософічного узагальнення, уміння глибоко вникати у

---

1. Гірняк, Йосип, "Театр розстріляного відродження", Український огляд, ч. 3, Нью-Йорк, 1960, стор. 53.
2. Ганна Юрчакова пише у спогадах, що Курбас приймов до театру "Руської Бесіди" у грудні 1911 року, а в пресі згадується про це лише з другої половини 1912.

зміст мистецького твору, темпераментом та необмеженим акторським чаром. Крім того, в нього були прекрасні зовнішні дані:

> "стрункa, пластично дуже виразна постать, гарне обличчя з високим чолом і густими чорними бровами, палкий погляд розумних очей, приємний голос /баритон/ вдало доповнювали надзвичайну обдарованість молодого актора". [3]

Прекрасне знання української, російської, польської, і, звичайно, німецької мов, солідна обізнаність з англійською, французькою, італійською та норвезькою - давали йому можливість читати в оригіналах твори світової літератури, мистецькі журнали, безпосередньо знайомитися з тодішніми напрямками у світовому мистецтві.

Будучи студентом Віденського університету, Лесь Курбас завжди відвідував театр Райнгарда, Віденську оперу, а також польський театр у Львові, що й мало значний вплив на формування мистецького смаку молодого Леся Курбаса.

У 1914 році почалася перша світова війна, і театр "Руської Бесіди" на деякий час припинив своє існування. Лесь Курбас переїхав до Тернополя, де в 1915 році організував товариство українських акторів під назвою "Тернопільські театральні вечори".

Біля Л. Курбаса згуртувалося багато театральної молоді: Володимир Калин, Фавст Лопатинський, Януарій Бортник, Теофіль

---

3. Василько, Василь, "Народний артист УРСР О. С. Курбас", Лесь Курбас, Спогади сучасників, за редакцією народного артиста СРСР В. С. Василька, Київ, Мистецтво , 1969, стор. 5.; пор. також Гірняк, Йосип, "До недобитків БЕРЕЗОЛЯ", Сучасність, 1974, ч. 2 /158/, стор. 4.

Демчук, а також актори старшого покоління: Ганна Юрчакова, Філомена Лопатинська, Теодосія Бенцалева, Микола Бенцаль та інші, але не довго довелося працювати Курбасові із тернопільською ґрупою, бо напровесні 1916 року М. Садовський запросив його до свого театру в Києві. [4]

У Київському українському театрі Л. Курбас деб'ютував у ролі Степана в п'єсі НЕВОЛЬНИК М. Кропивницького. Майстерним виконанням цієї ролі він здобув собі прихильність глядача. Особливо ж завоював собі Л. Курбас любов і визнання та авторитет майстра сцени після виконання ролі Збіґнєва в трагедії Ю. Словацького МАЗЕПА та ролі Хлєстакова в РЕВІЗОРІ М. Гоголя.

Цікаво підкреслити, що після ролі Збіґнєва, яку, до речі, Курбас виконував надзвичайно майстерно, можна було почути заздрісні скептичні зауваження:

> "Що ж тут дивного! Він приїхав з Польщі і добре знає характери й побут поляків". [5]

Але після ролі Хлєстакова ці скептичні зауваження не появлялись більше. Курбас ніколи не бачив РЕВІЗОРА на сцені, і приготовлявся грати складну ролю Хлєстакова з таким неперевершеним партнером у ролі Городничого, як М. Садовський. Але, як твердить В. Василько, Курбас

"з честю витримав і цей творчий іспит. Почуття ритму

---

4. Микола Садовський зорґанізував у Києві перший стаціонарний український театр. У виставах цього театру Л. Курбас виконував ролі: Степана /НЕВОЛЬНИК/, Гната /БЕЗТАЛАННА/, Збіґнєва /МАЗЕПА/, Ваґнера /КАЗКА СТАРОГО МЛИНА/, Гурмана /УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ/, Хлєстакова /РЕВІЗОР/, Романа /ПРО ЩО ТИРСА ШЕЛЕСТІЛА/, Антося /МОЛОДА КРОВ/.

5. Василько, Василь, "Народний артист УРСР О. С. Курбас", Лесь Курбас, Спогади сучасників, стор. 6.

комедії, легкість подачі слова, пластична виразність, глибоке проникнення в характер 'столичної фітюльки' забезпечили деб'ютантові нову творчу перемогу". [6]

Після цієї роботи Курбас став улюбленим майстром сцени київських театрів.

За свідченням В. Василька, "у двадцять дев'ять років Олександер Степанович був уже цілком дозрілий мистець з твердими переконаннями, великим художнім смаком і виробленим світоглядом". [7]

Крім акторських здібностей, у Курбаса був ще й великий організаторський хист.

У Києві 16 травня 1916 року Лесь Курбас зорганізував театр-студію зі студентів Музично-драматичної школи ім. М. Лисенка. Серед студійців були: Степан Бондарчук, Олімпія Добровольська, Поліна Самійленко, Йона Шевченко, Марко Терещенко, Антоніна Смерека, Софья Мануйлович та інші. Цього ж дня було визначено плян праці та засади й принципи молодого студійного театру.

З цією молоддю Л. Курбас почав завзято й наполегливо працювати над трагедією Софокла ЦАР ЕДІП.

Курбас зумів скріпити віру в молодих ентузіястів сцени, підкреслюючи прекрасне майбутнє їхнього театрального гуртка, якому він віддавав увесь свій вільний час.

Розвиткові української культури, мистецтва й науки перешкоджали урядові заборони російського царського уряду, зокрема Валуєвський /1863/ циркуляр та Емський /1876/ указ.

---

6. Там само, стор. 6.
7. Там само.

У 1917 році, після Лютневої революції, ці закони перестали існувати чи радше – вони не мали ніякого ефекту на Україні, бо Україна почала будувати своє власне державницьке життя.

Тоді Л. Курбас залишив театр М. Садовського і цілком присвятився "Молодому театрові". Молодотеатрівці під проводом Курбаса вирішили творити і проводити в життя такі форми театрального мистецтва, в яких цілком могла б проявитись творча індивідуальність сучасного молодого покоління українського акторства не "українофільської", а европейської в національній формі культури, що, цілком порвавши з обанальненими традиціями українського театру, збудує свої нові цінності як у мистецтві театру взагалі, так і в мистецтві актора особливо, не будучи рівночасно провінціялізмом чужих культур.

Театр Леся Курбаса складався з молодих акторів, які мали закінчену театральну освіту. Товариство було юридично оформлене і мало свій затверджений статут із ясно визначеними правами "художньої ради" товариства та правами й обов'язками режисера.

Напередодні відкриття Молодого театру РОБІТНИЧА ГАЗЕТА /23 вересня 1917, ч. 141/ помістила статтю Л. Курбаса "Молодий театр. Генеза – завдання – шляхи".

У цій статті між іншим читаємо:

> "Ми рішили брать російських навчителів для вироблення у нас технічних готовностей, спільних артистові кожної нації. Але не брать ніякого чужого режисера, що нав'яже нам традиції російські чи українофільські. Вчиться і шукать самотужки...
>
> Ми заснували "Студію". Признали й рішили, що стиль у формах мистецтва – головне".

Відкриття Молодого театру відбулося 24 вересні 1917 року у приміщенні Київського театру мініятюр /нині приміщення Театру

російської драми ім. Лесі Українки/.

Майже трирічне існування Молодого театру було зв'язане з могутнім піднесенням творчих сил української інтеліґенції, яка усвідомлювала, що український театр потребує не тільки відродження, але й оновлення та що він мусить наздогнати рівень розвитку західньоевропейського театру.[8]

Лесь Курбас, який був добре обізнаний із західньоевропейською культурою, а зокрема з театром, кинув клич:

> "Через Шекспіра, Мольєра до Старицького, Кропивницького та Карпенка-Карого, але на цьому не кінець... Прийшла до театру Леся Українка, гряде своя і світова нова драматургія, вона вимагає нового всеозброєного лицедія".[9]

У "Мистецькому маніфесті", що був надрукований у РОБІТНИЧІЙ ГАЗЕТІ 23 вересня 1917 року Курбас заявив, що

> "Молодий театр відкидає провінційну залежність від російських стилів", що він робить "прямий поворот до Европи і до самого себе", що йтиме Молодий театр "тою самою власною українською дорогою, по якій вже пішла українська література".[10]

Вистави, що їх здійснював Курбас у Молодому театрі за перший театральний сезон /ЧОРНА ПАНТЕРА... та ГРІХ В. Винниченка у реалістично-психологічному стилі; МОЛОДІСТЬ Гальбе і МОЛЯ Жулавського у романтичному; ВЕЧІР ЕТЮДІВ за О. Олесем у символічному стилі/ - вказують на допитливе й уперте шукання нових засобів сценічного вияву.

---

8. Про це ще раніше писав С. Петлюра у статті "Уваги про завдання українського театру", що була надрукована як передмова до п'єси Чирікова ЄВРЕЇ, Київ, 1907. Курбас поставив цю п'єсу у драм. гуртку студентів Львівського університету в сезоні 1909-1910 р. Курбас грав ролю Нахмана у цій виставі.
9. Гірняк, Йосип, "Театр розстріляного відродження", Український огляд, ч. 3, Нью-Йорк, 1960, стор. 54.
10. Курбас, Лесь, "Мистецький маніфест", Робітнича газета, 23 вересня 1917.

Пронеслась над Европою хуртовина першої світової війни, впали вікові кордони "всемогутніх імперій", заборони й цензурні утиски. Скривавлена земля від революцій і визвольних змагань почала було помалу приходити до себе та будувати своє власне незалежне державницьке життя. Але знов посунули на молоду українську державу ворожі навали з усіх боків і не дали Україні завершити вимріяної державної будівлі...

Не зважаючи на збройну боротьбу за волю, самостійність і суверенність України та суспільно-політичне будівництво в молодій Українській Народній Республіці, на що були спрямовані усі сили громадянства, Лесь Курбас здійснив аж одинадцять нових вистав у Молодому театрі у другому /1918-1919/ театральному сезоні. Серед цих вистав ЦАР ЕДІП Софокла, У ПУЩІ Лесі Українки, КАНДІДА Бернарда Шова, Шевченків ІВАН ГУС /інсценізація Л. Курбаса/, ГОРЕ БРЕХУНОВІ Ґрільпарцера та РІЗДВЯНИЙ ВЕРТЕП були справжньою театральною революцією та доказом великої режисерської винахідливости й ерудиції, глибокої філософічної синтези Леся Курбаса. На думку самого Курбаса, ІВАН ГУС був "першим експресіоністичним спектаклем у межах колишньої російської імперії". [11]

На окреме підкреслення заслуговує Курбасове трактування хорів із виразними гармонійними, але не монотонними рухами і ритмом. Хори у виставі ЦАР ЕДІП в інтерпретації Курбаса, як підкреслює історик українського театру Дмитро Антонович, "були новим словом у мистецтві, яке сказав український театр без огляду

---

11. Курбас, Лесь, "Шляхи 'Березоля", цит. за Лавріненко, Ю., Розстріляне відродження, стор. 902.

на те, що він , як новий театр, тільки починає своє життя". [12]

Сучасники Леся Курбаса підкреслюють, що він володів геніяльною здібністю відчувати й розуміти мистецтво. У Курбаса був нахил до філософічного мислення і синтетичного узагальнення, а також треба не забувати, що він був і прекрасним актором, і блискучим режисером-новатором в одній особі. Все це було причиною того, що історія покликала Курбаса бути реформатором-революціонером нового українського театру.

У 1919-1921 роках Курбас створив дві прекрасні вистави: ГАЙДАМАКИ Т. Шевченка /у майстерній інсценізації самого Курбаса/ і МАКБЕТ Шекспіра.

Виставу ГАЙДАМАКИ, що була підсумком трилітніх шукань, Курбас поставив за мистецьким принципом ритмічної орґанізації мас, виразного руху і тональности голосу. У ГАЙДАМАКАХ Курбаса Шевченкове слово в експресіоністичному виконанні зазвучало з нечуваною внутрішньою силою як могутній заклик до визволення в той час, коли ворожі полчища сунули з усіх сторін на молоду українську державу.

У вихрі жахкої воєнної хуртовини /1919-1921/ загинув Молодий театр Леся Курбаса. Одначе невтомний режисер-філософ не зневірився. Його творчі імпульси не переставали діяти.

У січні 1922 року у Києві Л. Курбас зорганізував Мистецьке об'єднання "Березіль" /МОБ/. "Березіль" - це другий період творчих шукань Курбаса.

Клясичним зразком українського експресіоністичного театру

---

12. Антонович, Д., Триста років українського театру, Прага, 1925, стор. 213.

була вистава ГАЗ Ґеорґа Кайзера, яку поставив Лесь Курбас у "Березолі". Коли Ґеорґ Кайзер побачив свою драму ГАЗ на сцені "Березоля" у Києві в березні 1922 року, він заявив, що ні в театрах Західньої Европи, ні в Москві він не зустрічав "такого виразного і чіткого формою експресіоністичного мислення та втілення, як у Курбасовому трактуванні його п'єси", за свідченням Йосипа Гірняка.[13]

Київський період "Березоля" знаменний тим, що тут Л. Курбас зорганізував чотири театральні студії, окрему студію вишколу акторів для пересувного театру, режисерську студію-лябораторію для вишколу молодих режисерів. Треба підкреслити, що "Березіль" був єдиним тоді театром в СРСР, що мав режисерську школу, як це заявив Лесь Курбас у своїй доповіді на театральному диспуті в Харкові 1927 року. "Березіль" мав теж малярсько-сценічну студію, перший на Україні Театральний музей, розпочав працю над українською театральною термінологією та видавав свій власний журнал БАРИКАДИ ТЕАТРУ, який існував від 20 жовтня 1923 року до 30 січня 1924. У цьому журналі була надрукована стаття "Березіль" та вірш норвезького поета й драматурга Бернстерна Бєрнсона /1832-1910/ "Я вибираю березіль" у перекладі Леся Курбаса.

Першу театральну студію Мистецького об'єднання "Березіль" під мистецьким керівництвом Курбаса засновано 30 березня 1922 року. Головним художником був В. Меллер. У складі МОБу, а згодом - у театрі "Березіль" працювали: І. Авдієва, Д. Антоно-

13. Гірняк, Йосип, "Лесь Курбас", Україна і світ, зошит 18, Ганновер, 1958, стор. 44.

вич, Д. Бабенко, Б. Балабан, Г. Бабіївна, П. Береза-Кудрицький, С. Бондарчук, Я. Бортник, Є. Бондаренко, А. Бучма, В. Василько, М. Верхацький, Д. Власюк, Л. Гаккебуш, Й. Гірняк, П. Долина, Л. Дубовик, Д. Демуцький, О. Івашутич, Р. Івицький, С. Каргальський, С. Коваль, Л. Комарецька, М. Крушельницький, Л. Криницька, Д. Козачківський, І. Кригя, Ф. Лопатинський, Ю. Ліщанський, А. Макаренко, С. Мануйлович, Д. Мілютенко, І. Мар'яненко, П. Масоха, В. Меллер, Р. Нещадименко, В. Онацька, О. Перегуда, З. Пігулович, Ф. Радчук, С. Свашенко, О. Сердюк, В. Скляренко, М. Склярова, А. Смерека, І. Стешенко, Є. Стрєлкова, Н. Титаренко, Б. Тягно, Н. Ужвій, С. Федорцева, О. Хвиля, С. Ходимчук, В. Чистякова /дружина Л. Курбаса/, Р. Черкашин, С. Шагайда, Х. Шмаїн, Й. Шевченко, В. Шкляєв, Н. Шифрін та багато інших. Разом було понад 250 осіб.

Лесь Курбас ніколи не заспокоювався на досягнутому, він завжди шукав нових засобів вияву, нових стилів. Після ГАЗУ він поставив ДЖІММІ ГІҐҐІНС за Сінклером /інсценізація Курбаса/ у конструктивістичному стилі. Геніяльним режисерським образом у цій виставі була сцена божевілля нещасного Джіммі /у виконанні Бучми й Гірняка/.

Лесь Курбас також поставив виставу ГАЙДАМАКИ за Т. Шевченком у Київському державному українському драматичному театрі імени М. Заньковецької /згодом театр цей працював у Запоріжжі, а з 1944 року цей театр працює у Львові/. Вистава відбулася 3 листопада 1922 року. Художник - І. Бурачек. У головних ролях виступали: актори студії "Березіль" Г. Ігнатович /Ярема/, І. Мар'яненко /Гонта/, О. Корольчук /Залізняк/, В. Барвінок /Оксана/, С. Каргальський /Шинкар/, К. Лучицька /Головне слово поета/, Б. Романицький /Полковник/, В. Яременко /Писар/, Л. Лі-

ницька /Черниця/.

Треба також підкреслити, що під час перебування "Березоля" у Києві /до 1926/ Лесь Курбас керував і навчанням на драматичному факультеті Музично-драматичного інституту імени М. Лисенка /тепер Київський державний інститут театрального мистецтва імени І. Карпенка-Карого/. Викладання на драматичних факультетах Київського й Харківського музично-драматичних інститутів спиралося на принципи театрального мистецтва "Березоля", тобто на систему Л. Курбаса. Викладали в цих інститутах Лесь Курбас і його учні: Б. Тягно, Г. Ігнатович та В. Василько.

У 1926 році "Березіль" за наказом властей, як найкраща мистецька одиниця тогочасної України, переїхав до Харкова, що був тоді столицею України. Тут починається другий період життя і творчости "Березоля".

У Харкові Л. Курбас здобув беззастережну підтримку Скрипника, Хвильового і Вапліте, а що найважливіше - знаменитого драматурга европейського покрою - Миколу Куліша. П'єси М. Куліша НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ, МИНА МАЗАЙЛО, МАКЛЕНА ҐРАСА були неперевершеними драматичними творами для здійснення Курбасової власної національної театральної синтези. Цікаво підкреслити, що ПАТЕТИЧНА СОНАТА Куліша була заборонена для вистави на Україні, але в Москві в Камерному театрі Таїрова йшла з "аншляґами" три місяці, а також у Ленінграді, Іркутську й Баку.

Лесь Курбас працював бурхливо й надхненно. Ніщо не могло зупинити його в поривах і шуканнях своїх власних українських шляхів розвитку театрального мистецтва. І коли Л. Курбас дістав змогу показати макети лише деяких своїх вистав на всесвітній виставці в Парижі 1927 року, то театр "Березіль" одержав золоту медалю.

Лесь Курбас повсякденно турбувався про молоді театральні кадри усіх цехів. Він бачив могутній розквіт українського театру і розумів, що майбутнє української сцени залежить від солідно вишколених театральних працівників.

Лесь Курбас виступав проти голого реалізму в театральному мистецтві. З приводу цього на театральному диспуті в Харкові 1927 року у доповіді "Шляхи Березоля" він заявив:

> "Стиль наш - це динаміка становлення, це динаміка формальних тенденцій в мистецтві, що так само шукають свого завершення, своєї певности, так же, як шукає їх наше життя в економіці та політиці. На Україні не можна і шкідливо говорити про реалізм... Цей реалізм особливо неприпустимий у нас на Україні, де пролетаріят шукає нашого сучасного обличчя нації, розгубленого на сільських перелісках підневольних часів".[14]

У цій доповіді Л. Курбас розбив російську шовіністичну тезу про природність і закономірність гегемонії російської культури на Україні і рішуче підкреслив конечність зв'язку з "передовими інтелектами світових культур".

Поява НАРОДНОГО МАЛАХІЯ у "Березолі" за висловом Ю. Лавріненка стала "початком нової ери в історії українського театру, датою народження його міжнародного мистецького суверенітету. Тільки СОНЯШНІ КЛЯРНЕТИ П. Тичини та фільм ЗЕМЛЯ О. Довженка можуть бути прирівняні до цієї події".[15]

Хоч Л. Курбас використав у НАРОДНОМУ МАЛАХІЇ все краще, знайдене у попередніх експресіоністичних і конструктивістичних виставах, але в НАРОДНОМУ МАЛАХІЇ був стиль новий, український,

---

14. Курбас, Лесь, "Шляхи Березоля", цит. за Лавріненко, Ю., Розстріляне відродження, стор. 904-905.

15. Лавріненко, Ю., Розстріляне відродження, стор. 888.

самобутній, необароковий, з українськими національними традиціями, дестильований через усі наймодерніші засоби, як це дуже влучно підкреслює Ю. Лавріненко, а відомий театрознавець В. Гаєвський назвав цей стиль "театральним виразом романтики вітаїзму".[16]

Юрій Лавріненко визнає Л. Курбаса як "єдиного в історії українського театру режисера-філософа, що зумів перетворити прекрасні образи М. Куліша в театральні образи-категорії".[17]

Та не тільки Лавріненко Ба навіть у сьогоднішній підсовєтській Україні говорять і пишуть про Леся Курбаса, як найкращого режисера-філософа України XX століття. Один із сучасників Курбаса Михайло Верхацький[18] у статті "Скарби великого майстра" пише:

> "Лесь Курбас був не тільки талановитим постановником вистав, режисером-філософом, але й педагогом, вихователем великої плеяди режисерів і акторів... Такого освіченого режисера, що знався добре на театрі, філософії, літературі, живопису, музиці /вільно грав на роялі, володів диригентським мистецтвом/, режисера, що знав кілька европейських мов і пройшов не абияку театральну школу, тоді на Україні не було, та й зараз немає".[19]

Режисер українських театрів і кіно Борис Тягно, який працював у "Березолі" в 1922-1929 роках, у статті "Людиною він був у всьому" пише:

---

16. Гаєвський, В., "Лесь Курбас", Українські вісті, Новий Ульм, 4 травня 1947.
17. Лавріненко, Ю., Розстріляне відродження, стор. 888.
18. Верхацький, Михайло П. /1904/ - був режисером-ляборантом і секретарем режштабу. Під керівництвом Курбаса вів практичні заняття у драм-студії театру "Березіль". Сьогодні - професор катедри майстерности актора й режисера у Київському інституті театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого.
19. Лесь Курбас . Спогади сучасників, стор. 308.

"Творча біографія Леся Курбаса - одна з найяскравіших в історії нашого театру. Пригадую, якось у Львові А. Бучма сказав мені:

- Знаєш, Борисе, за всеньке життя я знав двох режисерів з найбільшої букви. То були: Лесь Курбас і Сергій Ейзенштейн.

І я розумію Бучму".[20]

Підкреслюючи високоякісні методи навчання й виховання молодих акторів і режисерів, Б. Тягно у згаданій статті говорить:

"Колишні мої вчителі навчали мене лише виконувати окремі ролі, а Лесь Курбас привчав самостійно мислити у творчій роботі".

Згадуючи працю над ГАЙДАМАКАМИ у постановці Курбаса, Б. Тягно підкреслює майстерно опрацьовані масові сцени у цій виставі.

"Я мало знав вистав і фільмів, в яких філософський зміст, неповторність епічної форми, монументальність подій і образів знайшли б таке виразне й досконале пластичне втілення. "Народ діє"! - Ось що я відчув на репетиціях і виставах".

Авторові цієї праці доводилося працювати разом із Б. Тягном, а також їх другим "березільцем" Д. Козачківським, у Львівському державному драматичному театрі ім. М. Заньковецької. Тягно був мистецьким керівником цього театру і сам поставив багато монументальних вистав, в яких позначився вплив "курбасівської школи", зокрема п'єса СОН КНЯЗЯ СВЯТОСЛАВА І. Франка, поста-

---

20. Тягно, Борис, "Людиною він був у всьому", Лесь Курбас, Спогади сучасників, стор. 202.; До речі треба підкреслити, що Борис Тягно був одним із кращих учнів і послідовників та продовжувачів театральної системи Леся Курбаса.

влена в романтично-героїчному пляні. Тягно любив молодих акторів і багато часу посвячував у сценічній праці з ними.

Ніколи не забуду, з яким пієтизмом, глибокою пошаною й любов'ю Б. Тягно розказував про Леся Курбаса, його систему, акторську, режисерську і педагогічну працю в театрі.

– якби не Лесь Курбас, – говорив Б. Тягно, – то український театр ще й досі б хирів на провінційних бездоріжжях, і, крім вистав типу СВАТАННЯ НА ГОНЧАРІВЦІ та ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ, не міг би й мріяти про Шекспіра, Софокла, Шіллера, Мольєра та інших класиків світової драматургії.

– Вчитись треба, Степане Семеновичу, вчитись глибоко й послідовно мислити, як Курбас нас учив, і шукати нових горизонтів, нових методів, стилів і способів сценічного вияву. Якнайбільше читайте з театральної літератури, але читайте критично й вдумливо.

У згадуваній уже статті Б. Тягно підкреслює:

> "... Курбас наводив приклади з усіх театрів світу і вчив нас на досягненнях і Л. Сольського в ролі старого солдата з ВАРШАВ'ЯНКИ С. Виспянського, і Йозефа Кайнца в ролі Марка Антонія з ЮЛІЯ ЦЕЗАРЯ В. Шекспіра і на виконанні Г. Юрою ролі Копистки з 97 М. Куліша, і на постановці К. Станіславського ГАРЯЧЕ СЕРЦЕ О. Островського, і на театрі Кабуки, і на творчості С. Міхоелса та Зускіна й ін."

Професор Харківського Інституту Мистецтв Дмитро Власюк[21] дуже високо оцінює вдумливий і аналітичний розум Курбаса:

---

21. Власюк, Дмитро /1902/ – мистець-маляр, театральний декоратор. З 1925 року, навчаючись на театрально-декораційному відділі Київського Художнього Інституту, працював у макетній майстерні театру "Березіль". Тепер Д. Власюк професор Харківського Інституту Мистецтв.

"Розглядаючи наші шкіци, Курбас умів зразу збагнути суть, а часто й підказати нерозкриті можливості наших задумів там, де ми про них навіть не здогадувалися. Від нього ми завжди поверталися збагачені, заряджені новою силою й бажанням шукати, діяти..."[22]

Він також підкреслив незрівняну майстерність вистави ГАЙДАМАКИ у постановці Л. Курбаса:

"Вистава ГАЙДАМАКИ, як і більшість постановок Курбаса, - це багатюща скарбниця, цілий університет для освоєння складної науки режисерської майстерності. Дуже шкода, що через відсутність технічних можливостей її не було екранізовано. Інакше цей спектакль став би не лише перлиною української радянської театральної культури, а й справжньою школою для дальшого розвитку театрального мистецтва".[23]

Не завагався Д. Власюк також підкреслити потребу ґрунтовного вивчення "блискучої творчої діяльности українського режисера, справжнього художника - Олександра Степановича Курбаса в інтересах дальшого розвитку нашого театрального мистецтва".

Відомий український актор і режисер Доміян Козачківський про творчу працю Леся Курбаса пише:

"На лекціях-бесідах Курбаса, які провадилися майже щодня, я намагався зрозуміти /орієнтовно/ форму поведінки на сцені в тій чи іншій ситуації. Ставилися завдання - індивідуальні й групові, значно складніші від звичайних мімодрам. Треба було взяти життєве, часто побутове явище і якнайцікавіше показати його у сценічно-художньому перетворенні людиною-актором, у просторовому пляні. До речі

---

22. Власюк, Дмитро, "Сторінка минулого", Лесь Курбас, Спогади сучасників, стор. 223.

23. Там само.

'просторовий плян' - сценічний 'березільський' термін. Я його ніде більше не чув".

Д. Козачківський також подає перебіг робочого дня в "Березолі".

"За час мого перебування в театрі "Березіль" його робочий день завжди починався з тренажу, що входило в систему виховання актора. Це була справді робота, а не марнування часу. Щоденний тренаж /слово, мімодрама, вокал, танець, акробатика, рапіра, вельосипед, ролики тощо/ вважався за дисципліну, обов'язкову для всього творчого складу.

Праця з лаборантом, праця над роллю була звичайною й обов'язковою, органічною для кожного березільця".[25]

Тренаж включно з акробатикою практикувався так інтенсивно тільки в "Березолі". Інші театри приділяли тренажеві дуже мало уваги або й зовсім на тренаж не звертали уваги, кидаючи саркастичні репліки, що це, мовляв, "Курбасівський формалізм".

Головний декоратор "Молодого театру" Анатоль Петрицький у виступі 14 травня 1962 року на вечорі, присвяченому 75-річчю з дня народження Л. Курбаса, заявив:

"... Я не знаю, що робив би Олександр Степанович, якби був живий. Думаю, що робив би шедеври мистецтва, якими пишалися б у всьому світі. Я в цьому переконаний! І він був би справжнім художником соціялістичного реалізму".[26]

Із цією останньою фразою Петрицького аж ніяк не можна погодитися. Та й сам Петрицький у душі не вірить, що Курбас

---

24. Козачківський, Доміян, "Враження, які не згладжуються", Лесь Курбас, Спогади сучасників, стор. 238.
25. Там само.
26. Петрицький, Анатоль, "Комунізму новаторське мистецтво", Лесь Курбас, Спогади сучасників, стор. 302.

був би "справжнім художником соцреалізму", бо Петрицький сам був свідком і знає достоменно, що Курбаса за те й знищено, що він був противником соцреалізму в мистецтві. Бож саме тоді, коли Україна захлиналася від жахливого, спрепарованого Москвою голоду, Курбас приступив до останньої своєї вистави МАКЛЕНА ҐРАСА М. Куліша. ЦК партії наказав Курбасові, що МАКЛЕНА ҐРАСА мусить бути "соцреалістичний спектакль". Курбас поставив МАКЛЕНУ ҐРАСУ у шекспірівському експресивному реалізмі, що оголював правду життя, в дусі вітаїстичного світовідчування і необароккового стилю.

У своїх творчих шуканнях Л. Курбас багато років шукав і досконалив сотні складників театрального мистецтва, щоб вони дали "ансамбль як хор, ритм як хвилю, цілість як симфонію".[27]

Все це осягнув Л. Курбас у МАКЛЕНІ ҐРАСІ, де "авторське скерцо маклера Зброжека /грав Йосип Гірняк/ сікло крізь сумне ададжо музиканта Падури /грав М. Крушельницький/, де світло грало і креслило ритм, де слово творило звуковий пейзаж і конструктивні декорації говорили як слово".[28]

Провідною думкою вистави МАКЛЕНА ҐРАСА була самотність людини в "спустошеному світі, де панує жорстокий закон захланного грача – провокатора смерти".[29]

Кілька днів перед прем'єрою вистави МАКЛЕНА ҐРАСА Л. Курбаса викликано до ЦК КП/б/У, до фактичного диктатора на Україні Постишева, який вимагав, щоб Курбас відрікся й засудив діяль-

---

27. Лавріненко, Ю., Розстріляне відродження, стор. 892.
28. Там само.
29. Там само.

ність Миколи Хвильового й Миколи Скрипника та радив Курбасові "озброїтись ентузіязмом до нашої доби, до нашої дійсності!" Курбас спокійно, але рішуче відповів Постишеву:

> "Сьогодні, ідучи до цієї високої партійної установи, біля порога театру я мусів переступити через труп селянки, яка вже три дні лежить у центрі столиці України, померши від голоду. Павле Петровичу! Такі картини не сприяють ентузіястичному сприйняттю цієї дійсности.
>
> Засуджувати діяльність Миколи Хвильового не можу, бо я його однодумець у проблемах українського мистецтва й культури, тому я готовий до відповідальности за таке своє наставлення. З народним комісарои освіти Миколою Скрипником я не раз схрещував шпаги в питаннях його політики щодо нашого театру й мистецтва взагалі, однак сьогодні на його могилу каменем не кину.
>
> Усвідомлювати й переоцінювати свій минулий шлях, та ще й засуджувати його, - я вважаю для себе недоцільним, бо я ним горджусь. А взагалі, Павле Петровичу, я приневолений заявити вам, що для ролі паяцика на мотузочку я не надаюсь! Розкидати ногами та руками в різні сторони при посмикуванні кимось за мотузочок - я нездатний"![30]

О, коли б то так, воістину, всі відважно розмовляли з постишевими, баліцькими, косіорами та всіми іншими тиранами України, то наша справа сьогодні виглядала б інакше! Забагато в нас кочубеїв, затонських, микитенків, корнійчуків, дмитерків, паламарчуків та інших підголосків кровожадної Москви.

Як свідчить Йосип Гірняк, сам Постишев був на перегляді вистави МАКЛЕНА ҐРАСА перед прем'єрою в присутності членів ЦК та сотень "охранників" із НКВД.

---

30. Гірняк, Йосип, "До недобитків Березоля", Сучасність, ч. 2 /158/, лютий, 1974, стор. 7.

По кількох виставах МАКЛЕНА ҐРАСА була заборонена. Наркомат Освіти УРСР 5 жовтня 1933 року ухвалив звільнити Леся Курбаса від обов'язків мистецького керівника й директора театру "Березіль", заборонено весь Курбасів репертуар, театр "Березіль" перейменовано на театр ім. Т. Шевченка, а новим мистецьким керівником призначено Мар'яна Крушельницького.

Цілі десятиліття наполегливо й послідовно винищувано найменші сліди "курбасівщини" з театрів, театральних інститутів та режисерських ляборатерій.

Колишні актори та учні ляборатерій Мистецького об'єднання "Березіль" відрікалися та засуджували не тільки творця "Березоля" Леся Курбаса, але й той час, який вони змарнували на освоєння "шкідливих, ворожих українському народові та його театрові, видуманих Курбасом теорій та лженаук".[31]

Народна артистка Наталія Ужвій роками при всякій нагоді очорнювала Л. Курбаса як "націоналіста і формаліста", який завів театр "Березіль" у безвихідний закут".[32]

У 1947 році Харківський Державний Академічний Театр ім. Т. Шевченка відзначав своє 14-ліття. З тієї нагоди мистецький керівник М. Крушельницький у своєму творчому звіті писав:

> "Націоналіст Курбас, ворог свого народу, ворожою своєю практикою завдав великої шкоди українському театрові. Партія помогла знищити цього ворога".[33]

На запрошення відомого режисера Міхоелса Лесь Курбас виїхав

---

31. Гірняк, Йосип, "Підзолочений ювілей", Вільне слово, ч. 42, рік IX, Торонто, 14 жовтня, 1972.
32. Там само.
33. Радянська Україна, ч. 103, Київ, 24 травня, 1947.

до Москви, де до арешту працював у жидівському театрі "Госет" на Малій Бронній над поставою п'єси Шекспіра КОРОЛЬ ЛІР.

Двадцять шостого грудня 1933 року Л. Курбас їшов до Малого Театру, в якому мав також ставити ОТЕЛЛО Шекспіра на запрошення режисера Амаглобелі, і був заарештований на вулиці і відправлений до Харкова.

Мар'ян Крушельницький, як підкреслює Йосип Гірняк, використав 14-ліття "шевченківців" для чергового нападу на "ворога народу" Леся Курбаса не випадково. У 1937 році, навесні, на Соловках, московсько-більшовицький катюга Кашкетін /уповноважений для важливих доручень Сталіна і Єжова/ розстріляв велику групу діячів української культури, в тому числі Леся Курбаса, М. Куліша, М. Зерова, Г. Епіка, Ірчана, Шумського, Сологуба, Максимовича та інших.[34]

У 10-річчя цього кривавого московсько-більшовицького ганебного злочину провідники КПРС вирішили зробити підсумок результатів "ідеологічно-мистецької перебудови", довершеної кривавим терором чекістів. Керівники компартії доручили М. Крушельницькому звітувати про цей процес "ідеологічно-мистецької перебудови". Нагода була знаменита. 14-ліття "шевченківців". М. Крушельницький виконав партійне доручення понад усі сподівання, прив'язавши ще раз до стовпа ганьби "ворога народу" Леся Курбаса і цим ще раз перекреслив одинадцять років творчого життя "Березоля".

Дивно, що під час і після викриття і засудження культу осо-

---

34. За Й. Гірняком. Радянські джерела подають, що Курбас помер 15 жовтня 1942 року., див. про це Лесь Курбас, Спогади сучасників, стор. 347.

би Сталіна та його жорстокої політики, радянські історики вперто промовчують історичний факт Єжовсько-Кашкетінської масакри політичних в'язнів по концтаборах у 1937 році, а дату смерти реабілітованих "ворогів народу" під час т. зв. "відлиги" відмічають трафаретною фразою: "помер у 1942 році".

Радянські історики, як видно, навмисне намагаються не обтяжувати цим безпрецедентним злочином КПРС і самого "батька народів" Сталіна, мовляв, люди повмирали природною смертю. Нікого з тих "науковців" не турбує повисле в повітрі питання: чому всі ті сотні тисяч політичних в'язнів вибрали собі на кінець свого життя - той самий 1942 рік?!

У 1947 році, влітку, у свій 14-літній ювілей "шевченківці" ґастролювали у Львові в приміщенні театру ім. М. Заньковецької, і автор цієї праці, як тодішній актор театру ім. М. Заньковецької, був учасником і свідком на творчій зустрічі "заньківчан" із "шевченківцями". На цій творчій зустрічі всевладно панував рабський дух яничарів-малоросів. Панегірикам на честь "батька народів", "старшого брата" і КПРС не було кінця. Кожний промовець підкреслював красу й багатство російської мови - мови Пушкіна, Толстого, Ґорького і "великого" Леніна, яка "является другою рідною мовою кожного чесного радянського патріота".

Москву промовці возвеличували як рідну столицю.

Мені доводилось бути на всіх виставах "шевченківців", часто бував у них за кулісами, де буквально всі актори, без винятку, "чесали" по-російському, як, до речі, "чесали" по-російському й "заньківчани". Українська мова мала право громадянства тільки на виставах, на сцені. Я переконався, що не тільки в

"заньківчан", але й у "шевченківців" українська мова в устах акторів була кострубатою, незвичною, словом, нерідною мовою. Часто-густо українські слова актори вимовляли з російським акцентом, як наприклад: діфчина, замість дівчина; літєратура, замість література; фчитєль або учитєль, замість учитель, вчитель; сказаф, замість сказав; взяф, замість взяв і т. д.

За свідченням Йосипа Гірняка, який після сімох років відсутности навідався до "шевченківців", із сцени вже не було чути:

> "Запашної мови "Гайдамаків" Т. Шевченка, не бриніло вже милозвучне слово Миколи Куліша, мов у Лету канув музикальний лад і ритм талановитої драматургії, що ще недавно очаровувала глядачів театру "Березіль". Ніхто вже не згадував того часу, коли на кону, мов у калейдоскопі, кожного вечора мінялись у тому незабутньому театрі вистави різних плянів, стилів, жанрів та напрямків. Харківський театр ім. Т. Шевченка за сім років свого існування достроївся до рівня театру соцреалістичного казенного типу на "украінском язикє", де царствувала корнійчуківщина та обов'язкова драматургія Ґорького, Островського, Поґодіна, Афіноґенова і багатьох доморослих борзописців-пристосуванців. Мистецький провід театру не спроможний був перестулити через рамки провінційного російського театру".[35]

У пам'яті колишніх "березільців" притупились колишні буйні творчі часи, коли захоплений творчими досягненнями "Березоля" відомий російський поет Осип Мандельштам писав:

> "У роботі "Березоля" є дещо спільне з роботою всякого основоположника: він намагається в найкоротшому реченці дати зразки різноманітніших жанрів, намітити всі можли-

35. Гірняк, Йосип, "Підзолочений ювілей", Вільне слово, ч. 42.

вості, освоїти всі форми. Театр ЖАКЕРІЇ, КОМУНИ В СТЕПАХ, ГАЙДАМАКІВ і ШПАНИ - це не єдиний театр, а чимало поборюючих себе взаємно напрямків. Перед "Березолем" маячить почесний і благотворний розпад: з нього вийдуть основні типи майбутнього українського театру і, працюючи нарізно, продовжать його діло".[36]

Колишні співробітники Мистецького об'єднання "Березіль" відреклись і засудили період співпраці Л. Курбаса і М. Куліша, який увінчався досі такими неперевершеними шедеврами драматургічної та режисерської творчости, як НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ, МИНА МАЗАЙЛО, МАКЛЕНА ҐРАСА, що й було беззаперечно підтверджене майбутністю. Майбутність категорично засвідчила правоту і силу хисту тих двох велетнів української культури.

За шістнадцять років Лесь Курбас доконав небувалого чуда. Він створив театр европейської культури із сугубим обличчям українського духа.

Театр Леся Курбаса - це "достойний пашпорт української культури на форумі світових театрів".[37]

Лесь Курбас твердив, що актор і образ, що його створив актор, - це різні речі. Сучасний актор не утотожнює себе з ролею, а об'єктивізує її. Курбас пояснював це так:

"У противенстві до інших мистецтв, де головне - знайти себе самого, в театральному мистецтві якраз навпаки, праця відворотна, - перш за все не бути самим собою, сховати своє внутрішнє і зовнішнє Я за вже готовою, даною нам автором постаттю. Мистецький твір, у тому числі створе-

36. Мандельштам, Осип, "Березіль", Київський пролетар, ч. 102, Київ, 7 травня 1926.

37. Гірняк, Йосип, "Театр розстріляного відродження", Український огляд, ч. 3, березень-квітень, Нью-Йорк, 1960, ст.57.

ний актором образ, існує тоді, коли він втілений у виразну форму".[38]

Курбас завжди підкреслював уміння виявити своїм тілом, жестом, голосом, темпераментом у певній створеній формі максимум не життєвих /натуралістичних/ рефлексів, а внутрішніх нюансів і прагнень /це і є об'єктивізація ролі/.

Виховуючи молодих акторів, Курбас завжди починав заняття на спостережливість, увагу та уяву. Учні виконували мімодрами на прості фізичні дії без предмета: нарубати дров, написати листа, принести води тощо. Він вимагав від актора зафіксовувати мімодраму /закон фіксації/. Від фіксації фізичних дій Курбас переходив до вимог фіксації внутрішньої /психологічної/ дії, якій він надавав великого значення. Відсутність уміння фіксації внутрішньої дії Курбас вважав доказом відсутности даних для сцени взагалі.

Театр має свої закони гри й сприймання сценічного образу. Одним із них Курбас вважав закон виразности.

Щоб тисяча глядачів у театрі могла побачити рух актора, жест, його міміку, треба навчитися показувати їх виразно, тобто більш підкреслено, ніж це буває у житті.

Вирішального значення надавав Л. Курбас умінню актора сприймати світ - тобто психотехніці актора /закон сприймання світу/. Він учив, що закон сприймання світу складається з трьох більш елементарних процесів: а. сприймання - тобто того, що

---

38. Василько, Василь, "Народний артист УРСР О. С. Курбас", Лесь Курбас, Спогади сучасників, стор. 14.

почуто, побачено або відчуто /дотиком, нюхом, смаком/; б. усвідомлення - тобто оцінки, вирішення; в. реакції дії - вчинком чи словом.

У системі Курбаса знаходимо ще такі закони, як закон послідовности діяння, закон мотивації, закон ритмічности, закон перспективи та закон контрастів. Він вимагав, щоб актор на сцені діяв чітко, послідовно, приступно для сприймання глядача. Все, що робить актор на сцені, кожний його рух має свій малюнок, свої знаки павз: коми, крапки, тире тощо.

Усе, що робить актор на сцені має бути доцільним, виправданим логікою поведінки дійової особи, вмотивовано не лише психологічно, але й фізіологічно. Кожен рух і жест актора не можуть бути випадковими, а мусять мати свою причину. Треба навчитися виявляти ці причини. Найважче розкрити рух думки на сцені. Це вершина майстерности психотехніки актора.

Дуже важливим у системі Курбаса було те, що він вимагав від студійця самостійно працювати над етюдом, над ролею.

У наступному етапі студійної праці Лесь Курбас ставив перед молодими акторами завдання опанувати багатогранну майстерність слова на сцені, сценічну мову:

> "Слово і звук - два надзвичайно важливі моменти у фактурі актора... Культура мови поруч з культурою жесту мусить стати в основу нашої роботи".[39]

З особливою увагою стежив Л. Курбас за органічним поєднанням слова з рухом, їхньою взаємодією і взаємодоповненням. Він навчав акторів образно мислити і вважав, що хто не вміє образ-

---

39. Там само, стор. 17.

но мислити, - не актор, не мистець взагалі.

Дуже важливою новаторською засадою системи Л. Курбаса була метода перетворень. Він говорив, що "перетворення - не його вигадка, що ця метода образного мислення існувала у творчості давнього театру, але з часом, у гонитві за ілюзорністю, за натуралістичним копіюванням життя, його було втрачено".[40]

"Перетворення" - писав Курбас, - само по собі є формула для театральних засобів, що розкриває виображувану дійсність у певній її суті /психологічній, соціяльній і т. д./ і викликає у глядачів ту кількість асоціятивних і взагалі психофізичних процесів, які підіймають тонус сприймання і є основою всякого театру".[41]

Перетвореня - це одна із метод посилення внутрішньої динаміки сценічного твору і є активним чинником впливу на психіку та емоції. Через асоціяцію за подібністю чи за контрастом перетворення викликає нові процеси в сприйманні глядачів, розбуджує нові думки й переживання, а часом і сильні реакції. І це не лише "формальна метода мистецтва театру, а й особливий спосіб бачення світу. Прикладом такого бачення може бути творчість кінорежисера Олександра Довженка, який широко користувався цією методою".[42]

За визначенням Л. Курбаса, перетворення у русі бувають: ілюстративні, ірреальні, психологічні, стилізуючі, ритмізовані, символічні, образні, дійові й образно-дійові.

У своїй сценічній практиці, Курбас найбільше звертав увагу на перетворення образно-дійові /ДЖІММІ ГІҐҐІНС - вистава, в

---

40. Там само, стор. 18.
41. Курбас, Лесь, "Березіль і питання фактури", ІМФЕ /Інститут Мистецтвознавства, Фольклору та Етнографії/, ф. 42, папка 5., цит. за Лесь Курбас, Спогади сучасників, стор. 19.
42. Василько, Василь, "Народний артист УРСР О. С. Курбас", Лесь Курбас, Спогади сучасників, стор. 19.

якій Курбас продемонстрував зразки образно-дійових перетворень/.

Лесь Курбас приділяв багато уваги питанню навантаження психіки глядачів, характерові впливу на них кожного дійового шматка вистави, вмінню актора свідомо володіти емоціями й думками авдиторії. Аналізуючи питання характеру спілкування актора з глядачем, Курбас висунув учення про "театр акцентованого вияву і театр акцентованого впливу". Він твердив, що театр вияву — це МХАТ, театр впливу, — це італійська комедія Дель Арте.

Аналізуючи вчення Курбаса, В. Василько підкреслює, що у театрі акцентованого вияву головну ролю відограє закон життєвої правдоподібности. Театр акцентованого вияву цікавиться мотивами, причинами, зв'язком вчинків дійових осіб, суперечностями стосунків, найдосконаліше виявляє побутові деталі.

Театр акцентованого вияву дотримується принципу "четвертої стіни". За влучним висловом К. Станіславського глядачі йдуть "не в театр, а в гості до трьох сестер". Тут усе, як у житті: актори й режисери намагаються копіювати дійсність, створити ілюзію життя.

Театр акцентованого впливу ніколи не підкреслює, що на сцені - копія життя. Навпаки, театр цей прийомами сценічного виконання дає знати глядачеві, що він у театрі, що на сцені діють актори - майстри своєї справи, які мистецькими засобами відтворюють життя.

Популярність Леся Курбаса зростала з кожним днем, бо був він актором і режисером неперевершеним, актором найвищої кляси.

> "Театр Садовського завжди відзначався якимсь
> ством у зображенні на своїй сцені простого с
> люду, але Курбас навіть у цій трупі був у ци

> щий, благороднiший за iнших, бо в його грi вiдчувались культура акторської майстерності, особливий творчий метод, які виявлялись у чiткості мiзансцен, точності рухів, в iнтонацiях, зумовлених змiстом п'єси. Те, що у кращих, талановитих акторiв театру Садовського народжувалось стихiйно, пiдсвiдомо, Курбас поставив на наукову основу".[43]

Лесь Сердюк, сам небуденний актор і режисер, бачив, що Курбас великий майстер-філософ, але не відважився стати в обороні ні "Березоля", ні Леся Курбаса з його прекрасними театральними ідеями та науковою сценічною системою, а мовчав разом з іншими Курбасовими однодумцями тоді, коли над Курбасом чинили ганебну розправу московські комуністи. Щойно в добу так званої "відлиги" дехто із колишніх березільців, а в тому числі й О. Сердюк, почали "визбирувати перлини Курбасової спадщини",[44] та й то обережно, оглядаючись на всі боки, щоб не дратувати "тьоті Моті із Москви". Сердюк підкреслює навіть, що Курбас продовжував у своїй роботі традиції українського театру корифеїв:

> "Пізніше, коли я придивлявся до його робіт як режисера у Молодому театрі, а ще пізніше - у спільній роботі з ним у "Березолі" для мене ставало дедалі ясніше, що Курбас був гідний і послідовний продовжувач усіх кращих традицій своїх попередників".[45]

Що Курбас був великим майстром сцени говорить факт, що до нього пішли працювати такі видатні майстрі як А. Бучма, ... Гірняк, В. Василько, Г. Юра, І. Мар'яненко, С. Каргальський, О.

---

43. Сердюк, Олександер, "Курбас і традиції театру корифеїв", Лесь Курбас. Спогади сучасників, стор. 81.
44. Гірняк, Йосип, "До недобитків Березоля", Сучасність, ч. 2 /158/, лютий 1974, стор. 34.
45. Сердюк, Олександер, "Курбас і традиції театру корифеїв", Лесь Курбас. Спогади сучасників, стор. 82.

Сердюк, Л. Гаккебуш, О. Добровольська, Д. Антонович, П. Долина та інші, які високо цінили його режисерський талант. Як підкреслює В. Василько:

> "Участь у постановках Курбаса була для акторів цілою академією майстерности... а мистецький талант Бучми, наприклад, розкрився в усій могутності завдяки курбасівській школі. Курбас відкрив у ньому те, про що сам Бучма не мріяв".[46]

Виводячи український театр із провінції у світ, Лесь Курбас принципово взявся здійснювати широке охоплення мистецької думки в своїх режисерських планах, починаючи з першоджерел народної творчости /РІЗДВЯНИЙ ВЕРТЕП/ і сягаючи вершин шедеврів світової драматургії /трагедія Софокла ЦАР ЕДІП/. До Леся Курбаса ніхто на українській сцені не відважився ставити античну трагедію.

Лябораторні вправи над РІЗДВЯНИМ ВЕРТЕПОМ, над такими віршами Т. Шевченка, як "У неділеньку та ранесенько", "І небо не вмите і заспані хвилі" та монументальна вистава ЦАР ЕДІП архітектонічно споріднені з широким полотном ГАЙДАМАКІВ Шевченка-Курбаса, як це підкреслює С. Бондарчук, - один із молодотеатрівців.[47] А Ханан Шмаїн, який працював у режисерській лабораторії під керівництвом Курбаса, у статті "Режисер, педагог, учений" підкреслює, що Курбас "розробив цілу систему засобів перетворення, яка давала творчим рукам ключ, щоб свідомо, на

---

46. Василько, Василь, "Народний артист УРСР О. С. Курбас", Лесь Курбас. Спогади сучасників, стор. 28.

47. Бондарчук, Степан, "Молодість Курбаса", Лесь Курбас. Спогади сучасників, стор. 92.

науковій основі, а не наосліп /нутром/ шукати шляхи образного втілення сценічних завдань".[48]

В особі Леся Курбаса Україна втратила велетня, якому вороги не дали змоги докінчити розбудову театрального мистецтва. Москва розстріляла мозок і серце нового українського театру. Одначе ніяка сила не зможе знищити тих принципів та ідей, що їх залишив великий режисер-філософ майбутнім поколінням української сцени.

48. Шмаїн, Ханан, "Режисер, педагог, учений", Лесь Курбас. Спогади сучасників, стор. 142.

МОДЕРНА ДРАМАТУРГІЯ РЕВОЛЮЦІЙНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

ДРАМАТУРГ МИКОЛА КУЛІШ

Микола Куліш належить до ґрона мистців Розстріляного Відродження - поруч з О. Довженком, Л. Курбасом, М. Рильським, П. Тичиною і М. Хвильовим. Як і група нових могутніх талантів на чолі з Миколою Бажаном і Юрієм Яновським, Микола Куліш мав дуже мало часу для творчого самовияву. На літературній арені появився М. Куліш у 1924–1933 роках, коли настала остання і надзвичайно критична фаза українського відродження. Саме тоді розгромлено неоклясиків, Вапліте, Марс, Академію Наук, а потім починався нелюдський геноцид українського населення. Щоб у цей час дати театральні шедеври, повносилі духом і протестом молодого відродження, Микола Куліш і його театральний учитель Лесь Курбас мусіли були йти в останні контратаки на вірну смерть, яка й спіткала їх обидвох на північній російській каторзі.[1]

Народився Микола Куліш 6 грудня 1892 року в селі Чаплине Дніпровського повіту на Херсонщині. Початкову освіту здобув він у рідному селі, а після того вчився в чотириклясовій школі в Олешках. В Олешках він також учився в приватній гімназії, з п'ятої кляси починаючи /1909-1913/.

Весною 1914 року Микола Куліш склав екстерном іспити за повний

---

1. Куліш, Микола, Твори, УВАН, Нью-Йорк, 1955, стор. 434.

курс державної гімназії й дістав атестат зрілости.[2] Того ж року Куліш записався на історично-філологічний факультет Одеського університету.

В серпні 1914 р. вибухла світова війна. Куліша покликали до війська, де він швидко закінчив офіцерську школу і весною 1915 р. одержав ранґу офіцера. Два роки /з осени 1915 до осени 1917/ Куліш воював проти німців на віленському, волинському та галицькому фронтах. Бойовий, здібний і двічі поранений офіцер швидко дослужився звання штабс-капітана. У вільні хвилини молодий штабс-капітан Куліш писав сатиричні вірші, а також одноактівки для солдатського драмгуртка.

Восени 1917 р. М. Куліш повернувся до дружини й дітей в Олешки. У Дніпровському повіті він зорганізував "Просвіту" і став її головою. Його теж обрали на голову міської управи. У Херсоні Куліш зорганізував "Перший Український Дніпровський Полк", що вславився в героїчних боях з антанто-денікінськими десантами, що почали наближатися від моря на самому початку 1919 року.

Під час другого наступу Денікіна влітку 1919 року Куліш відступає на північ України, згодом іде в денікінське запілля, хворіє тифом і врешті добирається до Олешок, де була вже більшовицька влада.

В Олешках працює Куліш інспектором народної освіти, закладає українські школи, дитячі садки і притулки. Незабаром органи ЧК заарештували Куліша й посадили спочатку в олешківську,

---

2. Куліш, Микола, Твори, УВАН, Нью-Йорк, 1955, стор. 434.

а потім перевели в херсонську в'язницю. Від розстрілу врятував Куліша Олешківський виконком, який взяв на поруки улюбленого в Олешках Миколу Куліша. У 1922 р. олешківська організація КП/б/У прийняла його в члени партії за видатні заслуги в царині народної освіти. [3]

Куліш був свідком страшного голоду, що розпалівся в степовій Україні в 1921 році і навіяв йому тему до його першої драми "97", яку він закінчив в Одесі.

В листопаді 1924 р. театр ім. І. Франка виставив у Харкові прем'єру нової драми "97" і автор її, Микола Куліш, зажив слави, бо драму почали ставити численні театри. Ю. Смолич писав про цю драму:

> "97" стоїть на зломі двох етапів - гегемонії "временщика агітки" і початку організації жовтневої драматургії". [4]

Куліш майстерно змалював людські характери, і це спричинилося до появи нових рис драматургічної поетики, що виразно перегукувалися з досягненнями української класичної драматургії і водночас були продовженням мистецтва поточного дня.

Змальовані автором картини станових колізій в південно-українському селі на початку 20-х років, коли панував голод, вразили всіх суворою і мужньою правдивістю. Саме завдяки цій реалістичній правдивості драма "97" від першої появи на сцені здобула величезний успіх.

Друга драма Куліша КОМУНА В СТЕПАХ /1925/ - віддзеркалює українське село на дальшому етапі тодішніх суспільно-полі-

---

3. Лавріненко, Юрій, Розстріляне відродження, стор. 644.
4. Смолич, Ю., "Драматичне письменство наших днів", Червоний шлях, ч. 4, стор. 164.

тичних подій. П'ять українських театрів, зокрема ім. І. Франка й "Березіль", розпачали нею сезон. Обидві п'єси мали пропаґандивний характер, стиль їх був натуралістично-побутовий, але проблискують в них іскри справжнього таланту.

Інспектором Одеської Обл. Нар. Освіти М. Куліш працював від 1922 до 1925 року. На прохання наркома освіти Олександра Шумського М. Куліш переїжджає до Харкова, що був тоді столицею України Укр. РСР, на посаду шкільного інспектора Наркомату Освіти УРСР. У Харкові він познайомився і подружив із М. Хвильовим, П. Тичиною, Лесем Курбасом та його театром "Березіль". Знайомство це послужило творчому переосмисленні Куліша і він переходить від побутового натуралізму - творчого методу, який він застосував у своїх перших двох драмах, до неоромантизму. За перший рік проживання в Харкові /1925-1926/ Куліш написав три драматичні твори - драму ЗОНА, інтермедію ХУЛІЙ ХУРИНА та комедію ОТАК ЗАГИНУВ ГУСКА.* У цих трьох творах М. Куліш виявив комедійний талант, в них проблискує гостра та незалежна суспільно-критична думка автора та сміливе шукання нових драматургічних форм. Цензура відразу відчула ці високі мистецькі якості молодого автора та його суспільно-критичну філософію і не дозволила ні однієї з цих п'єс до вистав.

Саме тоді почався рішучий наступ Кремля проти Шумського, Хвильового і ВАПЛІТЕ . З листопада 1926 р. М. Куліш був незмінним президентом ВАПЛІТЕ аж до кінця її існування /січень 1928/.

---

* У книзі Куліш,Микола, Твори, УВАН, Нью-Йорк, 1955, стор. 440 подано рік написання цієї комедії 1927, а Розстріляне відродження Ю. Лавріненка, стор. 645, подає рік 1925-26, а Історія української літератури, т. VI, Наукова думка, Київ, 1970, стор. 393, подає рік 1925.

Микола Куліш як український патріот і комуніст став відважно до рішучого двобою з лицемірними імперіялістичними зазіханнями кровожадної Москви.

Пригноблений розгромом ВАПЛІТЕ та огірчений українофобською політикою московських шовіністів з ЦК ВКП/б/, Куліш передумав і проаналізував шлях українських комуністів і, зокрема, свій власний у процесі української революції та українсько-російських взаємин. З новою силою та великою творчою наснагою він створив три драматургічні шедеври - п'єсу НАРОДНІЙ МАЛАХІЙ /1928/, комедію МИНА МАЗАЙЛО /1929/ та драму ПАТЕТИЧНА СОНАТА /1930/. Ці три твори - це високомистецька трилогія "блискучої духової перемоги над месіянізмом російського світового поліцая". [5]

Вперше побачив світло рампи НАРОДНІЙ МАЛАХІЙ у "Березолі" 31 березня 1928 року в поставі Леся Курбаса. Про прем'єру НАРОДНОГО МАЛАХІЯ в "Березолі" Ю. Лавріненко пише:

> "Одним ударом "Народного Малахія" була скинута гора російського пропаґандивного сміття - був зірваний пластир індульґенції "комунізму" - і розкрились глибокі рани й проблеми зґвалтованого життя і відродження. Яким чином? Провінційний поштовий чиновник Малахій Стаканчик, почувши комуністичний гімн "інтернаціонал", мов у пустелі міраж, раптом побачив"даль голубого соціялізму" і збожеволів на контрасті між цією "голубою мрією" і її радянським втіленням. Негайно усунути цей розрив між дійсністю і "голубою даллю соціялізму"! Розірвавши навіки з родиною і рідним містечком, Малахій несе в столицю до Раднаркому УРСР проєкт "негайної реформи людини", також української людини, також цілої"рабської" України, яку він готовий"оновити або вбити"!, бо в ній нема ні соціялізму, ні самостійности. В уряді УРСР, на площах Харкова, в домі проституції, у божевільні - з легкою відвагою шизо-

5. Лавріненко, Юрій, Розстріляне відродження, стор. 646.

Френіка Малахій прилюдно гукає:
"Наросли ростуть на прекрасній конституції: тюрми, божевільні, шинки"; "проповідують і пишуть - нема нічого поза клясами, а я скажу - ось позаклясова солідарність злих"; /до робітників на заводі/ "невже і гегемонів загорожено мурами та ще якими?... що різнить вас з тими, що сидять по бупрах та божевільнях?"; /до російського вельможі в уряді УРСР/ "кажіть руською мовою, не ґвалтуйте української... Питаю: навіщо українізують чужих? Хіба, щоб погонич скидався на українця і не помітно було, як їдять удвічі більше кальорій?"; "ще зречено було в стародавніх Ригведах: не вдар женщини навіть квіткою, а ви що зробили?" [6]

Малахієві не можна було закинути контрреволюцію, бо був він комуністом. Малахій завертає стару сеньку Агапію, що все життя шукає шляху до гробу Господнього в Єрусалим, до "нового Єрусалиму", до "Ленінового мавзолею... до нової Мекки - Москви".

Вистава НАРОДНЬОГО МАЛАХІЯ в "Березолі" справила потрясаюче враження. Нове експресіоністично-романтично-бароккове схоплення в одному образі Малахія конфліктних явищ доби, заворожлива фльоуресценція Кулішевого слова, ритм, настрій, майстерне поєднання трагічного з комічним, безумна відвага автора, якого, звичайно, не міг захистити прозорий щит божевілля головного героя - все захоплювало глядача і лякало начальство,- як це влучно підкреслює Ю. Лавріненко. Убивчі й одночасно гостро актуальні і хвилюючі конфлікти, гострі репліки, слова й монологи "божевільного" Малахія, що їх автор конкретно спрямував на українську політичну дійсність, викликали гостру й активну реакцію глядачів і керівників партії й уряду. Публіка зустріла виставу з захопленням, а начальство - неґативно й вороже. [7]

---

6. Лавріненко, Юрій, Розстріляне відродження, стор. 646-647.
7. Див. докладніше про це у Критика ч. 5, 1928 і Критика ч. 11-12, 1931.

Почалася гостра боротьба проти ідейного спрямування п'єси. Голос протесту підняла майже вся партійно-керівна верхівка, яку з ентузіязмом підтримало все зрусифіковане й вороже до української мови й культури міщанство. З метою врятувати НАРОДНЬОГО МАЛАХІЯ для театру М. Куліш двічі переробляв п'єсу, але й це не допомогло, бо партійна бюрократія, від якої залежала не тільки доля п'єси, але й автора, режисера, театру, була невблаганна. Жодна переробка п'єси не задовольнила партійно-керівну верхівку. Після тривалої атаки на початку 30-х років НАРОДНЬОГО МАЛАХІЯ остаточно заборонено. [8]

Не дивлячись на заборону НАРОДНЬОГО МАЛАХІЯ, М. Куліш написав новий шедевр - політичну комедію-сатиру МИНА МАЗАЙЛО, яку майстерно приготував до вистави Лесь Курбас.

Вістря сатири М. Куліш в основному спрямував проти огидного російського великодержавного шовінізму, що його автор змалював в образі тьоті Моті Разторгуєвої з Курська.

Лицемірство московської політики "українізації" України автор показує **крізь призму дійових осіб** - малороса-кар'єриста Мазайла, який каже:

> "Серцем передчуваю, що українізація - це спосіб робити з мене провінціяла, другосортного службовця і не давати мені ходу на вищі посади",

дядька Тараса, який твердить, що:

> "Їхня українізація - це спосіб виявити усіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було... Попереджаю!",

---

8. Куліш, Микола, Твори, УВАН, Нью-Йорк, 1955, стор. 444.

Мокія - сина Мазайла, що є гордий із свого українського прізвища і є патріотом УРСР та її українізації, він каже:

> "Провокація. Хто стане нищити двадцять мільйонів одних лише селян українців, хто?",

Тьоті Моті із Курська, що виступає проти українізації кажучи:

> "Та в ДНЯХ ТУРБІНИХ [9] Альоша, ти знаєш, як про українізацію сказав: все це туман, чорний туман, каже, і все минеться. І я вірю, що все оце минеться. Зостанеться єдина, неподільна..."

Мокій: Що-о?

Тьотя Мотя: СРСР..."

Наївний молодий Мокій несвідомо спророкував масове винищення мільйонів українських селян, що сталося незадовго, бо лише через три роки після прем'єри МИНИ МАЗАЙЛА.

Комедія-сатира МИНА МАЗАЙЛО була поставлена в кількох центральних українських театрах, діставши дозвіл від Головного Репертуарного Комітету Народного Комісаріяту Освіти України. У "Березолі" комедія пішла в поставі Л. Курбаса, декорації Вадима Меллера, а музику написав молодий композитор Юрій Мейтус. "Березіль", виїжджаючи в травні-червні 1929 року в турне до Києва, Одеси та інших міст, то він у своїому репертуарі, крім НАРОДНЬОГО МАЛАХІЯ, мав уже й МИНУ МАЗАЙЛА.

Тоді ж МИНУ МАЗАЙЛА поставив Київський Драматичний Театр ім. І. Франка в поставі Гната Юри і Дніпропетровський Драматичний Театр ім. Т. Шевченка. Останньою виставою сезону в "Березолі" в Харкові була комедія МИНА МАЗАЙЛО, а також театр ім. Франка в Києві закінчив свій сезон 1928-1929 року теж цією

---

9. "Дні Турбіних" - п'єса рос. драматурга М. А. Булгакова /1891-1939/, яка йшла тоді в МХАТ-і. П'єса ця антиукраїнська. В ній показано події в Києві 1918-1919 рр., коли українська армія УНР боролася з денікінцями за Київ восени 1919 року.

виставою. [10]

Комедія-сатира МИНА МАЗАЙЛО відзначається струнками й динамічними діялогами, репліки діють, мов "шаблі" /як сам автор підкреслює однією ремаркою в п'єсі/. Надзвичайно багата індивідуалізована мова. Багатогранне Кулішеве слово раз-у-раз розривається, мов бомба зрушуючи дію на сцені і регіт на залі. Дійові особи змальовані в таких найсуттєвіших рисах, що багато з них залишилися в пам'яті публіки "немов маски старого вертепного українського театру чи commedia dell'arte". [11]

Комедія МИНА МАЗАЙЛО викликала в тогочасній пресі гарячу дискусію. М. Хвильовий на театральному диспуті 1929 року, обороняючи М. Куліша, підкреслював, що "тільки епохальні п'єси і роблять в театрі епоху". [12] Куліша вперше заатакували партійні публіцисти Кость Котко з "Комуніста" та редактор газети "Вісті" Євген Касьяненко під криптонімом Е.К. Критика різко розходилася в оцінках. Остап Вишня, наприклад, у своїй "Інтермедії" в "Літературному Ярмарку" ч. 6, за 1929 рік висловив думку, що МИНА МАЗАЙЛО є "надзвичайної краси річ", і з усією силою свого таланту виступив проти всіх, хто осуджував комедію Куліша. З другого боку партійний публіцист Микола Новицький /той самий Іона Вочревісущий, що його так дотепно висміяв М. Куліш устами дядька Тараса в комедії МИНА МАЗАЙЛО/ у брошурі "На ярмарку" [13] назвав комедію МИНА МАЗАЙЛО "зоологічно-націоналістичною", "міщансько-шовіністичною" пропаґандою, антипартійним фальсифікатом тощо.

---

10. Куліш, Микола, Твори, стор. 449-450.
11. Лавріненко, Юрій, Розстріляне відродження, стор. 649.
12. Op. cit., стор. 450.
13. Новицький, М., На ярмарку. Критичні нотатки, Гарт, Харків, 1930.

Звичайно, що Новицького як партійного публіциста підтримала вся централістично-русифікаторська та партійно-бюрократична машина. Ці антиукраїнські сили, що після 1930 року ще більше поросли в пір'я, не могли погодитися з фактом, що на сцені ставлять цю, проти них спрямовану, сатиру. З середини 1930 року комедію МИНА МАЗАЙЛО було заборонено. [14]

Театральний диспут, на якому так гаряче обороняв Куліша М.Хвильовий, був важливою подією. Лесь Курбас, М. Куліш і М.Хвильовий відважно заявили партійним емісарам Москви, що справжній мистець не поступиться своїм мистецьким суверенітетом. Хвильовий заявив, що п'єси М. Куліша можна рівняти до РЕВІЗОРА М. Гоголя і що вони, виставлені Курбасом у "Березолі", уже створили епоху і в театрі, і в житті. Куліш завзято боронив Курбаса, назвавши його геніяльним режисером. Він закидав радянським письменникам, що вони задля кар'єри і власної безпеки бояться чіпати національну проблему в своїх творах.

> "І коли мені Рабічев закидав, що я, так би мовити, прикипів до цієї проблеми, то на це дозвольте мені відповісти так: я, як член партії і громадянин, не можу обійти цієї проблеми і не хочу розв'язувати її в білих рукавичках. Навіть і в подальших своїх п'єсах /а я їх писав і писатиму за певним тематичним пляном/ я все одно буду відбивати й освітлювати національну проблему. Рекомендую і вам." [15]

Після цього, звичайно, Москва вже не допустила на українську сцену ні однієї Кулішевої п'єси з національної тематики.

---

14. Куліш, Микола, Твори, стор. 450.
15. Див. газетний звіт з диспуту "Шляхи розвитку українського театру", газ. Література і мистецтво, Харків, 22 червня 1929, Цит. за Розстріляним відродженням Лавріненка, стор. 649.

У 1930 році Микола Куліш написав третю й останню п'єсу з національної трилогії - ПАТЕТИЧНУ СОНАТУ. У драматичному шедеврі ПАТЕТИЧНА СОНАТА Куліш віддзеркалив події української національної революції 1917-1919 років. ПАТЕТИЧНА СОНАТА була блискучою відповіддю на антиукраїнську п'єсу Булґакова ДНІ ТУРБІНИХ, в якій автор змалював ненависть до українців, до державного та культурного відродження України під час революції 1917 року. Куліш побудував свій твір у ритмі, архітектоніці і в супроводі ПАТЕТИЧНОЇ СОНАТИ Бетовена. Театральні критики цілком справедливо назвали Кулішів твір драматичною поемою, в якій поетична, хоч і прозова, мова переливається кришталевою чистотою музики та гострими блисками шаблі.[16]

В образі головної дійової постаті Марини Куліш історично правдиво й великою мистецькою силою відтворив повстанців-самостійників - творців патетичної сонати українського відродження. В образі Ступай-Ступаненка - батька Марини - автор представив старше, а в образі поета Ілька Юги - молодше покоління української інтеліґенції, що вагається між самостійниками і соціялістами-більшовиками. В образі більшовика Луки Куліш віддзеркалив ту частину міської бідноти, що повірила фарисейським обіцянкам "товариша із Петербурґу". Старий російський генерал Пероцький та його сини білоґвардійські офіцери Андре і Жорж - це представники російського міщанства і старої монархічної Росії. Усі події автор майстерно розміс-

16. Лавріненко, Юрій, Розстріляне відродження, стор. 650.

тив на поверхах одного будинку, з якого ніби знято фасадну стіну, зовсім, як у старовинному українському вертепі. Усе, як підкреслює Ю. Лавріненко, "в паралельних і перехресних діях, монологах, діялогах і в справжніх кривавих боях - розбігається, то знов переплітається і зливається, мов суперечні теми одної могутньої сонати". [17]

Ступай-Ступаненко і поет Ілько Юга - це немов продовження образу Малахія. Історична загибель малахіянства супроводжується народженням Марини, що синтезує в собі усе добро Ступая і Юги, але перемагає їхню роздвоєність, вагання і незарадність у зустрічі зі смертельним ворогом. [18]

Російський монархіст Пероцький боїться не більшовиків, не комунізму, а України.

> "Я не боюся їхньої революції! Одного лише боюся, щоб не розваляли фундаменту, на якому стояла Росія - єдности й неподільности її. А не розвалять, - Ступай-Ступаненки - Росія вистоїть і перестоїть яку завгодно революцію. Росія! Земля русская!" [19]

В чекістській тюрмі генерала Пероцького найбільш вразило, що там в'язень монах "цілу ніч молився по-вкраїнському".

В противагу до нерішучого Юги Марина дає "світлий роздум бунтарного духа" не тільки на фортепіяні, а й під іменем Чайки таємно належить до збройної самостійницької орґанізації, сиґналом для виступу якої є "запалена лялька". Сиґнал дано в піднесенні вигукує:

> "Люльку запалено! Дми тепер, північний - не згасиш! Ще більше роздмухаєш - дуй! Щоб іскри летіли! Запалюйте ж ваші люльки, щоб дим ішов через всі степи вихо-

---

17. Там само, стор. 651.
18. Там само, стор. 652.
19. Куліш, Микола, Твори, стор. 214-215.

рем до неба! Куріте, аж поки все небо закурите, аж поки не пошле до вас Бог ангола спитати, як у тій казці: чого же ти хочеш, роде козацький, що куриш і куриш? Своєї держави я хочу /розбіглися коси по спині/ під прапором ось... /Винесла захованого прапора. Розгорнула в руках/. Під цим!.."[20]

Марина свято вірила в перемогу своєї ідеї і не завагалась своєюідею "смерті в вічі сказати":

"Так, я Чайка!.. я тая Чайка, що літала над Жовтими Водами, об дороги чумацькії билась, що літа і б'ється у кожному козацькому серцеві... Я скажу, що я..." [21]

Не докінчила Марина, що вона очолювала повстанський загін. Її схопили вороги.

Хоч ПАТЕТИЧНА СОНАТА була заборонена в Україні, але в Камерному театрі в Москві її поставив відомий режисер Таїров у перекладі з української на російську мову П. Зінкевича.

Прем'єра ПАТЕТИЧНОЇ СОНАТИ відбулася в Камерному театрі 19 грудня 1931 року. Ролю Марини виконувала знаменита артистка Аліса Коонен. Своєю майстерною й надхненною грою вона зуміла глибоко відтворити внутрішній світ героїчної постаті Марини. Публіка й театральна критика були заскочені. Тема ПАТЕТИЧНОЇ СОНАТИ, її оригінальна форма - були великою несподіванкою для московського глядача, який прийняв виставу з ентузіязмом.

На виставах ПАТЕТИЧНОЇ СОНАТИ в Камерному театрі бував німецький письменник і драматург Фрідріх Вольф. П'єса справила на нього надзвичайне враження. Вольф познайомився з Кулішем, дістав від нього авторську копію і переклав ПАТЕТИЧНУ СОНАТУ

---

20. Там само, стор. 275.
21. Там само, стор. 292.

на німецьку мову, а берлінське видавництво Фішер видало її фотокопією для німецьких театрів. Фрідріх Вольф писав у передмові до перекладу:

> "Форма ПАТЕТИЧНОЇ СОНАТИ – цієї найбільшої української драматичної поезії – в світовій літературі може бути порівняна тільки з драматичними поемами ФАВСТ і ПЕРГЮНТ."[22]

Несподівано у "Правді" за 4 березня 1932 появилася погромницька стаття "О Патетической сонате Кулиша" з підступним підписом "Украинец".* Автор статті брутально й гостро заатакував Кулішеву ПАТЕТИЧНУ СОНАТУ як твір фашистський і націоналістичний. Після цієї погромницької статті Камерний театр все ж таки виставляв ПАТЕТИЧНУ СОНАТУ ще 5, 8, 12, 15, 19 і 24 березня.[23] Після цього ПАТЕТИЧНА СОНАТА була знята з репертуару Камерного театру, а також з театрів у Ленінграді, Іркутську, Баку, де її теж виставляли.[24]

Це вже були часи, коли Москва широким фронтом наступала й громила національне відродження в Україні, винищувала українське населення зорганізованою голодовою катастрофою. Тринадцятого травня 1933 року покінчив самогубством життя Микола Хвильовий. Був це страшний удар для М. Куліша. Уговтавшись трохи, Куліш заявив своїй дружині: "Будь спокійна, я не зроблю того, що зробив Хвильовий. Я знайду в собі сили і буду боротися до кінця"/Куліш Антоніна, "Спогади про Куліша", у книзі Куліш Микола, Твори, стор. 419/.

У 1932-1933 році М. Куліш написав нову п'єсу МАКЛЕНА ҐРАСА, що її Л. Курбас поставив у "Березолі" восени 1933 року.

---

22. Лавріненко, Юрій, Розстріляне відродження, стор. 653.
23. Куліш, Микола, Твори, стор. 457.
24. Op. cit. стор. 653.

* Правдоподібно статтю цю написав Л. Каганович.

Щоб оминути "драстичну українську тему", Куліш розмістив дію МАКЛЕНИ ҐРАСИ в Польщі на тлі економічної кризи. Збанкрутований маклер Зброжек зі своєю диявольською пристрастю грача, що пускає в гру не тільки чужу, а й власну смерть, - це основний стрижень дії.

> Десятилітня дівчинка – жебрачка Маклена просить милостині, щоб не загинути разом з батьком з голоду. Для цього вона приймає пропозицію Зброжека вбити його за мізерну плату. На тлі гри демона і трагедії янгола, що мусить убити, виринає образ пропащого поета Падури, що спить у собачій буді, і грає на глиняному інструменті про самотню в світі душу.

ЦК партії наказав Курбасові, що МАКЛЕНА ҐРАСА мусить бути "соцреалістичний спектакль". Курбас поставив МАКЛЕНУ ҐРАСУ у шекспірівському експресивному реалізмі, в дусі вітаїстичного світовідчування і необарокового стилю. [25]

Після декількох вистав спеціяльною ухвалою ЦК партії МАКЛЕНА ҐРАСА була заборонена. Наркомат Освіти УРСР 5 жовтня 1933 року ухвалив звільнити Леся Курбаса від обов'язків мистецького керівника й директора театру "Березіль", заборонено весь Курбасів репертуар, театр "Березіль" перейменовано на театр ім. Т. Шевченка, а новим мистецьким керівником призначено Мар'яна Крушельницького. [26] Та й не дивниця, бо, як свідчить Йосип Гірняк, сам Постишев був на перегляді вистави МАКЛЕНА ҐРАСА перед прем'єрою в присутності членів ЦК та сотень "охранників" із НКВД. Вони зрозуміли, що п'єса ця є не про Польщу, а про Україну, що диявольський грач Зброжек - це вони самі, Макле-

---

25. Чорній, Степан, "Лесь Курбас – артист, філософ", Сучасність, Ч. 12 /180/, грудень, 1975, стор. 25.
26. Там само, стор. 26.

на - український народ, а поет-музикант Падура - сам Микола Куліш.

Крім згаданих драматичних творів, Микола Куліш написав ще комедію ЗАКУТ /1929/, драму ПРОЩАЙ СЕЛО /1930-1932/, ДІЯЛОГИ /правдоподібно 1933/, ВІЧНИЙ БУНТ /1934/ і ТАК /1934/. На жаль, вони не були дозволені ні до друку, ні до вистав, а рукописи їх загинули під час другої світової війни.

Заарештували М. Куліша 7 грудня 1934 року по дорозі на похорон його близького приятеля Івана Дніпровського /автора драми ЯБЛУНЕВИЙ ПОЛОН/. Засуджено його на десять років і відправлено до Соловецьких концтаборів. У 1937 році, навесні, на Соловках, московсько-більшовицький катюга Кашкетін /уповноважений для важливих доручень Сталіна і Єжова/ розстріляв велику групу діячів української культури, в тому числі Миколу Куліша, Леся Курбаса, М. Зерова, Г. Епіка, О. Шумського, М. Ірчана, К. Максимовича, Сологуба та інших.[27]

Справедливо заявляє маестро Йосип Гірняк, що за розстріл Миколи Куліша й Леся Курбаса "відповідає комуністична партія в цілому. Цього злочину не звалити тільки на карб Сталіна та його політбюра. Ця ж партія й сьогодні руками брежнєвської зграї винищує еліту України, не гірше Сталіна, Постишева, Косіора, Баліцького й самого Хрущова. Передбачливі політруки намагались реабілітаційною кампанією в час удаваної хрущовської відлиги вигородити компартію перед засудом історії за

27. Гірняк, Йосип, "До недобитків Березоля", Сучасність, Ч. 2/158/, лютий 1974, стор. 28., Теж див. його "Підзолочений ювілей", Вільне слово, ч. 42, рік IX, Торонто, 14 жовтня, 1972.

цей макабричний злочин, заподіяний українському народові і його культурі".[28]

Підсумовуючи творчий доробок Миколи Куліша, можна впевнено сказати, що однією з-поміж його багатьох заслуг є те, що він створив модерну драму українського революційного відродження, драму необароккову, що сягає традицій українського вертепу та поетичних скарбів драматичних поем Лесі Українки.

28. Гірняк, Йосип, "До недобитків Березоля", стор. 28.

ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ ІВАНА КОЧЕРГИ

Вперед, за землю нашу рідну,
За Київ наш, державний і святий!
/І. Кочерга/

Серед українських письменників-драматургів першої половини XX сторіччя Іван Кочерга займає чільне місце, що своїми п'єсами, зокрема написаними на історичну тематику, вніс значний вклад у розвиток нової української драматургії та спричинився до збагачення українського театрального репертуару.

Іван Кочерга почав писати російською мовою 1904 року в Чернігові, де він працював канцелярським чиновником у контрольній палаті. Він поміщав театральні рецензії у газетах: ГУБЕРНСКИЕ ВЕДОМОСТИ, а згодом ЧЕРНИГОВСКИЕ ГУБЕРНСКИЕ ВЕДОМОСТИ та ЧЕРНИГОВСКОЕ СЛОВО[1]. Молодий Кочерга не вірив у можливість росту й розвитку української культури в умовах шовіністичної україно-фобської політики в Росії і, можливо, тому почав свою письменницьку кар'єру російською мовою, як і деякі інші письменники /Зінаїда Тулуб, Павло Филипович/.

Перший драматичний твір І. Кочерги, романтична драма ПЕСНЯ В БОКАЛЕ, яку він написав російською мовою 1910 року, вперше побачила світло сценічної рампи щойно 1926 року. У цій драмі І. Кочерга змалював Німеччину XV століття в поетичному ореолі середньовічних міських традицій.

Драматургічна майстерність І. Кочерги виявляється в багатій поетичній образності, в умінні висловити драматургічними засобами узагальнену філософську думку, в посиленому інтересі до морально-етичних проблем.[2]

Читання німецьких романтиків: Г. Гайне, Е. Гофмана, Л. Тіка,

---

1. Кузякіна, Наталя, Драматург Іван Кочерга, Київ, 1968, стор. 14–17.
2. Костюк, Ю., "Майстер драматургії Іван Кочерга", Дніпро, 1956, ч. 10, стор. 105.

Новаліса, французьких романтиків, зокрема А. Мюссе та неоромантика Е. Ростана, створило той фундамент, на якому склалося уявлення про літературні смаки і симпатії молодого І. Кочерги.

У читанні казок та романтичних драм І. Кочерга засвоював чимало ідей, що згодом зазвучали в драматичних творах як його власні. Тут зустрічаємо й образ фатуму, що панує над людиною, і фантастичні постаті, що персоніфікують втручання потойбічних сил у людське життя. Нещастя людини - фатальне, визначене заздалегідь, щастя - тільки результат щасливих випадковостей.

У романтиків І. Кочерга сприймає не тільки погляди на людину, але й на значення мистецтва в житті суспільства. Кочерга вірив, що краса й сила мистецтва може перевиховати людину. Естетично-мистецькі принципи Кочерги, нам здається, найбільше споріднені із мистецько-творчою філософією Е. Гофмана. Сам Кочерга у своїх театральних рецензіях згадує Гофмана.

Читання Гофмана та інших німецьких романтиків без сумніву мало вплив на п'єсу ПЕСНЯ В БОКАЛЕ і середньовічною тематикою і зацікавленням типовими постаттями того часу. Головний принцип гофманівської прози - поєднання дійсности й казки, життєвих подій і фантастичних явищ - визначає і принципи стосунків героїв Кочерги. На однакових правах у ПЕСНЕ В БОКАЛЕ співіснують реальні люди та дух бурі Карфункель, - фантастична постать. Деякі ситуації п'єси ПЕСНЯ В БОКАЛЕ нагадують численні трансформації сюжету про Фавста. Цікаво підкреслити, що в архіві Кочерги зберігся малюнок кольоровими олівцями - зустріч Фавста з Мефістофелем у кабінеті Фавста. Також треба підкреслити, що на столі в кабінеті Кочерги були ті самі атрибути, що й у Фавста: череп, пісочний годинник, гусяче перо, розкрита велика книга.

Народився І. Кочерга 6 жовтня 1881 року в м. Носівці, біля Ніжина, в родині залізничного службовця. Після закінчення гімназії в Чернігові і юридичного факультету Київського університету /Гофман теж був юристом!/ І. Кочерга довший час працював по різних канцеляріях у Чернігові, а згодом у Житомирі.

Під впливом революційних подій у тодішній царській імперії, а зокрема розвалу імперії і бурхливого українського національного відродження, що завершилось самостійністю і державним будівництвом, І. Кочерга, Зінаїда Тулуб, П. Филипович та деякі інші письменники почали писати українською мовою.

У 1925 році Кочерга написав комедію з часів кріпацтва в Україні ФЕЯ ГІРКОГО МИГДАЛЮ, яку поставлено на сцені на початку 1926 року. У 1927 році появилась його історична драма АЛМАЗНЕ ЖОРНО, а в 1930 році - феєрія МАРКО В ПЕКЛІ і драма СВІЧЧИНЕ ВЕСІЛЛЯ.

Одначе незалежні естетичні принципи, своєрідність стилю й форми І. Кочерги не до смаку були тогочасним творцям режимно-пропаґандивного стилю в мистецтві т. зв. соціялістичного реалізму і Кочергу замовчували вірнопіддані землячки-малороси. У 1933 році Кочерга написав цікаву п'єсу МАЙСТРІ ЧАСУ, яку теж обійшли мовчанкою на Україні. Кочерга тоді сам переклав український варіянт п'єси МАЙСТРІ ЧАСУ на російську мову і під назвою ЧАСОВЩИК И КУРИЦА він вислав її на всесоюзний конкурс 1934 року. П'єса Кочерги одержала другу нагороду на всесоюзному конкурсі і її почали з успіхом виставляти на сценах російських театрів. Від того часу почав бути популярним Кочерга і в Україні.

Багато написав І. Кочерга в наступні десятиліття, всього понад тридцять п'єс, серед яких найпопулярнішими є його п'єси на сучасні та історично-філософічні теми ПІДЕШ НЕ ВЕРНЕШСЯ, ІМ'Я, ВИБІР /ВІРА НЕМІЛОВА/, ЕКЗАМЕН З АНАТОМІЇ, НІЧНА ТРИВОГА, КИТАЙСЬКИЙ ФЛАКОН, п'єса для дітей ЧОРНИЙ ВАЛЬЄС, ЯРОСЛАВ МУДРИЙ, ІСТИНА, ПРОРОК.

Помер Іван Кочерга 29 грудня 1952 року в Києві.

ФЕЯ ГІРКОГО МИГДАЛЮ - це весела комедія, в якій автор змалював життя і побут стародавнього українського міста Ніжина за часів кріпацтва, дотепно й виразно схарактеризував образи студента Цвіркуна, канцеляриста Крякви, старого козацького писаря Дзюби, його пихатої дружини та гарненьких дочок Клавочки й Нюточки. У всьому відчувається талановита рука майстра-драматурга з відчуттям характеру в мові та вчинках. Кочерга тут порушив

філософські проблеми єдности етичних і естетичних ідеалів, що зливаються в любові до рідного краю і народу.

В історичній драмі АЛМАЗНЕ ЖОРНО Іван Кочерга змальовує події з часів XVIII ст., коли в Україні владно панували й господарювали польські маґнати і як український народ боровся за свої соціяльні й національні права. Дія драми починається, коли народне повстання було вже придушене польським військом і відбувається мордерча розправа над ватажком гайдамаків Василем Хмарним.

Героїчна постать незламного борця за народну справу Василя Хмарного, що його автор змальовує в романтично-героїчному пляні, живо нагадує Гната Голого – ватажка гайдамаків із трагедії САВА ЧАЛИЙ Карпенка-Карого.

З любов'ю змалював автор образ Стесі – нареченої Василя Хмарного, яка, щоб врятувати від смерти свого судженого, за наказом княгині Вількомірської повинна знайти й повернути їй родинний алмаз, відомий під назвою "Алмазне жорно", що пропав під час нападу гайдамаків на замок. Кінець драми трагічний. Стеся, яку обдурили пани, божеволіє.

СВІЧЧИНЕ ВЕСІЛЛЯ /ПІСНЯ ПРО СВІЧКУ/ – це віршована драматична поема, в якій І. Кочерга в глибоко поетичних образах віддзеркалив життя і боротьбу різних ремісницьких цехів міста Києва на грані XV і XVI ст. під проводом майстра зброяра Свічки – це не строго історичний факт, а творчий домисел автора, що на підставі документів про "заборону світла" змалював узагальнений образ боротьби українського народу за свою національну незалежність та соціяльну справедливість. Опоетизовані

та витримані в романтичному дусі характери дійових осіб розкриваються в динамічній дії. Всі вони віддані всенародній справі. Це справжні патріоти рідної землі. Твір закінчується трагічно. Молода дружина Івана Свічки, Меланка, гине. Та навіть цей страшний удар не зламав завзяття відважного київського зброяра Свічки.

Над тілом, погаслого, як свічка, молодого життя киянки Меланки, Свічка клянеться не припиняти боротьби і закликає киян до помсти.

Драматична поема СВІЧЧИНЕ ВЕСІЛЛЯ поєднує в собі елементи поетичної леґенди і конкретно-історичні риси в змалюванні життя стародавнього українського міста, побутово-етнографічних деталів.

Мова, образна система й звучання вірша близькі до народної поезії.

Підкреслюючи фантастичний характер поеми МАРКО В ПЕКЛІ, Кочерга назвав її феєрією. Дія відбувається в часи громадянської війни. Уповноважений особливого відділу армії Марко розшукує на залізничній станції вагони з військовим вантажем, які зникли.

Автор використовує сюжетну схему "Пекельного Марка" - старовинного українського сатиричного вірша про "козарлюгу", що приборкав чортів у пеклі. Користуючись прийомами фантастики й ґротеску, в сцені біля пекельної брами автор змальовує постаті людей, що "спізнились на поїзд життя".

Антитезу нового, революційного світу і старого, що віджив, автор втілив в образі "поїзду життя" і тих протилежних сил, що прагнуть зупинити його рух, загнати в глухий закут чи

повернути назад. Для реалізації свого задуму драматург використав засоби, які відповідали жанрові феєрії-ґротеску. Цей самий образ - символ "поїзду революції" в більш реалістичному пляні Кочерга розвинув у філософській комедії МАЙСТРИ ЧАСУ. [3]

Філософське поняття часу як вмістилище конкретних історичних подій, як рух вперед, як діяння, однаково може служити будь-якій ідеології. І. Кочерга старався представити два різні напрями в модерній філософії - матеріялістичний і метафізичний, що по-своєму розуміють та інтерпретують поняття часу і вміщують у це поняття своє історичне діяння та свій світогляд. Радянська критика, між іншим, підкреслює, що "майстри часу" - це герої Жовтня в їх боротьбі з труднощами розрухи, у боротьбі з ворогами революції", що, мовляв, "цю філософську думку Кочерга зумів втілити в конкретні художні образи, знайшовши драматургічні форми, які відчутно й переконливо показують торжество матеріялістичного світогляду над метафізичним, реакційним". [4]

Дія комедії МАЙСТРИ ЧАСУ охоплює час від 1912 до 1929 року. Драматург малює представників різних соціяльних верств та представляє долю кожного з них.

Представником західної ідеології в п'єсі є німець Карфункель, що вважає себе єдиним "майстром часу", що здібний навіть повернути хід історії. Карфункель висловив думку про закон "тісного часу", тобто про стихійність подій, над якими

---

3. Старинкевич Є. "Іван Кочерга", Матеріяли до вивчення історії української літератури, том V, кн. перша, стор. 451, "Радянська школа", Київ, 1963.
4. Там само, стор. 452 і 453.

людина не має влади.

Час закономірно невмолимою ходою йде вперед і поглинає в собі історичні події за подіями. Настав час революції і громадянської війни. Під час бою червоних з білими куля влучає в дорогоцінний годинник - символ старого часу, над яким тремтить "майстер механіки" Карфункель. Новий час захопили фанатики соціялізму-комунізму. "Майстрами нового часу" стають революціонери-комуністи Ліда Званцева, машиніст Черевко, шофер Таратута, комісар, - що своїм безоглядним революційним фанатизмом намагаються перевернути світ, змусити час працювати для соціялістичної революції.

Комісар: Маршрут засекречений... Швидкість найвища... Коли ви повернетесь - не знаю. Стан колій невідомий.
Черевко: Зате — мета, товаришу комісар, відома. Соціялізм.
Комісар: Правильно. І за цю мету - всі наші сили, весь наш час.
Черевко: Нічого, - примусимо і час нам служити. [5]

Карфункель, намагаючись зупинити "годинник революції", вилазить на риштування великої будівлі на залізничій станції з великим станційним годинником, падає з риштування й гине. Це, немов, символічно-образний вияв перемоги революціонерів-соціялістів над світом старим, що намагався владно панувати над часом.

Прекрасного успіху в драматургічному втіленні свого філософського задуму Кочерга досяг у першій і другій діях комедії, де реальний ритм сценічної дії створює безпосереднє враження

5. Кочерга, І., Твори в трьох томах, т. І, Держлітвидав, Київ, 1956, стор. 644-645.

"тісноти часу". Так званий "театральний час" збігається тут з реальним: за 24 хвилини в першій дії відбувається шалений перебіг подій, що кардинально змінює становище героя /учителя Юркевича, що готовий визнати в особі Карфункеля "майстра", який володіє таємницями "справжнього часу"/.

В другій дії до приходу поїзду лишилось 35 хвилин; Юркевич починає лічити хвилини, побоюючись, чи встигне шофер Таратута попередити Ліду Званцеву і врятувати її від арешту.

У третій і четвертій діях тільки окремі епізоди ілюструють думку про час. Час тут не є вже організуючим принципом самої сценічної дії. Це була б, так би мовити, одна сторона медалі, інтерпретована радянськими критиками. Та чи справді те має на думці І. Кочерга в своїй комедії МАЙСТРІ ЧАСУ, що суґерують нам у своїй інтерпретації радянські критики? Спробуємо глянути на цей твір дещо інакше.

Один із чільних українських радянських критиків - поет Максим Рильський висловив думку, що

> "Справжні художні твори вирізняються з-поміж стосів усього написаного тим, що їх можна різно тлумачити. Цим вони схожі на життя і цим здобувають довговічне життя собі самим..."[6]

Чому не мало б це відноситися до МАЙСТРІВ ЧАСУ І. Кочерги? Чей же ідейний стрижень цієї комедії без сумніву також можна інтерпретувати інакше. Не так, як цього бажає собі радянська офіційна критика.

І справді, на основі докладної аналізи розвитку дійових осіб комедії, виринає питання: Хто ж справжні майстрі часу?

---

6. Кисельов Йосип, "Інтелектуальна драма", Вітчизна, ч. 12, стор. 176, Київ, 1962.

Чи справді І. Кочерга викристалізував Ліду Званцеву, Черевка і Таратуту "майстрами часу" і переможцями? Пригляньмося ближче цим "революціонерам-героям" у боротьбі за соціялізм в Україні. Які ж це "народні герої" – переможці простору й часу, коли автор змалював їх особистий занепад; вони ж стали мізерними куроводами. А Черевко зовсім якесь "ходульне чучало", а не живий реальний тип! Ось чому радянські критики й закидали Кочерзі, що він

> "дещо знизив образи радянських людей, підкреслюючи самозречення, аскетизм Черевка і Званцевої, вдаючись у їх змалюванні часом до риторики і схематизму". 7

Погляньмо ж тепер на Юркевича /багатьма рисами характеру й поведінки нагадує самого Кочергу/,[8] що не пішов слідами фанатиків кривавої більшовицької революції. Юркевич став визначним письменником, має свою сім'ю, дітей, а Ліда і Таратута – самотні, незадоволені.

До речі, хто така Ліда Званцева? Чи, бува, не рідна вона сестра тьоті Моті із Курська, що прителющилась в Україну насаджувати силоміць комунізм, нищити українську культуру, творити "єдіно-нєдєлімий совєтскій народ" під благословенням московського шовінізму?!

Соціялістична революція мала успіх завдяки фанатизмові її промоторів типу Ліди, Черевка, Таратути, а інші "підтримували" її зі страху й примусу. Звичайно, що Кочерга, в умовах комуністичного тоталітаризму, не міг явно задемонструвати своє негативне ставлення і одверто засудити творців червоного терору

---

7. Костюк, Ю., "Майстер драматургії Іван Кочерга", Дніпро, ч. 10, 1956, стор. 104.
8. Залеська-Онишкевич, Лариса, "Годинникар і курка", або "Майстри часу", Сучасність, ч. 1/73/, 1967, стор. 79.

в Україні, що саме тоді заходились нищити український народ штучно-спрепарованим голодом та викорінювати найменші прояви українського національного відродження. Своє ставлення до більшовицької революції і її наслідків Кочерга завуалював у підтексті та в зображенні характерів; їх розвитку й остаточної їх долі та в методі відображення філософської проблеми часу й простору театральними засобами романтичного символізму та модерного експресіонізму. [9] Використання і застосування нових шукань і прийомів у драматургії Кочерга завдячує прекрасному знанні світової літератури, а зокрема німецької. Знаючи досконало німецьку мову, він широко був обізнаний з літературою німецького народу, і, принаймні, в першому періоді своєї творчости був під впливом Ґрільпарцера, Геббеля, Гофманшталя і Ваґнера. [10]

Іван Кочерга був оригінальним драматургом і щодо стилю й техніки. Він був прекрасним майстром сюжету і вважав, що

> "Вміння драматурга підмічати в житті найбільш важливі... найбільш пекучі проблеми не тільки сьогоднішнього, а часом навіть завтрішнього дня - це дорогоцінна ознака справжнього драматурга". [11]

І власне Кочерга вмів підмічати в житті "Країни Рад" ці найважливіші і найпекучіші проблеми не тільки сьогодення, а й майбуття і крізь призму тонкої іронії пародійно віддзеркалював радянську систему та її "майстрів часу".

І саме це, нам здається, а не що інше було причиною холодного ставлення до драматургії І. Кочерги в СРСР. Радянська

---

9. Kultschytzkyj, A. von, "Eine Sowjetisch-Ukrainische Dramaturgie mit metaphysischen Hintergründen - das dramatische Werk von J. Kotscherha (1881-1952)", Mitteilungen, Nr. 8-9, München, 1972, стор. 58.
10. Там само.
11. Андріянова, Н. М., Іван Кочерга - літературний портрет, Київ, 1963, стор. 57.

критика обвинувачувала Кочергу в "недостатньому знанні життя", у "абстрактній постановці і розв'язанні проблем комуністичної моралі". [12] Йому закидали "невміння знаходити реальні життєві обставини, які б допомогли розкритись високим якостям героїв у їх ділах, у живому зв'язку з дійсністю". [13]

Зокрема офіційна радянська критика вважає, що драма І. Кочерги ПІДЕШ - НЕ ВЕРНЕШСЯ /1935/"позначена такими хибами". [14]

У драмі ПІДЕШ - НЕ ВЕРНЕШСЯ І. Кочерга змалював філософську проблему подолання простору. Цю філософську тему автор трактує в п'єсі не тільки як завоювання природи для щастя людства, а також як душевно-моральне вдосконалення людини.

У філософсько-переносному розумінні подолання простору Кочерга побудував сюжет драми, її основні конфлікти і сценічні епізоди.

Герой драми - Мальванов - дослідник-науковець і завойовник безмежних пустель, подолавши тисячі кілометрів у пустинних пісках Кара-Кумів, не зумів перемогти в собі тих почувань, що завадили йому завоювати серце дівчини - Любуші, - тоді, як егоїст і роздвоєний інтеліґент Шалімов поборов себе і своїм самогубством "переміг простір", що віддаляв від нього Любушу.

Цю тему Кочерга вперше змалював у драмі ВИКУП /ВЕСІЛЬНА ПОДОРОЖ МАРУСІ/ ще 1924 року.

> Героїня драми Маруся вирушає у весільну подорож з Мальвановим, але повертається з дороги, бо колишній її наречений Любушин вислав їй телеграму напередодні своєї смерти. "Він заплатив за мене викуп", - говорить Маруся -

12. Старинкевич, Є., "Іван Кочерга", Матеріяли до вивчення історії української літератури, т. V, стор. 454.
13. Там само.
14. Там само, стор. 455.

над трупом Любушина. Самогубство Любушина врятувало її від загибелі під час залізничної катастрофи, в якій загинув Мальванов.

Є. Старинкевич бідькається, що "цей мотив механічно перенесений драматургом у п'єсу про радянську дійсність". [15]

Матеріял драми ПІДЕШ - НЕ ВЕРНЕШСЯ І. Кочерга розташував навколо проблеми простору як фізичної віддалі і як психологічної відстані. Цій темі автор підпорядкував розвиток сюжету, розвиток характерів та діялоги героїв.

Дуже цікаво, що у чернетках драми під рубрикою "Основні ідеологічні настанови" у першому пункті говориться: "Простір - це воля".

Даючи свою філософську інтерпретацію простору не як об'єктивну категорію дійсности, а як напруження волі, Кочерга показав, як Шалімов /Любушин у ВИКУПІ/ рятує Любушу /Марусю/ від смерти, для чого досить було послати їй телеграму, а самому покінчити життя самогубством. Це й спричинило радянську офіційну критику критично поставитися до цієї драми, відкидаючи її як "немарксистську":

> "Поняття простору як об'єктивної реальности місцями підміняється хибно, немарксистською уявою про простір як про цілком відносну величину, що цілковито залежить від соціяльних стосунків і навіть психічних переживань людей". [16]

Філософську проблему подолання простору Кочерга цікаво розкрив у вчинках героїв - Шалімова і Мальванова.

Для Шалімова простір замкнений у чотирьох стінах його кімнати. Єдине бажання Шалімова - замкнутися у тихому кутку від

---

15. Там само., Див. також Кузякіна, Наталя, Драматург Іван Кочерга, Радянський письменник, Київ, 1968, стор. 153.

16. Гатов, Л., Дроздов, Вл., Векслер, М., "Пойдешь - не вернешься", Социалистический Донбасс, ч. 33, 10 лютого 1936., Цит. за Кузякіна, Наталя, Драматург Іван Кочерга, стор. 154.

життя і панувати у своїй кімнаті над речами і коханою жінкою. Герой фізично боїться, щоб дійсність не втручалася в усталений ритм його життя. Найважливіше для нього - спокій і тиша. Навіть любов він приймає тоді, коли вона нічого не змінює в його житті, не вимагає поступитися часом, спокоєм, простором його кімнати. Ось чому Шалімов задовольняється любов'ю мовчазної красуні Ніни по суботах. Тому щира глибока любов молоденької Любуші, що приїхала до нього з провінції, викликає у нього страх, а згодом і роздратування, - бо ж цій любові треба віддати усе життя, а не кілька годин суботи. І тільки тоді, коли Шалімов відштовхнув від себе Любушу і вона одружується з Мальвановим, він раптом зрозумів, яке справжнє і віддане серце він загубив. В ньому нараз зродилось бажання повернути минуле. Він висилає телеграму Любуші, щоб вернулась. Чекаючи на Любушу на залізничній станції, він стріляється і помирає на руках Любуші, в лоні якої пульсує життя його дитини.

Мальванов, - як антипод Шалімова, - це людина великої енергії і дії, що вірить у перемогу і завоювання непрохідних пустель; вірить, що можна перейти через усі "барса-кельмеси", з яких раніше ніхто не повертався. Назва "Барса-Кельмес" /Підеш - не вернешся/ - це назва пустелі, з якої Мальванов повернувся переможцем.[17]

Мальванов вірить, що можна подолати також психологічні пустелі - відокремленість людини, її відчуженість і замкненість її духового світу, втечу від життя, химерне плетиво супереч-

17. Кузякіна Наталя, Драматург Іван Кочерга, Радянський письменник, Київ, 1968, стор. 155.

ливих почуттів, з яких іноді вибратись так само важко, як з пустелі.

До кращих драматичних творів, що їх І. Кочерга написав на історичну тему, без сумніву, належать такі твори, як ЯРОСЛАВ МУДРИЙ і ПРОРОК.

У драматичній поемі ЯРОСЛАВ МУДРИЙ автор змалював глибокий благородний патріотизм до рідного краю, що простягся обабіч Дніпра-Славути, гордість за славне минуле нашого краю, велич, красу й історичне значення стародавнього Києва - столиці Руси-України.

У передмові до ЯРОСЛАВА МУДРОГО Кочерга, пояснюючи ідейний задум своєї драматичної поеми, підкреслив, що "ідею поеми можна визначити як нелегке і часом болісне шукання правди і мудрості життя разом з народом на користь Вітчизні..." [18]

Та в шуканні правди князь Ярослав не одинокий. Йому допомагають не тільки його однодумці, але й притаєні противники, як, наприклад, син новгородського посадника Коснятина - Микита, який шукав відповідної хвилини відомститися князеві за те, що князь несправедливо скривдив його батька, або київський муляр Журейко, що свого часу сам зазнав кривди від князя, але без вагання вони рятують князя Ярослава Мудрого в біді, бо, як підкреслює автор у передмові, "всіх їх єднала й примиряла любов до Вітчизни, до Києва..." [19]

---

18. Кочерга, І., Ярослав Мудрий, Держвидав худ. л-ри, Київ, 1963, стор. 10.
19. Там само.

В основі драматичної поеми ЯРОСЛАВ МУДРИЙ лежить єдність Київської Держави, мир і щастя, здобуті в боротьбі з внутрішніми й зовнішніми ворогами.

Підкреслюючи далекосяжні державні погляди та історичну роль князя Ярослава, Кочерга в монолозі Сильвестра дає йому ось яку характеристику:

Бо Ярослав залізними полками
Всім ворогам дороги заградив,
І божий мир, і сонце над полями,
Над Києвом і Руссю заяснів. [20]

Далекосяжним державним поглядам князя Ярослава автор протиставив егоїстичні стремління окремих князів, що тільки "крамолу кували" та боролись за владу, а не за Русь-Україну. У діялозі з Журейком, протиставляючи себе Святополкові "Окаянному", Ярослав говорить:

... Брехня! Здолав
Я ворогів не для своєї слави,
А щоб з'єднати Руську державу
І запровести спокій на землі.
А він чужих покликав королів
І був ладен всю Русь пошматувати,
Аби собі вінець князівський взяти
Тому народ і допоміг мені, [21]
А не йому, в смертельній цій борні!

Глибокий патріотизм, любов до свого народу й Київської держави - це те ядро, довкола якого зосереджувались інтереси князя й народу. [22]

І народ, і князь гаряче протестують проти засилля "забродварягів", що їх колись за гроші князі найняли стерегти й боронити границь від степових кочівників.

---

20. Там само, стор. 16.
21. Там само, стор. 94.
22. Сторчак, Кіндрат, "Іван Кочерга", Жовтень, ч. 10, 1956, стор. 91.

Знахабнілі "забороди-варяги" поводяться в Києві неначе справжні господарі. Драматичний конфлікт між Ярославом і ворогами займає у цій драматичній поемі провідне місце.

На шляху до об'єднання князівства і скріплення держави Ярослава натрапляє на перешкоди. У першій дії автор змальовує конфлікт між Ярославом і Микитою. Ярослав покарав Коснятина, батька Микити, за спробу виступити проти намірів князя Ярослава приєднати Новгород до Київської Держави.

Спочатку Микита переконаний, що поступки князя Ярослава несправедливі і намагається помститись за батька і вбити князя. Йому вдається проникнути у княжий двір під виглядом ченця - "книжного списателя", де він потай слідкує за кожним рухом Ярослава, придивляючись до його вчинків та прислухаючись до кожного слова князя, та вичікує відповідної хвилини, щоб здійснити свою помсту. Згодом Микита переконався у справедливості князя Ярослава, виступає в його обороні перед новгородськими "нарочитими мужами" Давидом і Ратибором та віддає своє життя на полі бою за Київ та князя Ярослава.

В другій дії автор розкриває складний драматичний конфлікт в душі князя Ярослава. Конфлікт цей відбувається між бажанням будувати церкви, палати й школи, запроваджувати культуру та необхідністю воювати, "корчувати державне поле", щоб у Києві мир запанував і благодать.

О, якби міг іти я тим шляхом,
Де тишина і мудрість благодаті,
Щоб, меч важкий поклавши і шолом,
Палати білі й храми будувати... 23

---

23. Кочерга, І., Ярослав Мудрий, стор. 40.

Ланка за ланкою конфліктний ланцюг тягнеться, загострюється. Перед Ярославом виринають нові перешкоди в прагненні до миру і "благодаті". Київські полки зазнали поразки від зирян, а князь Мстислав "готує меч і брань" проти Ярослава. Загострюється також конфлікт між Києвом і варягами, які не хочуть більше коритися йому та претендують на право панування на руських землях. Ці претенсії варягів підтримує княгиня Інгігерда, що, в свою чергу, спричинює вибух трагедійного конфлікту в сім'ї князя Ярослава.

У п'ятій дії І. Кочерга оптимістично розв'язує драматичний конфлікт. Мурейко повертається до Києва з радісною новиною. Новгород вирушив на допомогу Ярославові проти печенігів, що чорною хмарою сунули на Київ.

ЯРОСЛАВ МУДРИЙ знайшов своє прекрасне сценічне втілення на сцені Харківського драматичного театру ім. Т. Шевченка. Авторові цієї праці пощастило переживати насолоду, коли влітку 1947 року, перебуваючи на гостинних виступах у Львові, харківські актори показали ЯРОСЛАВА МУДРОГО на сцені Львівського драматичного театру ім. Марії Заньковецької.

Прекрасна гра акторів, зокрема І. Мар'яненка /Ярослав/, Сердюка /Микита/ і Бондаренка /Свічкогас/, доповнювала вдумливо написані поетичні образи драматичної поеми тонкими нюансами та природними мізансценами під майстерною режисурою М. Крушельницького.

У драматичній поемі ПРОРОК /1948/ І. Кочерга відтворив образ Т. Шевченка в період, коли поет повертався з заслання. Тут І. Кочерга розкриває суперечність між "світом радісного мистецтва" і кріпосницькою дійсністю. Основна мета поеми -

це вславлення Шевченка як народного пророка та його творчої праці для українського народу.

Ми не погоджуємося з думкою деяких радянських критиків, зокрема із твердженням кандидата філологічних наук Кіндрата Сторчака, який пише, що Кочерга "в творі виразив застарілий неправильний погляд на Шевченка як на пророка".[24]

Весь український народ береже в своїх серцях образ Тараса Шевченка як великого національного пророка, який і "живих, і ненароджених" ще земляків своїх пробудив із вікового сну до національного життя та своїм могутнім поетичним словом перетворив темну затуркану етнічну масу на велику сучасну українську націю.

Врешті треба вказати й на те, що цікава й багата драматургічна спадщина І. Кочерги за мало перевидається видавництвами, за мало уваги приділяють їй театри в Україні, за мало цікавляться і пишуть про неї дослідники театрального мистецтва та літератури.

Драматургія І. Кочерги - це багатюще джерело глибокого філософського змісту, це галерія глибоко поетичних образів - носіїв гуманістичних думок та ідей, що без сумніву заслуговують на велике признання й увагу сучасної театральної та літературної критики.

---

24. Сторчак Кіндрат, "Іван Кочерга", Жовтень, ч. 10, 1956, стор. 89.

ОЛЕКСАНДЕР ДОВЖЕНКО - ВИДАТНИЙ ДРАМАТУРГ, КІНОДРАМАТУРГ ТА КІНОРЕЖИСЕР

Олександер Довженко займає чільне місце серед ґрона творців відродження української культури. Своїми високомистецькими фільмами ЗВЕНИГОРА /1928/, АРСЕНАЛ /1929/, ЗЕМЛЯ /1930/ Довженко здобув собі славу в цілому світі. У вільному світі оцінили Довженка надзвичайно високо. У періодичній пресі, у фахових курсах з історії кіна та в постанові жюрі Міжнародної виставки в Брюсселі 1958 року Довженко визнаний як один із небагатьох творців історії кіномистецтва. "Перший поет кіна" - назвав Довженка Левіс Джекоб у своїй ІСТОРІЇ АМЕРИКАНСЬКОГО ФІЛЬМУ /вид. 1939 і 1947 рр./; ЗЕМЛЯ Довженка "мала глибокий вплив на молодих кіномистців, зокрема Франції й Англії" - пише Жорж Садуль у своїй ІСТОРІЇ МИСТЕЦТВА КІНА /Париж, вид. 1949 та 1955 рр./; найкращі японські фільми РОША МУН і ВОРОТА ПЕКЛА створені під впливом Довженка - пише Артур Найт у своїй книзі НАЙЖИВІШЕ МИСТЕЦТВО. ПАНОРАМНА ІСТОРІЯ КІНА /Нью-Йорк, 1957/.[1] "ЗЕМЛЯ Довженка - це твір генія; йому мусіли відступити перше місце російські кіномистці Ейзенштейн і Пудовкін - пише Айвор Монтеґю у своєму есеї "Довженко - поет життя вічного" у міжнародному кіноквартальнику SIGHT AND SOUND, ч. 1, Лондон, літо 1957.

Народився Олександер Довженко 12 вересня /30 серпня ст. ст./

1. Лавріненко, Ю., Розстріляне відродження, стор. 853.

1894 року в селі В'юнище на околиці невеликого повітового містечка Сосниці на Чернігівщині, в родині козаків-хліборобів. Учився в школі початковій та вищій початковій школі в Сосниці. У 1911 році О. Довженко вступив до Глухівського учительського інституту, не маючи повних шістнадцяти років.

> "Тут же в інституті, - пише Довженко у своїй автобіографії, - я вперше познайомився з українськими книжками на квартирі у своїх товаришів. Це був "Літературно-науковий вісник" і газета "Нова Рада", що видавалися, здається у Львові і читалися у нас потай від педагогів як щось рідне, але заборонене. Заборонено було в нашому середовищі розмовляти українською мовою. З нас готували учителів-обрусителів краю. В Київській, Подільській і Волинській губерніях до нашої платні згодом додавалась якась надбавка, здається, вісімнадцять карбованців на місяць, - за обрусіння краю".[2]

Після закінчення інституту в 1914 році Довженко вчителював у вищій початковій школі в Житомирі до 1917 року. У 1917 році він перенісся на учительську посаду до Києва і тут вступив до Київського комерційного інституту на економічний факультет.

> "Цей інститут теж не був моєю школою. Я вступив до нього лише тому, що мій атестат не давав мені права вступу до інших вищих учбових закладів. Це був засіб здобути вищу освіту взагалі...
>
> ... За гетьмана, коли в Києві організувалась була Академія художеств - мрія мого життя, я вступив і до Академії. Так мені всього хотілося, і так з мене тоді нічого не вийшло...
>
> ... У 1918 році я був головою громади комерційного інституту. Організував загальностудентський мітинг протесту проти призову в гетьманську армію і влаштував велику демонстрацію на вулиці Короленка. Гетьманські офіцери розігнали нас, убивши щось близько двадцяти чоловік і багатьох поранивши.
>
> Академію художеств я покинув. А інститут відвідував до тисяча дев'ятсот двадцятого чи двадцять першого року, так і не закінчивши його за браком часу, а вірніше, через свою непосидючість, а ще точніше, не знаходячи в ньому для себе покликання, чи що".[3]

---

2. Довженко, О., Твори в п'яти томах, т. I, Київ, 1964, стор. 23.

3. Там само, стор. 25-26.

Ще будучи в Житомирі, Довженко брав приватні лекції малювання, писав пародії, епіграми і малював дружні шаржі. У 1921 році він працював у посольстві УРСР у Варшаві, а з 1922 року був секретарем генерального консульства УРСР в Німеччині. Тут здійснилася його мрія вивчити модерне європейське мистецтво. Довженко вчився у приватній мистецькій школі експресіоніста Геккеля в Берліні. В той час його виключили з партії КП/б/У, до якої він вступив у 1920 році, нібито за неподання документів на чистку. Влітку 1923 року О. Довженко повернувся до Харкова, де пристав до харківських романтиків на чолі з М. Хвильовим. У Харкові він влаштувався на роботу в редакції харківської газети ВІСТІ ВУЦВК як художник-ілюстратор.

Найбільша заслуга Довженка в розвитку української культури - це створення українського кіномистецтва. Почав він свою кар'єру на Одеській кінофабриці в 1926 році як кінорежисер, хоч, як це сам Довженко підкреслює в своїй автобіографії

> "Ні актором, ні режисером театральним я до того часу не був, в кіно ходив не часто, з артистами не знався і теоретично з усім складним комплексом синтетичного мистецтва кіно знайомий не був. Та і вчитися було ніколи і, мабуть, в Одесі й ні в кого. Фабрика була досить солідна, та культурний рівень її був низький і фільми не визначались високою якістю".[4]

Довженко думав присвятити себе виключно жанрові комічних і комедійних фільмів. Перший його сценарій - це ВАСЯ РЕФОРМАТОР, який він написав у комедійному жанрі та перша Довженкова режисерська проба на п'ятсот метрів ЯГІДКИ КОХАННЯ, сценарій до якої він теж сам написав протягом трьох днів у комедійному

---

4. Довженко, О., Твори в п'яти томах, т. I, стор. 29.

жанрі.

Першим Довженковим фільмом була СУМКА ДИПКУР'ЄРА. Окрилений успіхом СУМКИ ДИПКУР'ЄРА, він негайно приступив до постави ЗВЕНИГОРИ. Поява ЗВЕНИГОРИ 1928 року на екранах України була сенсацією. Щоб уможливити собі дальшу працю в кіномистецтві, Довженко мусів зробити політичну концесію Москві у другому своєму фільмі АРСЕНАЛ /1929/, змалювавши повстання проти Центральної Ради, яку Довженко сам же захищав у 1917-1918 роках.

Кіномистецький шедевр ЗЕМЛЯ Довженко робив уже на Київській кінофабриці у 1930 році. Геніяльний фільм ЗЕМЛЯ - це могутня поема людині і природі, безмежній життєвій силі і красі України. ЗЕМЛЯ накреслила власний і незалежний від російського кіномистецтва шлях українського кіномистецтва. Довженко був окрилений творчою наснагою. Але, як він сам пише у згадуваній уже автобіографії,

> "Радість творчого успіху була жорстоко подавлена страховинним двопідвальним фейлетоном Дем'яна Бєдного під назвою "Философы" в газеті "Известия". Я був так приголомшений цим фейлетоном, мені було так соромно ходити вулицями Москви, що я буквально посивів і постарів за кілька днів. Це була справжня психічна травма."[5]

Москва не могла стерпіти ґрандіозного прориву українського відродження із російської імперської в'язниці у світ на вершини мистецтва і тому фільм ЗЕМЛЯ заборонено, а Довженків геній ізольовано від України. Москва пильно стежила за відродженням української культури і за всяку ціну намагалась не допустити, щоб Україна створила мистецтво світового значення.

5.Там само, стор. 32.

Довженкові заборонено творити фільми в Україні. Сам Сталін викликав його до Москви і наказав йому працювати в Мосфільмі.

За темами, які йому диктував сам Сталін, Довженко поставив фільми АЕРОГРАД /1935/, ЩОРС /1936-37/ і МІЧУРІН /1948/. Усього тільки три фільми за 22 роки "вавилонського полону" в Росії, як це дуже влучно підкреслює Ю. Лавріненко у своїй книзі РОЗСТРІЛЯНЕ ВІДРОДЖЕННЯ. І ні один із цих фільмів не можна порівняти з його фільмом-шедевром ЗЕМЛЯ.

Західні кінознавці звернули увагу на занепад творчого розмаху Довженка після кінофільму ЗЕМЛЯ, але ніхто ні слова не сказав про причини цього занепаду.

Під час Другої світової війни Довженко зробив документальні фільми ВИЗВОЛЕННЯ /1941/, БИТВА ЗА НАШУ РІДНУ УКРАЇНУ /1943/ та ПЕРЕМОГА НА ПРАВОБЕРЕЖЖІ /1945/ і також написав кіносценарій ПОВІСТЬ ПОЛУМ'ЯНИХ ЛІТ /1944-45/.

Довженко надіявся на кращу долю для України після закінчення війни, але ці надії були розвіяні новим погромом України 1946-1952 років. Замість фільмувати ПОВІСТЬ ПОЛУМ'ЯНИХ ЛІТ, він мусить робити накинутий Сталіном фільм про Мічуріна, а потім писати сценарій ВІДКРИТТЯ АНТАРКТИДИ /1952/, в якому за вимогою ЦК КПРС, Довженко мусів прославляти не тільки "великий русский народ", але й російських царів Олександра І і Петра І. Треба гадати, що це були найчорніші і найболючіші моменти в житті великого кінорежисера. Довженко був в'язнем Москви - найбільшого ворога України. Він не мав права повернутися на Україну. Тільки у другій половині 1952 року, коли Корейська війна і близький кінець Сталіна зумовили атмосферу майбутньої "відлиги",

удалося Довженкові вирватися в Україну, на Дніпро, до Каховського будівництва, яке він пообіцяв зробити об'єктом свого нового фільму. Проте нотатки Довженка, що були опубліковані після його смерти в журналі ДНІПРО за грудень 1957 року чч. 6 і 7 /в уривках тільки/ під назвою "Нотатки і матеріяли до "Поеми про море",[6] вказують, що Довженко задумав фільм-реванш, фільм про вічне море українського життя, фільм, в якому мала встати Україна, що вийшла нескореною з терору 30-х років і другої світової війни. В тих записних книжках видно, як зберіг свою душу під московськими орденами син українського Розстріляного Відродження.[7]

Коли інженери кликали Довженка їхати на Схід, він їм відповів:

> "Бажаю вам щастя. Але я останусь на Дніпрі..." і робить таку нотатку: "Я дивлюсь на синій Дніпро, слухаю плескіт хвиль. Нічого дорожчого у світі немає для мене. Я не хочу вже і ні защо не розлучуся з моєю рікою. І якщо судилося мені зробити ще щось красиве і велике в житті, то тільки на її берегах, ласкавих і чистих... Ніколи ще я не був таким, ніколи так не відчував життя і не був так переповнений любов'ю до свого народу... Річко моя, життя моє... чого так пізно прийшов до твого берега, теплого і чистого?"... "Коли мені пощастить написати сценарій в доброму здоров'ї і я не втрачу працездатности, я зроблю фільм свій на Київській студії... Я ніби помолодів душею, збагатшав і став людяним і чистим. Я нікуди не хочу їхати. Я бачу прояви краси мого народу, і серце моє переповнене хвалою".[8]

З Каховки Довженко приїхав до Києва. У нотатнику він записує:

> "У Києві. Чарівний незабутній день. Тепло і стільки ласки в повітрі... Добра так багато, такий я багатий,

---

6. "Матеріяли до "Поеми про море" опубліковані також у Довженко, О., Твори в п'яти томах, т. V, Київ, 1966, стор. 74-193.
7. Лавріненко, Ю., Розстріляне відродження, стор. 857.
8. Там само. Див. також Довженко, О., Твори в п'яти томах, т. V, стор. 294-295.

> такий розчулений і зворушений і піднесений духовно, яким давно себе не почував. Кому і дякувати, не знаю. Подякую чистому небу, його чистоті, його благородному повітрю. Юній, невмирущій красі його поезії. Україно моя... Як друзі мене вітали, як мені було тепло і радісно з ними, з моїми рідними братами і сестрами. Я повертаюся на Вкраїну. Україно, рідна моя земле, радість моя..."[9]

Розпачливий крик Довженка "я не хочу нікуди їхати" - вказує на те, що хтось має силу не допустити таки, щоб він повернувся додому, на Україну, щоб творити велике мистецтво для українського народу. І справді, Москва таки не дозволила Довженкові повернутися на Україну, до свого народу, і він мусів повернутися до Москви, де на нього чигала передчасна смерть.

Так і не дала Москва Довженкові змоги зробити головний твір його життя ПОЕМУ ПРО МОРЕ, бо задумав його Довженко як великий український твір.

Довженко зрозумів, що ПОЕМИ ПРО МОРЕ йому не дадуть зробити і він поквапливо почав писати. У 1952 році він відновив загублений сценарій забороненої ЗЕМЛІ і починає писати прекрасну повість ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА, яку закінчив у 1955 році. Повість ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА, мов "Гімаляї піднялась над голим випаленим соцреалізмом степом радянської літератури і піднесла українську прозу до рівня прози Гоголя".[10] Остаточно закінчив він працю над сценарієм ПОЕМА ПРО МОРЕ. Проте твору Довженка не дозволено спершу видати на Україні, а видали його насамперед в російському перекладі, як і, зрештою, всі інші

---

9. Лавріненко, Ю., /Цит. праця/, стор. 858.
10. Там само, стор. 859.

Довженкові твори і перекладали на англійську мову з російського перекладу, хоч усі свої твори Довженко писав українською мовою. У російському англомовному журналі SOVIET LITERATURE, ч. 6, 1958 року надруковано англійський переклад повісти ЗАЧАРОВАНА ДЕСНА без зазначення, якої національности є автор і якою мовою автор написав оригінал цього твору. У російському виданні прозових творів Довженка ИЗБРАННОЕ /Москва, в-во "Искусство", 1957, 610 стор./ не зазначено на титульній сторінці, що це переклад з української мови, а в передмовах від видавництва і відомого російського поета Тіхонова нічого не сказано, що Довженко був українським кінорежисером і письменником. Посмертно представлено Довженка на ленінську премію, не як українського, а як російського письменника.[11] Тому не дивно, що коли 25 листопада 1956 року О. Довженко помер, то аґенство Ройтер поширило в пресі Англії і Америки телеграму з Москви про смерть "РОСІЙСЬКОГО РЕЖИСЕРА ДОВЖЕНКА". І чи можна знайти в історії людства багато прикладів отакої розбійницької крадіжки мистецької душі і генія поневоленої нації?[12]

Олександер Довженко написав також п'єсу ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ, роботу над якою почав ще 1935 року під назвою НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ. НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ - це, властиво, вступна частина до задуманої драматичної епопеї ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ. У 1943 році Довженко закінчив перший варіянт драми, а 1953 року остаточно завершив роботу над нею.

---

11. Див. Литература и жизнь, 14 січня 1958.
12. Лавріненко, Ю., /цит. праця/, стор. 860.

Драматична поема ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ /сам автор називає її драматичною поемою/ вражає передусім епічністю. Як підкреслює Сергій Плачинда у передмові до драматичної поеми ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ, "це був по суті, якісно новий етап творчості драматурга: він розпочав велику епопею про перебудову українського села. Та, на превеликий жаль, смерть не дозволила авторові повністю здійснити свій творчий задум. Він устиг переробити і підготувати до друку лише першу частину драматичної поеми - НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ".[13]

У 1947 році Довженко переробив із кіноповісти МІЧУРІН п'єсу ЖИТТЯ В ЦВІТУ. Порівняно з багатонаселеною, панорамною драматичною поемою ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ, п'єса ЖИТТЯ В ЦВІТУ відзначається композиційною компактністю і суворою стриманістю. Завдяки місткості й виразності художніх засобів п'єса ця в постановці Ленінградського академічного театру ім. Пушкіна мала великий успіх.[14]

Олександер Довженко разом із М. Кулішем та Л. Курбасом підготував ґрунт для появи в 60-х роках цілої плеяди молодих українських письменників і діячів культури, які відважно, на повний голос стають в обороні розвитку української культури, виступають проти русифікації і дискримінації українців на рідних землях.

---

13. Довженко, О., Потомки запорожців /На зламі століть/, Дніпро, Київ, 1967, стор. 5.
14. Історія української літератури у восьми томах, т. VIII, Наукова думка, Київ, 1971, стор. 231.

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ В КЛІЩАХ СОЦРЕАЛІЗМУ

Серед режимно-пропаґандивних драматичних творів у 30-х роках, що намагались відтворити події Жовтневої революції та громадянської війни знаходимо п'єси ЗАГИБЕЛЬ ЕСКАДРИ О. Корнійчука, ВАҐРАМОВА НІЧ Л. Первомайського, ДУМА ПРО БРИТАНКУ Ю. Яновського; в жанрі драми виступає І. Микитенко /БАСТІЛІЯ БОЖОЇ МАТЕРІ/, О. Корнійчук /ПРАВДА/, в жанрі комедії - Л. Юхвід /ВЕСІЛЛЯ В МАЛИНІВЦІ/.

У ці роки з'являються такі п'єси, як МАЙСТРІ ЧАСУ і ПІДЕШ - НЕ ВЕРНЕШСЯ І. Кочерги, ДІВЧАТА НАШОЇ КРАЇНИ, СОЛО НА ФЛЕЙТІ І. Микитенка, ПЛАТОН КРЕЧЕТ, БАНКІР, В СТЕПАХ УКРАЇНИ О. Корнійчука. Темі пріднання західноукраїнських земель до Радянської України присвячені п'єси ВЕСНА ОРИНИ В. Собка та СКРИПКА ГУЦУЛА Ю. Мокрієва.

Тематиці Другої світової війни та окупації України німцями присвячені п'єси ПАРТИЗАНИ В СТЕПАХ УКРАЇНИ /1941/, ФРОНТ /1942/, МІСІЯ МІСТЕРА ПЕРКІНСА В КРАЇНУ БІЛЬШОВИКІВ /1943/ О. Корнійчука, ЧАША /1942/, НІЧНА ТРИВОГА /1942/ І. Кочерги, ЖУРАВЛІ ЛЕТЯТЬ /1943/ Ю. Мокрієва, ХУРТОВИНА /1943/ О. Копиленка, ШЛЯХ НА УКРАЇНУ /1943/ О. Левади та інші.

У 30-х - 40-х роках появляються теж драматичні твори на історичну тематику БОГДАН ХМЕЛЬНИЦЬКИЙ /1938/ О. Корнійчука, ЯРОСЛАВ МУДРИЙ /1944/ І. Кочерги /остаточно закінчена 1946 року/. У 1944-1945 роках з'являються п'єси на історичні теми - ЧОМУ НЕ ГАСНУТЬ ЗОРІ О. Копиленка, ПАРАСКА З ТРИЛІСІВ В. Чередниченка, МУЖИЦЬКИЙ ПОСОЛ Л. Смілянського та інші.

За творами фольклору про карпатських опришків під проводом Олекси Довбуша в 30-40-х роках XVIII ст. Л. Первомайський написав драму ОЛЕКСА ДОВБУШ 1940 року, яка й була поставлена на сцені того ж року /надрукована 1946 року/. Деякі мотиви драматичної поеми[1] ОЛЕКСА ДОВБУШ перекликаються з ТІНЯМИ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ М. Коцюбинського і ЛІСОВОЮ ПІСНЕЮ Л. Українки.

Воєнну тематику змальовують драматурги також і в післявоєнні роки. Наприклад, першим твором О. Довженка після війни був кіносценарій ПОВІСТЬ ПОЛУМ'ЯНИХ ЛІТ /1945/. У німецькому концтаборі розв'язується антагоністичний конфлікт Довженкових героїв Скидана й Заброди з драматичної поеми ПОТОМКИ ЗАПОРОЖЦІВ. З подібними ж темами входять у повоєнне десятиліття у своїй творчості О. Левада /ШЛЯХ НА УКРАЇНУ, 1946/, Я. Галан /ПІД ЗОЛОТИМ ОРЛОМ, 1947/, Л. Дмитерко /ГЕНЕРАЛ ВАТУТІН, 1947/, В. Собко /ЗА ДРУГИМ ФРОНТОМ, 1949/, Я. Баш /ПРОФЕСОР БУЙКО, 1950/, П. Лубенський /НЕСКОРЕНА ПОЛТАВЧАНКА, 1950/, Ю. Буряківський /ПРАГА ЗАЛИШАЄТЬСЯ МОЄЮ, 1951/.

Після закінчення війни письменники поволі переходять до змалювання відбудови зруйнованої під час війни радянської економічно-господарської системи. Одним із перших драматургів, що після закінчення війни звернувся до тем мирного будівництва, був О. Корнійчук. По суті, вся його творчість цього періоду - комедії та драми ПРИЇЗДІТЬ У ДЗВОНКОВЕ /1945/, МРІЯ /1946/, МАКАР ДІЄРОВА /1948/, КАЛИНОВИЙ ГАЙ /1950/, КРИЛА /1954/-

---

1. Сам автор назвав її драматичною поемою.

присвячена змалюванню післявоєнного будівництва.

Майже одночасно з МАКАРОМ ДІЕРОВОЮ Корнійчука появилося ще кілька п'єс на близьку тему: ЗОРІ НАД КОПРАМИ Ю. Мокрієва /1947/, ДАЛЬНЯ ОЛЕНА В. Суходольського /1948/, ДНІПРОВІ ЗОРІ Я. Баша /1953/, НА КРУТИХ БЕРЕГАХ М. Зарудного /1955/, КЛЯТВА АЛІНИ КОРЧАК В. Собка /1955/.

П'єси З. Прокопенка ВЕСНЯНИЙ ПОТІК /1950/, А. Хижняка НА ВЕЛИКУ ЗЕМЛЮ /1951/ М. Бірюкова НА ВИСОКІЙ ПОЛОНИНІ /1953/ віддзеркалюють процес колективізації сільського господарства на західно-українських землях.

У 50-х роках появляються такі драматичні твори, як КРИЛА /1954/ О. Корнійчука, НЕ НАЗИВАЮЧИ ПРІЗВИЩ /1953/ В. Минка, ДОЧКА ПРОКУРОРА /1953/ Ю. ЯНОВСЬКОГО, в яких віддзеркалено процеси радянської сучасности з гострими суспільними конфліктами.

До драматургів старшого й середнього покоління в другому повоєнному десятилітті прилучилися молодші драматурги, що внесли в драматургію своє світовідчування, свої пошуки. Це, насамперед, О. Коломієць, О. Корнієнко, П. Загребельний, М. Савченко, О. Чуча. Основною прикметою драматичних творів цього періоду є виразна перевага сучасної тематики.

П'єси згаданих драматургів ставились у багатьох театрах України та інших республік. Так, наприклад, комедія О. Коломійця ФАРАОНИ в 1962 році була поставлена в 71 театрі. Неабияким успіхом користуються п'єси М. Зарудного ВЕЛИКЕ ДОРУЧЕННЯ /1952/, НА КРУТИХ БЕРЕГАХ /1954/, ПРИЛІТАЮТЬ ЖУРАВЛІ /1956/, НІЧ І ПОЛУМ'Я /1957/, ВЕСЕЛКА /1958/, ЯКЩО ТИ ЛЮБИШ /1959/,

МЕРТВИЙ БОГ /ЧУЖИЙ ДІМ, 1960/, АНТЕЇ /1961/, ОСТРІВ ТВОЄЇ МРІЇ, НУ Й ДІТИ /1963/, героїчна драма МАРИНА /1964/, ФОРТУНА /1964/.

У 1960 році О. Левада написав трагедію на три дії ФАВСТ І СМЕРТЬ. Цю філософську трагедію автор присвятив космонавтам, завойовникам зоряних світів, їх шуканням, роздумам, боротьбі поглядів у своїй складності людських відносин. Головний герой трагедії астрофізик Ярослав - мужня, сильна і вольова людина. Усією системою образів і розвитком дії автор стверджує торжество героїчної філософії Ярослава над егоцентризмом талановитого винахідника Вадима, над збентеженою душею Ірини і над фанатизмом Ченця.

Досить численна драматургічна продукція О. Корнійчука в 50-60-х роках - ЧОМУ ПОСМІХАЮТЬСЯ ЗОРІ /1958/, НАД ДНІПРОМ /1960/, СТОРІНКА ЩОДЕННИКА /1964/, РОЗПЛАТА /1965, це переробка МРІЇ, що була знята з репертуару, бо, як звертали увагу партійні критики, негативні образи були сильніші й переконливіші, ніж позитивні герої/, МОЇ ДРУЗІ /1967/.

Схильність до драматичного портрета виявив О. Корнієнко /нар. 1919/. Його п'єси НЕ ТІЄЮ СТЕЖКОЮ /1956, у 1961 р. видана під назвою КЛЮЧІ ДО ЩАСТЯ/, СУСІДИ /1959, у переробці 1964 р. автор назвав її ЦІНОЮ ЛЮБОВІ/, у яких автор змальовує життя селян західних областей України. Написані вони гарною мовою, насичені жвавими діялогами та гумором.

Героїчну сторінку з минулого українського народу змальовує драма А. Шияна ДЕ ТИРСА ШУМІЛА /1963/, в якій автор накреслив легендарну постать кошового отамана війська Запорозького Івана Сірка, віддзеркалив боротьбу запорожців за волю і незалеж-

ність рідного краю. Про долю легендарної народної поетеси, якої пісні дійшли і до наших днів, розповідає в драматичній поемі МАРИНА ЧУРАЙ /1967/ І. Хоменко. Минувшині присвячена також драма М. Зарудного МАРИНА, написана за мотивами творів Т. Шевченка.

У п'єсі ПЛАНЕТА СПОДІВАНЬ /1966/ О. Коломієць спробував віддзеркалити глибинні внутрішні конфлікти та їх вияви у вчинках людей. Психологічна драма О. Коломійця про духову спадковість поколінь є прикладом цікавих творчих шукань, вміння змалювати конкретні образи і події у світлі значних поетично-філософських узагальнень /вічна тема життя і смерти/.

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА ЕМІҐРАЦІЇ

Більшість акторів західноукраїнських земель та багато театральних працівників із Наддніпрянщини змушені були покинути рідні землі і виїхати на чужину після того, як російські комуністи заволоділи Україною.

Але й на чужих землях українські мистці продовжували служити Мельпомені.

Головним чином українці виїжджали до Німеччини, де й виникли т. зв. таборові театри. Частина львівських акторів виїхала до Австрії, де перебувала в Інсбруку й Ґрацу, продовжуючи сценічну працю.

Українські актори, що перебували на терені Німеччини, зокрема колишні працівники театру "Заграва", в Авґзбурзі та Реґензбурзі створили 1945 року Об'єднання Мистців Української Сцени /ОМУС/ під керівництвом В. Блавацького та Є. Курила. Блавацький організував Ансамбль Українських Акторів, який від 1945 року до виїзду до Америки /1949/ дав приблизно п'ятсот вистав, серед яких були НАРОДНІЙ МАЛАХІЙ, МИНА МАЗАЙЛО М. Куліша, АНТІҐОНА Ануї, ДОМАХА Л. Коваленко та багато інших.[1]

---

1. Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва 1915-1975, т. І, НТШ, Нью-Йорк - Париж - Сідней - Торонто, 1975, стор. 81.

Крім Ансамблю Українських Акторів, у повоєнній Німеччині були відомі ще такі театральні групи: Український Театр ім. І. Котляревського /Ашафенбурґ, Театр "Розвага" /Новий Ульм/, Театр. Ом. Урбанського /Мюнхен-Фрайман/, Український Студентський Театр /Мюнхен/, Драматичний Театр ім. М. Садовського /Фюссен/, а для дітей давав вистави пересувний Ляльковий Театр "Лелека" подружжя Верещинських. У Берхтесґадені працював Український Драматичний Театр під режисурою Т. Федоровича. У Відні В. Шашаровський зорганізував Театр, який давав вистави легкого жанру. У Зальцбурґу працював Український Драматичний Театр під режисурою Ганни Совачевої. Театр цей поставив ОЙ МОРОЗЕ й ІНВАЛІДИ Г. Лужницького, КОРОЛЬ СТРІЛЬЦІВ І. Керницького, ЯСНІ ЗОРІ Б. Грінченка та СУЄТУ Карпенка-Карого. В Ляндеку існував Театр під режисурою Ю. Кононева, а згодом Й. Гірняк і О. Добровольська заснували Театральну Студію, в якій виховували молодих акторів. Згодом Театральна Студія переїхала до Міттенвальду в Баварії, де працювала три роки, поставивши, крім ревій, МАТИ І Я та ЗАЙВІ ЛЮДИ за М. Хвильовим, ОРГІЮ Лесі Українки, СЛУГУ ДВОХ ПАНІВ Ґольдоні, ПРИМАРИ Ібсена та інші.[2]

З Німеччини до Америки прибули два театри: Український Театр під мистецьким керівництвом В. Блавацького, який обрав собі місце постійного перебування у Філядельфії і Театральна Студія під мистецьким керівництвом Й. Гірняка й О. Доброволь-

2. Там само, стор. 84.

ської з осідком в Нью-Йорку. Український театр під керівництвом В. Блавацького на відкриття сезону 1949-50 поновив виставу БАТУРИН /історична панорама на 5 дій за повістю Б. Лепкого, постава В. Блавацького, муз. оформлення Я. Барнича, сценічне оформлення П. Андрусева; головні ролі виконували: Є. Дичківна, С. Шашаровська, Н. Горленко, М. Степова, М. Мельник, О. Рудакевич, В. Блавацький, Б. Паздрій, В. Шашаровський, Я. Пінот-Рудакевич, Д. Гонта, А. Радванський, В. Мельник та ін./. Проте, не дивлячись на доброякісне акторське виконання і матеріяльну допомогу Українсько-Американського Допомогового Комітету, вистава успіху не мала з уваги на зовсім іншу ментальність американсько-українського громадянства. Великі кошти вистави, брак відповідних театральних приміщень, кошти переїзду з міста до міста та щоденна важка праця акторів по різних підприємствах для прожитку не давали змоги створити постійного українського театру в Америці. Театр може давати вистави тут тільки врядигоди і, звичайно, не може існувати як професійна одиниця в повному розумінні цього слова. До цього й достосувались Український Театр під керівництвом В. Блавацького та Театральна Студія під проводом М. Гірняка й О. Добровольської. Театральна Студія дбайливо підготувала низку вистав, зокрема ПРИМАРИ Ібсена та ЗА ДВОМА ЗАЙЦЯМИ М. Старицького, а Український Театр, крім відновлених вистав, поставив НЕВІДОМОГО ВОЇНА Поля Рейнола /в перекладі Галини Зайкан/, ПРИЙШОВ ІНСПЕКТОР Дж. Прісли /в перекладі М. Понеділка, постава В. Блавацького/.

Після смерти В. Блавацького /1953/ організатором театральних вистав став актор і режисер В. Шашаровський, який при

Українській Громаді /23-тя вул. і Бравн у Філядельфії/ створив "Театр у П'ятницю" /ТуП/. Під керівництвом В. Шашаровського появилась низка вистав творів чужинецьких авторів, як ЛЕГКОДУХ, БАГРЯНІ РОЖІ, БЛАКИТНИЙ ГЕНРІХ та поновлених вистав /ЛИЦАРІ НОЧІ, ІНВАЛІДИ, ОЙ МОРОЗЕ, МОРОЗЕНКУ Г. Лужницького/, а також нових п'єс українських авторів: ЧАЙ У ПАНА ПРЕМ'ЄРА З. Тарнавського і Б. Нижанківського /1954/, СЕСТРА ВОРОТАРКА Г. Лужницького /1954/, А МИ ТУЮ ЧЕРВОНУ КАЛИНУ М. Понеділка /1956/ та ін. Останнім часом "ТуП" поставив і з великим успіхом показував НАЙКРАЩІ ХЛОПЦІ З ДИВІЗІЇ О. Лисяка.

Навесні 1960 року З. Тарнавський і С. Чорній організували в Детройті Українське Театральне Товариство, яке поставило середньовічну драму-мораліте невідомого автора ДІЙСТВО ПРО ЧОЛОВІКА /переклад з англійської мови З. Тарнавського/. Виставу показано двічі в Детройті /4-го і 5-го березня 1961/ та один раз у Торонті /14-го жовтня 1961 року; реж. З. Тарнавський, декорації Е. Козака, муз. оформлення І. Чайковського, головну ролю виконував С. Чорній/. Українське Театральне Товариство в Детройті з великим успіхом виконало також рецитацію ОТЧЕ НАШ В. Янева на одному з концертів у Детройті. Театральне Товариство розпочало було працю над поставою НАЗАРА СТОДОЛІ Т. Шевченка, але передчасна смерть З. Тарнавського унеможливила здійснення цього задуму.

Відомий теж в Америці Ансамбль Пісні і Слова під керівництвом театрального діяча Ю. Кононева, організований 1956 року.

В Австралії з 1956 року працюють два театри: Український

Театр Малих Форм /УТМФ/ ім. В. Блавацького та Український Театр ім. Леся Курбаса. У 1958 році почав працювати в Сіднеї Лялькoвий Театр, а також того ж року засновано в Мельборні першу Українську Театральну Студію в Австралії.

Український Драматичний Ансамбль "Заграва", Торонто, Канада, зорганізовано 1953 року, який працює успішно по сьогоднішній день. Режисери Слав Теліжин і Юрій Бельський, декоратори Омелян Теліжин і Мирон Левицький. Театр показав такі вистави як ЖАННА Д'АРК Ануї, КАССАНДРА Л. Українки, УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ І. Франка, ОДРУЖЕННЯ М. Гоголя, які принесли театрові солідну репутацію.

Існує в Торонті другий український театр, а саме Українське Мистецьке Товариство під керівництвом Бориса Дніпрового та Євгенії Чайки. У цьому театрі працює переважно молодь, силами якої здійснено такі вистави: НАЗАР СТОДОЛЯ Т. Шевченка, ШЕЛЬМЕНКО-ДЖУРА /ШЕЛЬМЕНКО-ДЕНЩИК/ І. Квітки-Основ'яненка, ПОШИЛИСЬ У ДУРНІ М. Кропивницького, ДВІ МАТЕРІ за А. Бляншем, МОЇ ЛЮБІ СИНОЧКИ М. Мейо та інші.

Серед драматургів, які пишуть драматичні твори на північноамериканському континенті важливіше місце займають: Богдан Бойчук /1927/, який є автором п'єс: ГОЛОД /1968/, ПРИРЕЧЕНІ /1968/, РЕГІТ /1972/. Стилістично його п'єси обіймають діяпазон від експресіонізму, сюрреалізму та театру-абсурду.

Борис Будний /1941/ написав п'єсу-сатиру ЛИЦАР НА БІЛОМУ КОНІ /1968/, в якій змалював життя еміграції. Сатиру цю ставили різні студентські аматорські гуртки. Інші його драматичні твори: САНТА КЛЯВС /1967/, АРТИСТ /1970/, СИНЄ, ЖОВТЕ І ДРУ-

ГІ КОЛЬОРИ /1971/ та РОКСОЛЯНА /1973/.

Роман Володимир /Роман Кухар//1920/- відомий поет, прозаїк і драматург. Написав такі драматичні твори: В ЗАГРАВІ ЗАБУТИХ РАНКІВ /1972/, ДУША НА ВОЛІ /1972/, ЯРОСЛАВА /1972/, ЕМІҐРАЦІЙНИЙ БУДЕНЬ /1972/, НА ПІДХОДАХ ДО ВЕРШИН /1970/, ОДЕРЖИМІ /1972/, СУЧАСНИЙ ВЕРТЕП /1972/, СУД /1972, ПРОЩА /1973/ та ЮР І АМА /1973/.

Іван Керницький /1913/. Появилось декілька його п'єс на еміґрації: НА РІКАХ ВАВИЛОНСЬКИХ /1946/ і ТАЙНА ДОКТОРА ГОРОШКА /1953/, в яких він змалював проблеми еміґрантів у таборах Ді-Пі та в Америці. Написав він також п'єсу ЯВОРІВСЬКИЙ РЕШЕТНИК /1957/ про Листопадовий зрив у Львові.

Григор Лужницький /1903/. П'єси, що він їх написав в Америці: ФРІ КОНТРІ /1954/ та СЕСТРА ВОРОТАРКА.

Микола Понеділок /1922/. Еміґраційні п'єси: ЗНЕДОЛЕНІ /1952/, ЛЯЙТЕНАНТ ФЛЯЄВ /1957/ та А МИ ТУЮ ЧЕРВОНУ КАЛИНУ /1957/. Теми його п'єс - часи радянської влади в Україні та доля еміґрантів у таборах Німеччини.

Леонід Полтава /1921/ написав драматичні твори: ЧОГО ШУМЛЯТЬ ДУБИ?, ЧУЖІ ВІТРИ /нагороджена на конкурсі ЗУАДК, 1955/, АКТОРИ /1962/, ПАН'ЯТНИК ГЕРОЄВІ /1953/, ЗАМЕТІЛЬ /1961/, НЕДОСЯЖНІ /1968/, лібретто до опер: ОКСАНА, АННА ЯРОСЛАВНА /1969/, ЛИС МИКИТА /1970/, лібретто до оперет: ЧЕРВОНА ШАПОЧКА, ЛІСОВА ЦАРІВНА, МАВП'ЯЧИЙ КОРОЛЬ - муз. В. Сидоренка /1975/.

Поет Левко Ромен написав п'єсу ЖОВТОСИЛ /1965/ з життя УПА.

Тему повстанського життя змальовував також Павло Савчук у

своїх драматичних творах: УПА В КАРПАТАХ /1947/, ЧОТИРЬОХ З МІЛЬЙОНІВ /1951/, ОБЛОГА ЗАМКУ /1951/, ІДЕЯ ТА ЛЮБОВ /1953/, СОН МАТЕРІ /1953/ та У ЛИСТОПАДОВУ НІЧ /1962/.

Марія Струтинська /1897/ написала також кілька драматичних творів на еміґрації: ГОДИНА В ПАРКУ /1964/, ЯКИЙ ЧИСТИЙ СНІГ /1968/, АМЕРИКАНКА /1973/, в яких змалювала соціяльні та психологічні аспекти нової еміґрації.

Юрій Тис-Крохмалюк /1904/ - автор таких драматичних творів на еміґрації, як: СВЯТО-ІВАНІВСЬКА НІЧ /1949/, ГАЛУЗКА ЯБЛУНЕВОГО ЦВІТУ /1949, перероблена 1969 р./, НЕ ПЛАЧ РАХИЛЕ /1951/. В РАХИЛІ автор змалював тему споконвічної боротьби між добром і злом, між жорстокою кровожадною владою і незламною силою духа.

Василь Чапленко /1900/ - добре відомий на еміґрації як науковець і письменник. Він написав в Америці такі драматичні твори: ЧИЙ ЗЛОЧИН /1952, автор віддзеркалив у творі тему злочинно спрепарованого Москвою голоду в Україні в 1933 році/, ТРЕТЯ СИЛА /1950, у творі змальовано дії повстанців під час другої світової війни/. В. Чапленко написав також декілька комедій: ПАСЕРБИЦЯ АБО ДУЛЯ В КИШЕНІ /1969/, АРХІМЕДА ВБИТО /1969/ та ОДРУЖЕННЯ ПИВОРІЗА /1970/.[3]

---

3. Про драматургію Чапленка див. докладніше у Чорній, С., "Драматичні твори Василя Чапленка", Василь Чапленко. Збірник з нагоди його 75-річчя, Нью-Йорк, 1975, стор. 97-116.

4. Більше про еміґраційну драматургію див. у Залеська-Онишкевич, Лариса, "Українська драматургія на північно-американському континенті", Наш театр, т. I, стор. 215-230.

Б І Б Л І О Г Р А Ф І Я

Акты исторические, т. IV, СПб., 1842.

Александровський, Г., "Український театр. КАМІННИЙ ГОСПОДАР, драма Лесі Українки", Сяйво, 1914, I.

Антонович, Д., "По поводу 25-лѣтія сценической дѣятельности М.Л. Кропивницкаго", Кіевская Старина, 1891, III.

_____, "Котляревський і Щепкін", Чорногора, 1921, II.

_____, "Український театр", Нова Україна, 1923, I-II.

_____, "Перша НАТАЛКА ПОЛТАВКА", Нова Україна, 1923, X.

_____, Українська культура, УТГІ, Реґенсбурґ-Берхтесґаден, 1947.

_____, Триста років українського театру, Прага, 1925.

Алфетовъ, А., Грузинскій, А., Допетровская литература и народная поэзія /народная драма/, Москва, 1914.

Ашкаренко, Г., "Спомини про першу українську трупу", Рідний край, 1864, II, 1908, XV.

Байздренко, М., "Кара Божа - драма в п'яти діях Боярської", Зоря, 1892, XV-XVII.

Balgne, R., Die Maske des Schauspielers, Leipzig, 1942.

Барвінський, О., Історія української літератури, I-II, Львів, 1920-1921.

_____, Образки з громадянського і письменського розвитку русинів, т. I, Львів, 1912.

Бердяевъ, С., "Идейная малорусская драма", Театръ, 1900, XXVI.

Bibby, G., Four Thousand Years Ago, New York, Barnes and Noble, Inc., 1963.

Білецький, Л., Українська драма, Львів, 1922.

_____, "Драма безсилля", Театральне мистецтво, 1922, II-IV.

Бѣлецкій, О., Старинный театр в Россіи. I. Зачатки театра в народном быту и школьном обиходе Южной Руси-Украинѣ, Москва, 1923.

Білиловський, Ц., "До історії нашого театру", Зоря, 1894, VII.

Богацький, П., "Український театр в 1912 році", Українська Хата, 1913, I.

_____, "Нова драма. /З приводу постановки БРЕХНІ/", Українська Хата, 1911, III.

_____, "Театральні замітки", Українська Хата, 1911, XI-XII, 1912, V-XII, 1913, IV-VIII, 1914, I-II.

Бойко, Ю., Російське народництво як джерело ленінізму-сталінізму, Мюнхен, 1959.

Богучарскій, В., Изъ исторіи политической борьбы в 70-х и 80-х годахъ XIX вѣка, Москва, 1912.

Борщагівський, О., Драматургія Тобілевича, Мистецтво, Київ, 1948.

Боцяновскій, В., "Шевченко и украинскій театръ", Театръ и Искусство, 1912, IX.

Brockett, Oscar, G., The Theatre. An Introduction, Holt, Rinehart and Winston, Inc., New York, 1966.

Василєв, Б., "Ідея театральности і її відбиток в Молодому Театрі", Воля, 1921, I/11.

Вахнянин, Н., "Реформа Львівського народнього театру", Зоря, 1892, XXIV.

Веселовскій, А., Старинный театръ въ Европѣ, Москва, 1870.

_____, Deutsche Einflüsse auf das alte Russische Theater, Prag, 1876.

Вінок спогадів про Заньковецьку, Київ, 1950.

Возняк, М., Початки української комедії, Львів, 1920.

_____, "Перша вистава "Назара Стодолі" в Галичині", Неділя, 1911, XI-XII.

Возняк, М., "Українські драматичні вистави в Галичині в першій половині XIX століття", Записки НТШ, тт. 87-88, Львів, 1909.

_____, "До історії українського театру в Галичині", Записки НТШ, т. 90, Львів, 1909.

_____, "Стара українська драма і новійші досліди над нею", Записки НТШ, 112, Львів, 1912.

_____, Історія української літератури, т. II, ч. 2, Львів, 1924.

Wollman, F., Bulharske drama, 1928.

Вороний, М., Театр і драма, Київ, 1913.

_____, "Наші артисти в сценах", Зоря, 1896, XXIII.

_____, "Нові твори драматичні", Зоря, 1895, IV-VII.

_____, "В справі премійованої драми МУЖИЧКА", Зоря, 1895, XII.

_____, "Марко Л. Кропивницький", Зоря, 1897, I.

_____, "ВІЙ. Фантастична комедія в п'яти діях", Зоря, 1897, VII.

_____, "Михайло Щепкін", Сяйво, 1913, VII-IX.

_____, "Лист до театральних діячів", Неділя, 1912, 36.

_____, "Український театр в Києві", Дзвін, 1914, III-VI.

_____, Драматична примадонна, Львів, 1924.

Woolley, Sir Leonard, History of Mankind: Cultural and Scientific Development, Vol. I, Part 2, UNESCO Monitor Book, 1965.

Гаєвський, Г., "Завдання режисера", Театральний порадник, ч. 1, Київ, 1920.

Галаганъ, Г., "Малорусскій вертепъ", Кіевская Старина, 1882, X.

Hirniak, Yosyp, "Birth and Death of Modern Ukrainian Theater", Soviet Theaters 1917-1941, New York Research Program on the USSR, New York, 1954.

Ґнатишак, М., Історія української літератури, т. І, Прага, 1941.

Гнатюк, В., "Галицько-руські анекдоти", Етнографічний збірник, т. VI, Львів, 1899.

Горголя, М., "Український театр в Києві", Зоря, 1895, X-XVI.

Гребінка, Е., Провинціальныя театры. Собраніе сочиненій, т. V, СПб., 1862.

Григор'їв, М., "Опера і драма", Українська Хата, 1910, III-VI.

Ґрінченко, Б., Народныя спектаклі, Чернигів, 1900.

_____, "Народний театр", Л.Н.В., 1900, VII.

_____, "По поводу "Малороссійскаго театра" д. Старицького", Зоря, 1897, XVIII-XIX.

_____, Нарід у неволі, Львів, 1895.

_____, Перед широким світом, Київ, 1907.

Грушевський, М., Історія української літератури, т. І, Київ-Львів, 1923.

_____, З історії релігійної думки на Україні, НТШ, Львів, 1925.

_____, "Що-ж далі?", Л.Н.В., 1905, І.

_____, "В справі руських шкіл і руського театру", Л.Н.В., 1905, III.

_____, "Ганебній пам'яті", Л.Н.В., 1906, VI.

Ґеркен-Русова, Н., Героїчний театр, Лондон, 1957.

Gregor, J., Weltgeschichte des Theaters.

_____, Das Bühnenkostüm in historischer, ästhetischer und psychologischer analyse, Zürich-Wien, 1925.

Даниленко, К. /Ярема Галайда/, "Про театр та розвиток його на Україні", Розвага, календар полонених українців на роки 1916-1917, Фрайштадт, 1916.

Даниловъ, В., "Къ библіографіи драматическихъ передѣлокъ изъ Гоголя", Русскій филологическій Вѣстникъ, 1911, II.

Данько, Л., "Спогад про розвій і життя українського театру в нашому таборі", Вільне слово, 1917, 27.

_____, "Сила мистецтва", Неділя, 1911, 35.

Демчук, Т., "Галицькі театри на Великій Україні в 1919-1920 рр.", Театральне Мистецтво, 1922, VI-IX.

_____, "Військові театри при Галицькій Армії", Календар Червоної Калини на 1924 рік, Львів-Київ, 1923.

Dirr, A., "Die Ukraine Heimat der Indogermanen?", Süddeutsche Monatshefte, 2, 1924.

Довженко, О., Твори в п'яти томах, Дніпро, Київ, 1964-1966.

Доманицький, В., "Труппа М.Л. Кропивницкаго", Кіевская Старина, 1901, I.

_____, "Народный спектакль подъ руководствомъ М.Л. Кропивницкаго", Кіевская Старина, 1901, XI.

_____, "Украинскій театръ въ Кіевѣ", Кіевская Старина, 1904, I.

_____, "Къ исторіи украинскаго театра", Кіевская Старина, 1905, V.

Дорошенко, Д., "До 25-літнього ювілею артистичної діяльности Миколи Садовського", Україна, 1907, V.

_____, "Іван Тобілевич /Карпенко-Карий/", Україна, 1907, X.

_____, "Марія Заньковецька", Л.Н.В., 1908, II.

Драгоманів, М., "Література українська проскрибована рядом російським", Правда, 1877.

_____, "Матеріалы и замѣтки объ украинской народной словесности: III. Къ вопросу о вертепной комедіи на Украинѣ", Кіевская Старина, 1883, XII.

_____, "Двѣ южнорусскія интермедіи начала XVII вѣка",

Кіевская Старина, 1883, XII.

Єфремов, С., Карпенко-Карий /Ів. К. Тобілевич/, Київ-Ляйпціґ.

_____, Історія українського письменства, т. II, Київ-Ляйпціґ, 1919.

Записки Історично-філологічного Відділу УАН в Києві, кн. XV, 1927, кн. XVI, 1928.

Збірник Філологічної Секції НТШ, т. II, Львів, 1899.

Зіньківський, Т., "Театр Кропивницького у Петербурзі", Зоря, 1888, I.

История культуры древней Руси, т. II, Москва-Ленинград, 1951.

Історія української культури, т. I, Вид. І. Тиктора, Вінніпеґ, 1964.

Історія української літератури в двох томах, т. I, АН УРСР, Київ, 1954.

Історія української радянської літератури, Наукова думка, Київ, 1964.

Істоторія української літератури в восьми томах, Наукова думка, Київ, 1967-1971.

Йосипенко, М., "Артист Карий", Радянське мистецтво, Київ, 1949.

Камінський, В., "Свято Купала на Волинському Поліссі", Етнографічний вісник, кн. V, Київ, 1927.

Карпенко-Карий, І. /Тобілевич/, П'єси, Держлітвидав, Київ, 1949,

_____, Твори в трьох томах, Київ, 1961-1962.

Кендзерскій, В., Малорусскій театръ М. Старицкаго въ Воронежѣ, СПб., 1885.

Килимник, С., Український рік у народніх звичаях в історичному освітленні, т. V, Вінніпеґ-Торонто, 1963.

Кирчів, П., "Народний театр", Зоря, 1890, XXII.

Кисіль, О., "Шляхи розвитку українського театру", Театральний порадник, ч. 4, Київ, 1920.

Кисіль, О., Український театр, Книгоспілка, Київ, 1925.

_____, Український вертеп. Текст, малюнки, ноти /з вступною статтею/, Київ, 1918.

Клен, Я., "Листи про український театр", Зоря, 1889, II.

_____, "Лист про український театр М. Старицького у Москві", Зоря, 1889, V.

Кміт, Ю., "Карпенко-Карий", Л.Н.В., 1900, VII.

Кобилянський, Л., "Спомини про М. Лисенка", Л.Н.В., 1913, XII.

Кобринська, Н., "Не ходи, Грицю, на вечерниці", Неділя, 1911, VIII.

Коваленко, Г., "Український театр", Зоря, 1896, XXIII.

_____, "Український театр. Товариство Саксаганського у Чернігові", Зоря, 1897, I.

_____, "Театральний з'їзд у Москві", Зоря, 1897, VIII.

_____, "Український театр на Кавказі", Л.Н.В., 1900, V.

Колесса, Ф., "Народний напрям в творчості Миколи Лисенка", Л.Н.В., 1913, II.

_____, "Микола Лисенко. /Некролог/", Записки НТШ, т. 112, Львів, 1912.

Коломійченко, Ф., "Українська Дузе", Неділя, 1911, 48.

Kolberg, Oskar, Pokucie. Obraz etnograficzny, T. I-II, Krakow, 1883.

Комаров, М., "Трупа Саксаганського", Зоря, 1891, V.

_____, "Трупа Саксаганського в Одесі", Зоря, 1891, VIII-IX.

_____, "Марія Садовська", Зоря, 1891, VIII.

_____, "Українська драматична трупа М. Кропивницького в Одесі", Зоря, 1892, I.

_____, "Наші драматичні артисти. Опанас Карпович Саксаганський", Зоря, 1893, XIII.

_____, Українська драматургія, Одеса, 1906.

Комаров, М., "Збірник драматичних творів Г.М. Бораковського", Зоря, 1889, V-VIII.

_____, "Библіографическій указатель музыкальной и литературной дѣятельности Н.В. Лисенка /1863-1903/" Кіевская Старина, 1904, I.

Кониський, О., "Трупа М. Садовського в Севастополі", Зоря, 1892, XXIV.

_____, "Критичний огляд української драми", Мета, 1865,VII.

_____, "Критичний огляд української драми", Русалка, 1866, V-VII.

_____, "Нѣсколько словъ о театрѣ вообще и объ Екатеринославскомъ въ особенности", Новороссійскій Телеграфъ, 1869, ч. 166.

_____, "Деркачева трупа в Севастополі", Зоря, 1893, XXIV.

Кононенко, М., "ДО МИРОВОГО, жарт в одній дії Л. Глібова", Зоря, 1892, II.

Копержинський, К., "Декілька джерел до вивчення історії постановки драматургічних творів І.П. Котляревського", Червоний шлях, 1924, VIII-IX.

Корольчук, О., "Наш театр", Сяйво, 1913, VII-IX.

Косач, О. /Олена Пчілка/, "М.П. Старицький", Кіевская Старина, 1904, V.

_____, "Марко Кропивницький яко артист і автор", Л.Н.В., 1910, VI.

_____, "Отживающая или начальная форма вертепной драмы", Кіевская Старина, 1883, IV.

Костомаровъ, Н., "НЕ СУДИЛОСЬ. Драма Старицкаго", Кіевская Старина, 1883, IX-X.

Коцовскій, В., "Рускій театръ у Львовѣ", Зоря, 1888, XX-XXIV.

_____, "Иванъ Гриневецкій", Зоря, 1889, II.

_____, "Рускій театръ", Зоря, 1889, XXII.

Коцовський, В., "Комісія конкурсова для оцінки руських сценічних творів", Л.Н.В., 1900, VIII.

Кривецький, Б., "Чергові проблеми. /Про будучність нашого театру/", На переломі, 1920, III.

Кримський, А., "Трупа М. Садовського в Москві", Зоря, 1891, VII.

_____,"Не поможуть чари, як хто кому не до пари. Драма в п'ятьох діях Миколи Янчука", Зоря, 1891, IX.

_____, "Український театр", Зоря, 1897, XX.

Кропивницький, М., "За тридцять п'ять літ", Нова Громада, 1906, IX.

_____, "Къ исторіи украинскаго театра", Кіевская Старина, 1905, V.

Крупницький, Б., До світогляду українського народу, Берлін,1943.

Кулишъ, Н., "Нѣсколько предварительныхъ словъ о комедіи В.А. Гоголя ПРОСТАКЪ", Основа, 1862, II.

Кузякіна, Н., Драматург Микола Куліш, Радянський письменник, Київ, 1962.

_____, Драматург Іван Кочерга, Радянський письменник, Київ, 1968.

Курцеба, М., "З нашого театру", Ілюстрована Україна, 1913, XV.

_____, "Нова українська опера", Неділя, 1912, 24.

Kutscher, A., Die Elemente des Theaters. Grundriss der Theaterwissenschaft, I. Teil, Düsseldorf, 1932.

Лавринович, К., "Йосип Стадник", Театральне Мистецтво, 1922, II.

_____, "Драматичний театр ім. Івана Франка", Театральне Мистецтво, 1922, II.

Левицький, В., "МАРТИН БОРУЛЯ. Комедія в п'ятьох діях Карпенка-Карого", Зоря, 1891, VI.

_____, "М. Кропивницький", Квітка. Літературний збірник,

Левицький, В., "Іванна Біберовичева", Зоря, 1892, VI.

_____, "Двадцятьп'ятьлітня праця Андрія Стечинського на рідній сцені", Зоря, 1892, XXI.

_____, "Михайло Щепкін", Зоря, 1894, XIX.

_____, "Огляд життя й діяльности Петра Ніщинського", Зоря, 1894, IX.

_____, "Львівський руський народний театр", Зоря, 1892, VI-XI.

_____, "Руський народний театр під управою товариства "Руська Бесіда" у Львові", Зоря, 1893, III, VII, XI, XIII, XIX, 1894, XV.

_____, "Українсько-руський театр у Львові", Зоря, 1894, IX.

_____, "ЗАЙДИГОЛОВА. Драма в п'ятьох діях Марка Кропивницького", Зоря, 1891, XVI.

_____, "ТИТАРІВНА. Драма в п'ятьох діях і шістьох відмінах Марка Кропивницького", Зоря, 1892, XII.

Левицький, І. /Нечуй/, "Марія Заньковецька, українська артистка", Зоря, 1893, X.

Левицький, М., "Український театр", Каменярі, 1911, X.

Леонтович, М., Українські народні пісні для хору, Мистецтво, Київ, 1952.

Лепкий, Б., "Теофіля Романовичка. /Спомини/", Літопис політики, письменства і мистецтва, 1924, кн. I, зшиток 7.

Лесь Курбас. Спогади сучасників, За редакцією Народного Артиста СРСР В.С. Василька, Мистецтво, Київ, 1969.

Липа, І., "На службі для рідної штуки. /Ювілей Л.П. Ліницької/", Ілюстрована Україна, 1913, XXIII.

Лисенко, М., Молодощі, Київ, 1875.

Лотоцький, О., "Із театру", Світ, 1906, II.

_____, "И.К. Карпенко-Карый. Біографическій очеркъ и обзоръ дьятельности", Жизнь и искусство, 1900, XVI.

Лотоцький, О., "З російської України", Л.Н.В., 1899, II.

_____, "Украинскій театръ", Новости и Биржевая газета, 1901, XL.

Лужницький, Г., Історія українського театру, Відбитка з Зап. НТШ, т. CLXXI, Зб. Філ. Сек., т. 30.

Лучаківський, К., "Будова Руського Театру у Львові", Зоря, 1893, III, XI, XIX.

Людкевич, С., "Микола Віталієвич Лисенко як творець української музики", Л.Н.В., 1913, II.

Малинка, А., "Къ исторіи народнаго театра, I. Живой вертепъ", Этнографическое обозрьніе, 1897, IV.

_____, "Къ вопросу объ источникѣ МОСКАЛЯ-ЧАРИНЬІКА Котляревскаго", Кіевская Старина, 1903, VII-VIII.

Маркевичъ, Н., Сбычаи, повѣрья, кухня и напитки малороссіянъ, Кіевъ, 1860.

Марко Лукич Кропивницький. Збірник статтей, спогадів і матеріялів, Мистецтво, Київ, 1955.

Марковскій, М., "Южно-русскія интермедіи изъ польской драмы "Comunia duchowna S.S. Borysa i Hleba", Кіевская Старина, 1894, VII.

Марковський, М., "НАТАЛКА ПОЛТАВКА і МОСКАЛЬ-ЧАРІВНИК І. Котляревського", Л.Н.В., 1919, III.

_____, "Невідома драма Панаса Мирного", Україна, 1924, I-II.

Нарьяненко, И., Прошлое украинского театра, Искусство, Москва, 1954.

Матеріяли до історії українсько-чеських взаємин, Українсько-руський архів, т. XV, Львів, 1921.

Матюк, В., "Різдвяна ночь, малоруска опера М. Лисенка", Зоря, 1885, VII.

Мизко, Н., "Воспоминанія о Соленикѣ, знаменитьйшемъ украинскомъ актерѣ", Основа, 1861, II.

Мизко, Н., "К.Т. Соленикъ. Біографическій очеркъ", Русская сцена, 1865, III.

Михневичъ, В., "Малорусскій театръ и его представители", Иллюстрація, 1897, IV.

Мищенко, Ф., "Иванъ Тобилевичъ /Карпенко-Карый/. Драмы и комедіи. Т. I-II, Одесса, 1897", Кіевская Старина, Библіографія, 1898, VII-VIII.

Мірчук, І., Світогляд українського народу, Прага, 1942.

Мірчук, П., Коліївщина, НТШ, Нью-Йорк, 1973.

Michalski, A., "Z literatury małoruskiej. (NE SUDYŁOŚ)", Kraj, 1885, V.

Міяковський, В., "Невідомі твори М.В. Лисенка", Червоний Шлях, 1923, V.

Mładenów, S., Wakarelski, Ch., Kodów, Ch., "Realne podstawy łączności słowian", Ruch Słowiański, Lwów, 1929, Nr. 6.

Мова, Ю., "Ще про наш театр", Сяйво, 1914, V-VI.

Мочульський, М., "Український національний театр", Л.Н.В., 1917, V-VI.

_____, "Михайло Щепкін і Тарас Шевченко", Л.Н.В., 1917, II-III.

Murko, M., "Das Grab als Tisch", Wörter und Sachen, Bd. II, Heidelberg, 1910.

Николаевъ, Н., Драматическій театръ въ г. Кіевѣ 1803-1893, Кіевъ, 1898.

Огієнко. І., Українська культура, Київ, 1918, /Ляйпціґ, 1923/.

Огоновський, О., Історія літератури руської, т. II, Львів, 1889.

О,Коннор-Вілінська, В., "Спогади про М.В. Лисенка", Сяйво, 1913, I.

_____, "Ювілей Г.І. Борисоглібської", Сяйво, 1914, I.

_____, "Деякі риси в творчости М. Старицького", Л.Н.В., 1914, IV.

_____, "Дещо зі спогадів про М. Лисенка", Нова Україна, 1923, V.

Олесницький, Е., "Драматичний конкурс Галицького Виділу Краєвого за рік 1892", Зоря, 1893, II-III.

_____,"Ще кілька слів про драматичний конкурс Виділу Краєвого", Зоря, 1896, VIII.

_____,"Кілька слів фактичного спростування", Л.Н.В., 1905, IV.

_____,"Іван Гриневецький", Зоря, 1891, XIX.

_____,"Кропивницький в Галичині", Діло, 1910, ч. 95.

Орлівна, Г., "К.Г. Стеценко", Театральне Мистецтво, 1922, II.

Павлик, М., "Якуб Ґаватович /Ґават/, автор перших руських інтермедій з 1619 року", Записки НТШ, т. XXXV-XXXVI, Львів, 1900.

Павлавскій, И., "Заботы кн. Репнина о полтавскомъ театрѣ и о выкупѣ артиста Щепкина", Кіевская Старина, 1904, XI.

_____, "Полтава въ XIX столѣтіи", Кіевская Старина, 1906, XI-XII.

Пальмъ, Г., "Театръ въ провинціи", Историческій Вьстникъ, 1912, XI.

Памятники россійской словесности XII вѣка, Москва, 1821.

Пахаревський, Л., "Український театр в 1906 році", Україна, 1907, I.

Pepłowski, S., Teatr ruski w Galicji, Lwów, 1887.

Перетц, В., "До історії вертепної драми", Записки НТШ, т. 85, Львів, 1908.

_____, "Найдавніша згадка про театр на Україні", Україна, 1924, I-II.

_____, "Къ исторіи польскаго и русскаго народнаго театра", Извѣстія Отдѣленія Русскаго Языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ, т. X, кн. I-XX, СПб., 1905-1911.

Перетц, В., Кукольный театръ на Руси. Историческій очеркъ, СПб., 1895.

_____, "Къ изслѣдованію о литературномъ источникѣ оперы И.П. Котляревскаго МОСКАЛЬ ЧАРИВНЬІКЪ", Кіевская Старина, 1894, III.

_____, Памятники русской драмы эпохи Петра Великаго, СПб., 1903.

_____, "Очерки старинной малорусской поэзіи", Извѣстія Отдѣленія Русскаго Языка и Словесности Императорской Академіи Наукъ, 1903, I.

_____, Новый трудъ по исторіи украинскаго театра, СПб., 1911. /Відбитка з Журнала Министерства Народнаго Просвѣщенія/.

Петлюра, С., "Уваги про завдання українського театру", Передмова до п'єси Чирікова Євреї, Київ, 1907.

_____, "Про союз /спілку/ українських акторів", Україна, 1907, VII-VIII.

_____, "Пам'яті Івана Тобілевича /Карпенка-Карого/", Україна, 1907, IX.

_____, "До ювілею М.К. Заньковецької", Україна, 1907, XI-XII.

_____, "Про життя і працю українських артистів", Слово, 1908, VI.

_____, "Украинская деревня и ея драматургъ", Міръ, 1908, III.

Петров, В., З української обрядової поезії народно"календарного циклю, I-II, Український Науковий Інститут, 1944.

Петров, М., "Київська Академія. /З нагоди минулого 300-ліття її існування/", Записки Історично-Філологічного Відділу Української Академії Наук, кн. I, Київ, 1919.

Петровъ, М., Очерки изъ исторіи украинской литературы XVIII вѣка, Кіевъ, 1880.

_____, "Разговоръ Великороссіи съ Малороссіей. /Литературный памятникъ второй половины XVIII вѣка/", Кіевская Старина, 1882, II.

_____, "Старинный южно-русскій театръ и въ частности вертепъ", Кіевская Старина, 1882, XII.

_____, Кіевская Академія во второй половинѣ XVII вѣка, Кіевъ, 1895.

_____, "Одинъ изъ предшественниковъ И.П. Котляревскаго въ украинской литературѣ XVIII вѣка А. К. Лобысевичъ", Статьи по славяновѣдѣнію, т. I.

_____, Очерки изъ исторіи украинской литературы XVII и XVIII вѣковъ. Кіевская искусственная литература XVII и XVIII вѣковъ преимущественно драматическая, Кіевъ, 1911.

Підвисоцький, К., "Г. Затиркевичева-Карпинська", Зоря, 1892, XI.

Плевако, М., Життя та праця Бориса Грінченка, Харків, 1911.

Полнеръ, Т., "М.С. Щепкинъ", Живописное Обозрѣніе, 1888, XLVI.

Полянський, П., "Історія народнього театру", Новий Галичанин, 1889, XVII.

Радзикевич, В., Короткий курс історії українського письменства, Львів, 1922.

Ревакович, Т., "Спомини про Юліяна Лаврівського", Правда, 1889, VIII.

Ревуцький, В., П'ять великих акторів, Париж, 1955.

Рєзанов, В.,"Історія української драми. /Автореферат/", Всеукраїнська Академія Наук. Наукові записки. Орган науково-дослідчих катедр, т. I, Київ, 1923.

_____, "МУДРОСТЬ ПРЕДВѢЧНАЯ. Кіевская драма 1703 года", Труды Кіевской Духовной Академіи, 1902.

Рєзанов, В., Памятники русской драматической литературы XVII-XVIII вв., Ніжин, 1906.

_____, Памятники русской драматической литературы. Школьныя дьйства XVII-XVIII вв., Ніжин, 1907.

_____, Еще одна кіевская школьная драма, СПб., 1908.

_____, Къ исторіи русской драмы. Школьныя дьйства XVII-XVIII вв. и театръ іезуитовъ, Москва, 1910.

_____, Драма українська, Випуск I-V, Українська Академія Наук, Київ, 1926-1928.

_____, Поэтика Сарбевскаго по рукописямъ музея Чарторыйскихъ въ Краковѣ, Ніжин, 1911.

Розов, В., "Українська шкільна драма УСПЄННЄ БОГОРОДИЦІ", Зап. Українського Наукового Товариства у Києві, т. V, Київ, 1910.

Ролле, Й. /Антоній/, "Польскій театръ въ Каменцѣ 1860-1861 гг.", Кіевская Старина, 1889, IX.

_____, "Сава Чаленко", Кіевская Старина, 1887, II.

Rohrbach, P., "Die Ukraine als europeisches Prolem", Süddeutsche Monatshefte, Februar, 1924.

Руденко, І., "Український театр в Києві", Правда, 1893, VI-VII.

_____, "З Київа. Вистава Чорноморців", Правда, 1892, I.

Рулін, П., "Драматичні спроби Шевченка", Тарас Шевченко, збірник за ред. Е. Григорука і П. Филиповича, Київ, 1921.

_____, На шляхах революційного театру, Мистецтво, Київ, 1972.

Русова, С., "Къ 25-лѣтію украинскаго театра", Русская Мысль, 1906, XII.

_____, "Новини нашої літератури: О. Олесь. Драматичні етюди", Л.Н.В., 1914, V.

Русова, С., "Б. Грінченко", Школа и жизнь, 1911, IX.

_____, "Драматичні твори С. Черкасенка", Сяйво, 1913, I.

Садовський, М., Мої театральні згадки, Київ, 1907.

Саксаганський, П., Театр і життя, Рух, Харків-Полтава, 1932.

_____, По шляху життя, Київ, 1935.

Селивановъ, А., "Вертепъ въ Купянскомъ уѣздѣ Харьковской губерніи", Кіевская Старина, 1884, III.

Сенченко, І., "Нові документи Карпенка-Карого і Б. Грінченка", Україна, 1945, VI.

Сімович, В., Іван Франко. Його життя та діяльність, Третє вид., Дніпрова Хвиля, Мюнхен, 1966.

Скальковскій, А., "Біографическій очеркъ Одесскаго театра", Одесскій Вѣстникъ, 1858, XII.

Славинскій, М., "Памяти М. Кропивницкаго", Солнце Россіи, 1910, X.

Станиславский, К., Моя жизнь в искусстве, Искусство, Москва-Ленинград, 1941.

Старицька-Черняхівська, Л., "Свято української сцени", Л.Н.В., 1907, V.

_____, "Двадцять п'ять років українського театру", Україна, 1907, X-XII.

_____, "Новини нашої літератури. Л. Яновської ЛЮДСЬКЕ ЩАСТЯ", Л.Н.В., 1909, VII.

Стеценко, Л., Карпенко-Карий /І.К. Тобілевич/, Київ, 1957.

Стешенко,І., "Український театр в Києві в 1894 році", Правда, 1895, VIII.

_____, "И.П. Котляревскій въ свѣтѣ критики", Кіевская Старина, 1898, VII-X.

_____, "Иванъ Петровичъ Котляревскій", Научное Обозреніе, 1901, VIII-X.

Стешенко, І., "Історія української драми", Україна, 1907, I-XII.

_____, "Древнѣйшій списокъ /1820 г./ НАТАЛКИ-ПОЛТАВКИ И.П. Котляревскаго", Кіевская Старина, 1901, IV.

_____, "З історії української драми XIX віку", Сяйво, 1913, I-IV.

_____, "М.В. Лисенко", Л.Н.В., 1913, I.

_____, "Мистецтво в розумінні Винниченка", Сяйво, 1913, V-IV.

_____, "НАТУСЬ п'єса Винниченка", Сяйво, 1913, X-XII.

_____, "КАМІННИЙ ГОСПОДАР. П'єса Лесі Українки", Сяйво, 1914, I.

_____, "С. Черкасенко", Сяйво, 1914, IV.

_____, "М.П. Старицький в історії українського національного відродження", Сяйво, 1914, IV.

_____, "Гастролі Заньковецької та Саксаганського", Сяйво, 1914, IV.

Струтинський, М., "Степан Чарнецький", Життя і Мистецтво, 1920, I.

Суворинь, А., Хохлы и хохлушки, СПб., 1907.

Суходольський, В., Народна артистка, Київ, 1961.

Театр ім. Марії Заньковецької, Мистецтво, Київ, 1965.

Theatre in the Twentieth Century, Ed. by Robert W. Corrigan, Grove Press, Inc., New York, 1956.

Театральная энциклопедия, т. I, Москва, 1961.

_____, т. II, Москва, 1963.

_____, т. III, Москва, 1964.

_____, т. IV, Москва, 1965.

Терещенко, А., "Иванъ Петровичъ Котляревскій", Основа, 1861, II.

Тимошенко, П.І., Хрестоматія матеріялів з історії української літературної мови, Радянська школа, Київ, 1961.

Тихонравовъ, Н., Южно-русскія драматическія произведенія 1672-1725 годовъ, т. I-III, СПб., 1874.

_____, "М.С. Щепкинь и Н.В. Гоголь", Газета Гатцука, 1888, VI.

_____, "Начало русскаго театра", Лѣтописи Русской Литературы и Древности, 1860, III.

Тищенко, І., "Український театр в Києві в 1908-1909 рр.", Л.Н.В., 1909, V.

Тіандеръ, К., Очеркъ исторіи театра въ Западной Европѣ и Россіи, Харьковъ, 1911.

Ткаченко, І., "Нове драматичне товариство М. Кропивницького", Зоря, 1895, IX.

Тобілевич, І. /Карпенко-Карий/, Драми і комедії /п'ять томів із передмовою С. Єфремова/, Київ-Одеса-Полтава, 1910.

_____, "НАТАЛКА ПОЛТАВКА. Сторінка з споминів", Літературний збірник на спомин О. Конисього, Київ, 1903.

_____, "НАТАЛКА ПОЛТАВКА Котляревського", Про мистецтво режисера, Мистецтво, Київ, 1948.

_____, Твори в трьох томах, Держвидав худ. л-ри, Київ, 1960-1961.

Тобілевич, Н., "З минулого. Спогади про І.К. Тобілевича", Театр, 1940, 3, 7.

Тобілевич, С., "Життя Івана Тобілевича /Карпенка-Карого/", Л.Н.В., 1912-1913 /1912, т. 59; 1913, тт. 61,63,64/.

Український драматичний театр, т. II, АН УРСР, Київ, 1959.

_____, т. I, Наукова думка, Київ, 1967.

Ukraine. A Concise Encyclopaedia, Vol. II, University of Toronto Press, 1971.

Ульяновъ-Каплуновскій, В., "Малороссійскій театръ съ его современными артистами", Сѣверъ, 1900, XIV.

Умановъ-Каплуновскій, В., "М. Кропивницкій", Сѣверъ, 1902, V.

_____, "А.П. Затырквевичъ", Сѣверъ, 1902, IX.

_____, "Малорусская труппа О. З. Суслова", Сѣверъ, 1902, XII.

_____, "О гастроляхъ Затырквевичъ въ труппѣ Суслова въ Петербургѣ", Сѣверъ, 1902, XV.

_____, "Бенефисъ Зарницкой", Сѣверъ, 1902, XVII.

_____, "Малорусскіе артисты", Сѣверъ, 1902, XVIII.

_____, "М.Л. Кропивницкій и южно-русскій театръ", Историческій Вьстникъ, 1906, V.

_____, "Два юбилея. /М.К. Заньковецкая и А.П. Затырквевичъ/", Историческій Вьстникъ, 1907, V.

_____, "Ф.В. Левицкій. /Къ 20-лѣтію артистической дѣятельности 1889-1908/", Историческій Вьстникъ, 1909, III.

_____, "Памяти М.Л. Кропивницкаго", Историческій Вьстникъ, 1910, VI.

Уманскій, А., "А. Затырквевичъ", Энциклопедическій словарь Брокгауза и Ефрона, т. XII, СПб., 1894.

_____, "Пальмъ /Александръ Ивановичъ/", Ibidem, т. XXII, СПб., 1897.

Ungar, Margot Berthold, A History of World Theater, Frederick Ungar Publishing Compony, New York, 1972.

Фаминцьін, А., Скоморохи на Руси, СПб., 1889.

Феденко, П., Вплив історії на український народній характер, Прага, 1942.

Филиповъ, А., "Украинская драма", Въ Мірѣ Искусствъ, 1907, VII-VIII.

Фортунатовъ, П., "Современный малорусскій театръ", Сцена и Музыка", 1904, IX-XI.

Франко, І., "Містерія страстей Христовыхъ", Кіевская Старина, 1891, IV.

_____, "Банкеть духовный", Кіевская Старина, 1892, IV.

_____, "Южно-русская пасхальная драма", Кіевская Старина", 1896, VI-VIII.

_____, "Карпато-руське письменство XVII-XVIII віків", Записки НТШ, тт. 37-38, Львів, 1900.

_____, "До історії українського вертепу. Історично-літературні студії і матеріяли", Записки НТШ, тт. 71-73, Львів, 1906.

_____, "Слово про збурення пекла. Українська пасійна драма", Записки НТШ, т. 81, Львів, 1908.

_____, "Нові матеріяли до історії українського вертепу", Записки НТШ, т. 82, Львів, 1908.

_____, Котра віра ліпша? Інтермедія жида з русином, Львів, 1913.

_____, Нарис історії української літератури до 1890 року, Львів, 1910.

_____, Твори в двадцяти томах, т. XVII, Київ, 1955.

_____, Про театр і драматургію, АН УРСР, Київ, 1957.

Фрідман, О., "Життя на сцені", Радянське мистецтво, 1945, 22.

Хоткевич, Г., "Сучасний стан теперішнього українського театру", Л.Н.В., 1900,XI.

_____, Історія галицького театру. Випуск перший. Народній і середньовічний театр в Галичині, Харків, 1924.

Caraman, P., Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów, Kraków, 1933.

Цеглинський, Г., "Рускій театр", Зоря, 1887, I.

Чайківський, А."Причинок до історії руcько-народнього театру", Життє і слово, 1897, I.

Tschapelskyj, W.,"Das ukrainische Drama und Michael Starytskyj", Ruthenische Revue, 1903, XVI.

Чарнецький, С., "Дещо про теперішній стан галицько-руського театру", Л.Н.В., 1905, IV.

_____,"Гостина театру "Руської Бесіди" у Львові", Л.Н.В., 1905, III.

_____, "До характеристики сучасного стану нашого театру", Л.Н.В., 1905, VII.

_____, "Перша вистава русько-народнього театру у Львові", Неділя, 1912, XLV.

_____, "Перший драматичний конкурс на Галицькій Україні", Неділя,1912,XLIV.

_____, "Гуцульський театр", Неділя, 1912, XIV.

_____, "50-літній ювілей українського театру в Галичині", Ілюстрована Україна, 1914, VII-X.

_____, "Сторінка з минулого українського театру", Шляхи, 1915, II.

_____, "Золотий вік українського театру", Шляхи, 1916,3.

_____, "Померла Зоря", Життя і Мистецтво, 1920, I.

_____, Нарис історії українського театру в Галичині /1864-1934/, Львів, 1934.

Чернявський, А., "О. Загаров", Театральне Мистецтво, 1922, I.

_____, "Софія Стадникова", Театральне Мистецтво, 1922, II.

Чижевський, Д., Нариси з історії філософії на Україні, Прага, 1926.

Чикаленко, Є., "25-літній ювілей М. Кропивницького", Зоря, 1893, XI-XV.

Чорній, С., "Свято весни в українському фолкльорі", Визвольний шлях, 1973, 1-2.

Шенрокъ, А., "Предки и родители Н.В. Гоголя", Матеріалы для біографіи Н.В. Гоголя, т. I, отд. I, Москва, 1892.

Schrader, O., von, Reallexikon der Indogermanen, Strassburg, 1901, (p. 878, "Uhrheimat der Indogermanen").

Шрамъ, К., "Украинская деревня въ произведеніяхъ М. Кропивницкаго и М. Старицкаго", Степь, СПб. 1886.

Шубертъ, Н., "Михаилъ Семеновичъ Щепкинъ", Русская Старина, 1888, XI.

Щепкинъ, М.С., "Изъ записокъ артиста", Современникъ, 1847, I.

_____, "Изъ моихъ записокъ", Русскій Вѣстникъ, 1856, X.

_____, "Изъ записокъ... Учебные годы. Первый успѣхъ на губернской сценѣ", Атеней, 1858, XVII, XXXVI.

_____, Записки и письма, Москва, 1864.

Щербина, Д., "Спогад про розвій і життя українського театру в нашому таборі", Вільне Слово, 1917, XXVII.

Щоголевъ, П., "Отецъ Гоголя", Историческій Вѣстникъ, 1902, II.

Щурат, В., "Драма посвячена Мазепі", Неділя, 1911, I.

_____, "Христос Пасхон. Львівські віршовані діялоги з 1630 року", Записки НТШ, т. 117-118, Львів, 1914.

Якубовичъ, К., Кіевъ какъ колыбель русской драмы, Кіевъ, 1890.

Ярцевъ, А., "Шевченко и Щепкинъ", Кіевская Старина, 1898, II.

_____, М.С. Щепкинъ, его жизнь и сценическая дѣятельность въ связи съ исторіей современнаго ему театра, СПб., 1893.

Яценко, М., "Сучасний український театр", Зоря, 1893, XI-XV.

Ящуржинскій, Х., "Рождественская интермедія /Коза/", Кіевская Старина, 1898, X.

ПОКАЗНИК ІМЕН

Авдієва, І., 355
Адаменко /див. Карпенко-Карий/.
Адасовська-Хлистова /див. М. Заньковецька/.
Аксаков, С., 105
Александров, В., 78, 128, 175
Александровський, І., 330
Алексеєва, 103, 104
Амаглобелі, 367
Андреєв, Л., 325
Анненков, 98
Андрусів, П., 429
Антонович, Д., 5, 6, 263, 300, 324, 353
Антонович, Д., 355, 376
Ануйя, 427, 431
Аристотель, 268
Афанасьєв-Чужбинський, О.,115
Афіногенов, 369
Ашкаренко, Г., 130, 188, 263

Бабанін, 114
Бабенко, Д., 356
Бабіївна, Г., 356
Бажан, М., 378
Баґров, 325
Байрон, Д., 167, 303, 334, 335
Балабан, Б., 356
Балашов, П., 217
Баліцький, 393
Барвінок, В., 356
Барвінський, В., 303
Барвінський, О., 5
Барнич, Я., 429
Барсицький, А., 69
Барсов, 102,103,104,110,113
Барятинський, 90
Басс, І., 320
Бачинський, О., 151, 302
Баш, Я., 423, 424
Бекман, 114
Бельський, Ю., 431
Бенцалева, Т., 349
Бенцаль, М., 349
Береза-Кудрицький, П., 356
Березовський, 301
Бетовен, Л., 388
Бєдний, Д., 416
Бєлінський, В., 97
Бєрнсон, Б., 355
Бистрова, 103
Білозерський, М., 117, 118
Бірюков, М., 424
Блавацький, В., 427, 428, 429, 431
Блянш, А., 431
Боаза, 207
Бобров, 113, 114
Боброва, Ф., 113
Бойчук, Б., 431
Бокль, Г., 262
Бондаренко, Є., 411

Бондарчук, С., 350, 356, 376
Бордакова, А., 113
Борисоглібська, Г., 244, 245, 330
Бортник, Я., 348
Бортнянський, 301
Борщагівський, О., 320
Босенко, А., 314
Брович, 287
Брутт, 94
Буало, 163
Будний, Б., 431
Булґаков, М.А., 388
Бурачек, І., 356
Буряківський, Ю., 423
Бучма, А., 356, 360, 375, 376

Ваґнер, 404
Валуєв, П., 279,280
Васильєв, 70
Василько, В., 349,350,356,357, 374,375,376
Вахнянин, Н., 34
Ведель, 301
Вербицький, М., 79
Вербицький, П., 127
Вергарен, Е., 324
Верещинські /подружжя/, 428
Верлан, 17
Верхацький, М., 356,359
Виговський, І., 125
Винниченко, В., 325,352
Вірина, О., 131
Виспянський, С., 325,332,361
Виходцев, 188
Вишня, О., 386
Владислав /пол. король/, 257
Власюк, Д., 356,361,362
Вовчок, М., 127,260,262
Возняк, М., 5,6,9
Володимир, Р. /Р. Кухар/, 432
Вольф, Ф., 390,391
Воробкевич, С., 154,155,156
Вороний, М., 164,332
Всеволодський-Гернґрос, В., 63
Вяземський, 283

Гавптман, Ґ., 325,327,332
Гаєвський, В., 359
Гайне, Г., 167,395
Гаккебуш, Л., 356,376
Галан, Я., 423
Гальбе, 352
Галка, Ієремія /див. Костомаров, М./.
Галятовський, І., 18
Геккель, 415
Георгій /монах/, 12
Герцен, О., 63,260,262
Гірняк, Йосип, 347,355,356,364, 365,367,368,375,392,393,428, 429
Глібов, Л., 171,278
Гнатишак, М., 4
Гнатюк, В., 237
Гоголь, В., 65,69,75,76,77
ГОГОЛЬ,М., 65,75,77,79,80,87, 88,96,168,202,205,219,224, 229,260,264,277,349,387,419, 431
Головацький, Я., 241
Головнін, 279,280

Гонорський, Р., 84
Гонта, Д., 429
Гордов, 260
Горленко, Н., 429
Городенський, 103
Гофман, Е., 395,396
Гофманшталь, Г., 332,404
Гребінка, Є., 203
Грибоєдов, О., 277
Грива, 17
Григорієвич, Г. /див. Г. Цеглинський/.
Грінченко, Б., 135,142,143,144, 145,146,147,148,197,201,282, 428
Грушевський, М., 4,7,8,9,38
Гуня, Д., 17
Гуцков, К., 302
Гушалевич, І., 151
Гюго, В., 333

Ґаватович, Я., 15,69
Ґнєдич, М., 69,104
Ґольдоні, 100,428
Ґонта, 17
Ґончаров, 63
Ґрібоєдов, 63
Ґрільпарцер, 353, 404

Данилова, 268
Данильченко, Ф., 103,104
Демуцький, Д., 356
Демчук, Т., 349
Дичківна, Є., 429
Дідро, 268
Дмитерко, Л., 423
Дмитренко, В., 77
Дніпровий, Б., 431
Дніпровський, І., 393
Добровольська, О., 350,376, 428,429
Добролюбов, М., 262
Довгалевський, М., 18
Довженко, О., 171,358,373, 378,413,414,415,416,417, 418,419,420,423
Долина, П., 356,376
Долинянченко, К., 150
Дондуков-Корсаков, 283
Донець-Захаржевський, В., 107
Донцов, Д., 334,335
Дорошенко, І., 127
Драгоманів, М., 166,260,281, 306,315,328
Дрентельн, О., 132,300
Драйсіг, І., 68,106
Драй-Хмара, М., 334,335
Дубовик, Л., 356
Дубровська, 113
Дударів, Д., 314

Ейзенштейн, С., 360, 413
Епік, Г., 367,393

Євшан, М., 339
Єдлічка, А., 70
Єжов, 367,368,393
Єфремов, С., 5,260,261,279, 280

Жаркова, Н., 131
Жемчужніков, Л., 118
Житецький, Г., 136
Житецький, П., 128

Жолкевський, 99
Жулавський, 352

Завадський, 114
Завидов, 113
Загорський, І., 131
Загоскін, М.М., 88
Загребельний, П., 424
Зайкан, Галина, 429
Залізняк, М., 17
Заньковецька, М., 127,131, 166,168,180,181,186,188, 193,197,213,221,259,263, 265,271,276,277,287,288, 289,290,295,314,323,326, 327,328,330,356,368,411
Зарудний, М., 424,426
Зарудний, 301
Засенко, О., 319, 320
Затиркевич-Карпинська, Г., 131,180,188,193,265,323
Зелінська, 113
Зелінський, К., 68,113
Зеров, М., 5,336,340,341, 367,393
Зінкевич, П., 389
Змієвський, А., 99
Зускін, 361

Ібсен, Г., 324,325,327,335, 428,429
Іваницький, 100,107
Івашутич, О., 356
Ігнатович, Г., 356,357
Ігнатьєв, М.П., 283
Ільницький, В., 151,157,303
Ірод, 44,45,46,61,62
Ірчан, М., 367,393

Кабука, 361
Казімір, Ян, 257
Кайзер,Ґ., 355
Кайнц, Й., 361
Калин, В., 348
Калиновський, 110
Капніст, В., 69
Каратєєв, 99
Карганський, С., 356,375
Карпенко-Капий,І., 81,131,133, 135,136,142,143,165,166,171, 187,188,189,206,207,208,209, 210,211,212,213,215,216,217, 218,219,220,221,222,223,228, 229,232,235,236,237,239,240, 241,243,244,245,246,247,251, 252,253,256,257,258,260,261, 262,264,265,266,267,268,269, 270,271,272,273,274,275,276, 277,278,285,286,288,289,290, 291,292,293,294,295,296,297, 299,300,308,323,326,328,340, 352,357,398,428
Карпенко, П., 330
Кассій, 94
Касьяненко, Є., 386
Катков, М., 279,280
Кашкетін, 367,368,393
Квітка-Основ'яненко, Г., 65,66 68,69,77,78,84,85,86,87,88,89, 95,106,107,108,109,110,111, 112,113,124,125,151,174,189, 194,262,431

Квітка, Ф., 107
Керницький, І., 428,432
Килимник, С., 9
Кирило /митрополит/, 13
Кітченко, Ф., 80
Климов, 103
Кобилянська, О., 35,78,326
Ковалевський, П., 106
Коваленко, Л., 427
Коваль, С., 356
Коженьовський, 154
Козак, Е., 430
Козачинський, М., 18
Козачківський, Д., 356,360, 362,363
Козачковський, А., 125
Козловський, 301
Коломієць, О., 424,426
Колюпанов, 188
Комарецька, Л., 356
Комаров, М., 229,261
Конiський, Г., 18
Конiський, О., 118,140,141, 187,188
Кононів, Ю., 428,430
Константинов, 100
Коонен, А., 390
Копиленко, О., 422
Корнель, 100
Корнієнко, О., 424,425
Корнійчук, О., 422,423,424, 425
Короленко, 414
Корольчук, О., 356
Корш, 272
Корчак, А., 424
Коряк, В. 5
Костор, 393
Котко, К., 386
Котляревський, І., 64,65,67, 68,69,70,72,74,76,79,82,84, 85,101,102,103,104,105,106, 111,112,125,134,174,188,189, 190,202,220,224,262,263,267, 301,428
Котляров, П., 65,77,80,82
Коцебу, А., 101
Коцюбинський, М., 35,423
Кочерга, І., 316,395,396,397, 398,400,402,403,404,405,406, 408,411,412,422
Кочубей, М., 90
Крагельська, А., 93
Красовський, О., 107
Крашевський, Ю., 169
Кремльов, 286
Кремуцій, Корд, 93
Крживіцька, 304
Кривицька, Л., 314
Крига, І., 356
Крилов, І., 167
Криницька, Л., 356
Кримський, А., 304,305
Кропивницький, М., 81, 128,130, 131,133,135,136,142,143,145, 151,152,166,168,186,187,188, 189,189,190,191,192,193,194, 195,196,197,198,199,200,201, 202,203,204,205,206,221,228, 262,263,264,265,288,289,290, 291,323,326,328,329,330,349, 352,431

Крушельницький, М., 356,364, 366,367,392,411
Кукольник, Н., 118
Куліш, А., 391
Куліш, М., 347,357,361,364, 367,368,370,378,379,380, 381,382,383,384,386,387,388, 390,391,392,393,394,421,427
Куліш, П., 117,118,123,148, 149,150,257,258,340
Курбас, Лесь, 329,346,347,348, 349,350,351,352,353,354,355, 356,357,358,359,360,361,362, 363,364,365,366,367,370,371, 372,373,374,375,376,377,378, 380,381,382,385,387,391,392, 393,421,431
Курило, Є., 427
Кухаренко, Я., 66,77,78,82,83, 116,117,128,134,138,168,262,
Кухар, Р. /див. Володимир, Р./
Кучер, А. 7

Лавріненко, Ю., 358,359,382, 383,389,417
Лагода, І., 127
Лазаревський, О., 127
Ландвер, І., 70
Левада, О., 422,423,425
Левитський, М., 142
Левицький, 301
Левицький, М., 431
Левіс, Джекоб, 413
Лекок, 152
Ленін,В., 368
Ленкавський, 99,100
Леонтович, М., 14,34
Лепкий, Б., 429
Лермонтов, М., 167,334,335
Лесінґ, 268
Лизогуб, А., 118
Липська, Г., 127
Лисенко, В., 166
Лисенко, М., 70,128,167,168, 169,248,264,282,330,350,357
Лисяк, О., 430
Литвинова, П., 80
Ліницька, Л., 221,308,323,356, 357
Лішанський, Ю., 356
Лобанов-Ростовський, 102,281
Лозинський, Й., 69
Лоренцо, Тіна /ді Лоренцо/, 325
Лопатинська, Ф., 349
Лопатинський, Ф., 305,348,356
Лосенко, 301
Лотоцький, 99
Лубенський, П., 423
Лужницький, Г., 1,9,16,36,428, 430,432
Лукич, В., 240
Луначарський, А., 240
Лучицька, К., 356

Макаренко, А., 356
Маковей, О., 144,155
Малиновський, 99
Малярівна, 107
Мандельштам, О., 369
Мануйлович, С., 350,356
Максимович, К., 367,393
Марков, 188

Маркова, О., 131
Маркович, Д., 142
Маркович, О., 34,70,127
Мартос, 301
Мар'яненко, І., 234,244,356, 375,411
Масоха, П., 356
Медведєв, 103,104
Медведєва, 103
Медвідь, 17
Мейо, М., 431
Мейтус, Ю., 385
Меллер, В., 355,356,385
Мельник, В., 429
Мельник, М., 429
Мержинський, С., 333
Метерлінк, М., 324,332
Метлинський, А., 109
Микитенко, І., 422
Микульський, 114
Минко, В., 424
Мирний, П., 136,168,182
Михалевич, 261
Мілль, Джеймс, 262
Мілютенко, Д., 356
Міхоелс, С., 361,366
Міцкевич, А., 167,258
Млака, Данило /див. С. Воробкевич/.
Млотковська, 112,114
Млотковський, Л., 99,100,101, 104,112,113,114
Мова, В. /В. Лиманський/, 137, 139,140,267
Мокрієв, Ю., 422,424
Мольєр, Ж.Б., 100,151, 203,227, 352,362
Монтеґю, Айвор, 413
Морачевський, Ф., 279
Мордовець, Д., 196,199,340
Мордовцев, Д. /див. Д. Мордовець/.
Москвичов, Д., 108
Мох, Рудольф, 150
Музичка, А., 338,339
Муне-Сюллі /Жан-Сюллі Муне/, 325
Мюссе, А., 396

Найт, Артур, 413
Нальотов, 103
Нальотова, К., 102,106
Наумович, І., 151
Некрасов, М., 260,262
Немирович-Данченко, В., 292
Нечуй-Левицький, І., 1,128,168, 169
Нещадименко, 356
Нижанківський, Б., 430
Ніс, І., 127
Ніцше, Фрідріх, 335
Ніщинський, П., 122
Новаліс, 396
Новицький, 114
Новицький, М., 386,387

Огоновський, О., 5,158,163, 303,306
Ожешкова, Е., 168
Озаркевич, І., 79,150
Олександер I, 72,417
Олександер II, 280
Олександер III, 283
Олексій Михайлович, 13

Оленин, Д. /Д. Маркович/, 144
Олесницький, 306
Олесь, О., 325,352
Онацька, В., 356
Онопа, Тиміш, 56
Островський, М., 369
Островський, О., 63,187,272, 277,295,361
Островський, 283
Остряниця,Я., 17

Павлов, 103,110,113
Паздрій, Б., 429
Партицький, 303
Первомайський, Л., 422,423
Петрицький, Анатоль, 363,364
Петрова, 113
Петров, 113
Петро I, 417
Перегуда,О., 356
Пильчиків, Д., 261
Писаревський, С., 66,69,77, 79,82,150
Пігулович, З., 356
Пінот-Рудакевич, Я., 429
Планкет, 152
Плачинда, С., 421
Плетенецький, Є., 16
Плетньов, Л.О., 87
Площанський, В., 303
Побєдоносцев, К.П., 283
Повитухін, Фалалей /див. Квітка-Основ'яненко, Г./.
Поґодін, 369
Полоцький, С., 301
Полтава, Л., 432
Понеділок, М., 429,430,432
Потоцький, Й., 248,252
Постишев, П.П., 364,365,392, 393
Постнікова, 103
Пріслі, Дж., 429
Прокопенко, З., 424
Прокопович, Ф., 18,301
Протасов, 112
Пряженківська, Т., 103,110, 114
Пряженківський, 114
Пудовкін,413
Пушкін, С., 167,262,320,368
Пшибишевський, С., 335
Пчілка, О., 141,142

Рабічев, 387
Равпах, Е., 154
Радванський, А., 429
Радчук, Ф., 356
Раймунд, В.С., 302
Ратмирова, О., 329
Рахиль, 46
Рейнол, Поль, 429
Рекановський, 99
Рєпнін, М.Г., 102,104,105,112
Рибаков, 112
Рильський, М., 378,402
Римша, А., 16
Рогрбах, П., 20
Розен, О., 159
Ролле, І., 245,252
Романицький, Б., 314,356
Романович, Т., 152,188
Ромен, Левко, 432

Ростан, Е., 396
Ростовський, Д. /Туптало/,301
Рошкевич, М., 308
Рошкевич, О., 303
Рудакевич, О., 429
Рулін, П., 6
Русов, О., 261
Руссо, Жан-Жак, 262

Савченко, М., 424
Савченко, Ф., 280
Савчук, П., 432
Садовська-Барілотті, М., 131, 171,188
Садовський, М., 130,131,140, 166,181,186,188,193,214,221, 228,234,235,244,245,247,259, 263,265,266,269,271,276,277, 288,289,290,291,292,308,323, 349,351,374,375,428
Садуль, Жорж, 413
Сакович, К., 16
Саксаганський, П., 131,166,169, 171,186,188,193,207,217,218, 220,221,228,234,235,244,245, 247,259,265,269,276,277,288, 289,290,291,292,323
Салтиков-Щедрін, М., 93,103, 196,260,262
Самійленко, В., 78,175
Самійленко, П., 350
Самойлова, Н., 106
Свашенко, С., 356
Свенціцький, П. /Павло Свій/, 151
Свій, П. /див. П. Свенціцький/
Святолюбська, О., 159
Сердешний, І. /І. Стешенко/, 164
Сердюк, О., 356,375,376,411
Сидоренко, В., 432
Сімович, В., 305
Сінклер, Люїс, 356
Скляренко, В., 356
Склярова, М., 356
Сковорода, Г., 73,108
Скомоловський, К., 151
Скрипник, М., 357,365
Словацький, Ю., 349
Смерека, А., 350,356
Смілянський, Л., 422
Смолич, Ю., 380
Собко, В., 422,423,424
Совачева, Г., 428
Соленик, К., 68,106,112,113, 114,189,289,292,301
Соловйов, Ю., 246
Сологуб, 367,393
Сольський, Л., 361
Сольський, 283
Сорокіна, 103
Софокл, 268,325,350,353,361, 376
Срезневський, І., 70,73,74,91
Ставицький, О., 153
Ставровецький, Т., 17,18
Стадник, Й., 347
Сталін, Й., 367,368,393,417
Станіславський, К., 186,292, 361,374
Старинкевич, Є., 404

Старицька-Черняхівська, Л., 293,340
Старицький, М., 34,78,127,128, 131,132,133,135,136,141,142, 166,167,168,169,171,172,174, 175,176,177,178,180,181,182, 183,184,185,194,262,266,276, 286,287,289,291,326,327,328, 352,429
Старченко, 301
Стеблін-Камінський, С., 65,73
Степова, М., 429
Стеценко, Л., 175
Стороженко, М., 167
Стороженко, О., 203
Сторчак, К., 412
Стоян-Максимович, К., 131
Стрєлкова, Є., 356
Струтинська, М., 433
Суворін, 272
Сулима, Т., 140
Суліван, 152
Суходольський, В., 263,424

Таїров, 357,389
Танцюра, Г., 56,57
Тарнавський, З., 430
Тацій, 93
Теліжин, Слав, 431
Терещенко, М., 350
Терещенко, 220
Тимошенко, П.Д., 280
Тис-Крохмалюк, Ю., 433
Титаренко, Н., 356
Тичина, П., 358,378,381
Тіберій, 93
Тік, Л., 395
Тіхонов, 420
Трощинський, Д., 75,76
Трясило, Т., 17
Тобілевич, І. /див. Карпенко-Карий, І./
Тобілевич, М., 269
Тобілевич, Н., 220,221,232, 275,276
Тобілевич, К., 206
Тобілевич, С., 244,245,261
Тобілевич, Я., 269
Тобілевичі, 168,289,290,291, 292,295
Толстой, Л., 292,295,326
Толстой, О., 325,326
Тополя, К., 34,66,78,82,175
Тулуб, З., 395,397
Туптало, Д. /Д. Ростовський/, 18
Турбацький, Лев, 162
Турівський, К., 12
Тягно, Б., 314,356,357,359, 360,361

Угаров, І., 68,103,110,113
Ужвій, Н., 356,366
Українка, Леся, 34,165,319, 323,325,326,327,328,329,330, 331,332,333,334,335,336,337, 338,339,340,341,342,343,344, 345,352,423,428,431
Урбанський, О., 428
Устіянович, К., 157

Федорович, Т., 428

Федорцева, С., 356
Федькович, Ю., 153,154
Филипович, П., 395,397
Філомафітський, Є., 84
Фішер, 391
Фотій /митрополит/, 13
Франко, І., 5,9,44,67,75,85,
115,131,133,146,148,150,
153,157,160,161,163,164,
169,191,195,207,209,214,
219,220,221,244,247,258,
294,300,302,303,304,305,306,
308,309,310,311,312,313,314,
315,316,317,318,319,320,321,
322,336,360,380,381,385,431
Француз, К., 168

Харитоненко, 220,221
Хвильовий, М., 357,365,378,
381,386,387,391,415,428
Хвиля, О., 356
Хижняк, А., 424
Хмельницький, Б., 17,90,91,
92,93,125,147,181,236,257,
289,305
Ходимчук, С., 356
Хоменко, І., 426
Хомяков, 150
Хоткевич, Г., 137,347
Христос, Ісус, 44,45,46,61
Хрущов, М., 393

Цеглинський, Г., 159,160,161,
162,163,164
Цезар, 94

Шабельська, О., 34,168
Шагайда, С., 356
Шамрай, А., 5
Шараневич, 303
Шафарик, 49
Шаховський, О. 72
Шашаровска, Є., 429
Шашаровський, В., 428,429,430
Шевченко, Йона, 350,356
Шевченко, Т., 115,116,117,118,
123,124,125,126,127,148,151,
168,174,188,189,192,194,202,
243,260,262,301,340,353,354,
356,366,368,376,385,392,410,
411,426,430,431
Шекирик,П., 40
Шекспір, В., 100,154,157,352,
354,361,367
Шерепері, Стецько, 66,79,82
Шерідан, 100
Ширай, Д., 99
Шиян, А., 425
Шифрін, Н., 356
Шіллер, Ф., 91,331,361
Шкляєв, В., 356
Шмаїн, Ханан, 356,376
Шов, Б., 353
Шраг, І., 118,288
Шредер, 110
Штайн, І.Ф., 68,99,100,101,102,
104,110,111,112
Шуберт, О., 97
Шубравський, В.Є., 116,123,124,
126
Шумський, О., 367,381,393

Чаєв, М.О., 105

Чайка, Євгенія, 431
Чайковський, І., 430
Чалий, М., 80
Чапленко, В., 433
Чередниченко, В., 422
Чернишевський, М., 119,260, 262
Чернишов, 188
Черкасенко, С., 34,340
Черкашин, Р., 356
Чертков, М., 282
Чехов, А., 325
Чехович, А., 101
Чижевський, Д., 3
Чикаленко, Є., 261
Чириков, 347
Чистякова, В., 356
Чорній, С., 430
Чуга, О., 424

Шепкін, М., 64,68,94,95,96,97, 98,99,101,102,103,104,105, 106,110,111,112,125,289,292, 301
Шоголів, Я., 282

Юзефович, М., 280
Юра, Гнат, 361,375,385
Юрчакова, Ганна, 347,349
Юхвід, Л., 422

Яковлєв, 188
Якубський, Б., 334,335
Янів, В., 430
Яновичі, 347
Яновська, Л., 142,145
Яновський, В.П. /гоголь, Василь/, 75
Яновський, Ю., 378,422,424
Яременко, В.С., 314,356
Яхимович, Г., 157

З М І С Т

стор.

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

ПРАУКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР..... 1
Весняний репертуар /хороводи й забави/ 19
Веснянки 20
Літній театральний репертуар.....31
Зимовий репертуар 35
Українське народне весілля 51
Народна драма 58

ПРОФЕСІЙНИЙ ТЕАТР УКРАЇНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ.....64

Театр Котляревського і Щепкіна 102
Квітка-Основ'яненко та Харківський театр.....107
Шевченко і театр 115

ТЕАТР ПОБУТОВОГО РЕАЛІЗМУ 127
Драматичні твори Старицького 166
Марко Кропивницький - артист і драматург 186
Карпенко-Карий і театр.....206
Історичні драми.....235
Театральні ідеї та естетичні принципи Карпенка-Карого.....260
Проблеми українського театру на театральному з'їзді в Москві.....276
Театр братів Тобілевичів.....288

ДРАМАТУРГ ІВАН ФРАНКО.....302

ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....323

ЛЕСЬ КУРБАС - ТВОРЕЦЬ УКРАЇНСЬКОГО МОДЕРНОГО ТЕАТРУ....346

МОДЕРНА ДРАМАТУРГІЯ РЕВОЛЮЦІЙНОГО ВІДРОДЖЕННЯ.....378

Драматург Микола Куліш.....378

ДРАМАТИЧНІ ТВОРИ ІВАНА КОЧЕРГИ.....395

ОЛЕКСАНДЕР ДОВЖЕНКО - ВИДАТНИЙ ДРАМАТУРГ, КІНОДРАМАТУРГ ТА КІНОРЕЖИСЕР.....413

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ В КЛІЩАХ СОЦРЕАЛІЗМУ.....422

УКРАЇНСЬКИЙ ТЕАТР НА ЕМІҐРАЦІЇ.....427

БІБЛІОГРАФІЯ.....434

ПОКАЗНИК ІМЕН.....457