

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ Г. С. СКОВОРОДИ

На правах рукопису

Новиков Анатолій Олександрович

УДК 82: 09: 821.161.2 - 2 “185/ 191”

**МАРКО КРОПИВНИЦЬКИЙ І УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

10.01.01 – українська література

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
доктора філологічних наук

Науковий консультант:
доктор філологічних наук,
професор Семенюк Г. Ф.

Харків – 2006

ЗМІСТ РОБОТИ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПАРАДИГМА НАУКОВИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ	
СПАДЩИНИ М. КРОПИВНИЦЬКОГО.....	12
Висновки.....	54
РОЗДІЛ 2. ІПОСТАСІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИТЦЯ.....	56
2.1. М. Кропивницький у контексті літературно-мистецького життя 50 – 70-х років.....	56
2.2. Естетичні пріоритети театру М. Кропивницького.....	71
2.3. Останній період життя й творчості драматурга.....	100
Висновки.....	150
РОЗДІЛ 3. М. КРОПИВНИЦЬКИЙ – ДРАМАТУРГ.....	152
3.1. Панорамний огляд української драматургії другої половини ХІХ – початку ХХ ст.....	152
3.2. Провідні теми, мотиви, образи.....	181
3.3. Мистецтво характеротворення.....	279
3.4. Типологія конфлікту в п'єсах митця.....	300
3.5. Жанрова палітра й культура архітектоніки п'єс М. Кропивницького.....	306
3.6. М. Кропивницький і український модернізм.....	321
3.7. Аспекти інтертекстуальності.....	329
3.8. Мовна майстерність драматурга.....	370
Висновки.....	381
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	384
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	392

ВСТУП

Економічне процвітання більшості країн світу, які прийнято вважати цивілізованими, завжди розпочиналося з духовного відродження нації. Не можуть бути винятком у цьому відношенні й українці, які лише після створення власної держави одержали змогу в повному обсязі вивчати свою культуру, що є своєрідним явищем у світовій духовній скарбниці. Адже кожна культура розвивається за законами, притаманними тільки їй. Як зазначала Олена Пчілка, “...колесо нашої історії котилось особливим ходом – не було в нас нашої літератури для “добірної” громади, не було ні “придворних” співців та письменників, ні “придворних” драматичних видовищ” [407, с. 242].

Упродовж багатьох століть українська культура змушена була боротися за своє елементарне виживання. Так було і за часів царської Росії, і в добу Радянського Союзу. Згадаймо хоча б страдницьку долю Тараса Шевченка, горезвісний Емський указ Олександра II чи розстріляне українське відродження в не такому далекому радянському минулому. Однак, попри всі негаразди, українська культура розвивалась і в цих надзвичайно несприятливих умовах.

За колоніальних часів вітчизняні дослідники не мали можливості досконально проаналізувати все розмаїття багатой духовної спадщини нашого народу. Особливо це стосується аспектів, пов’язаних із категорією національного. В роки комуністичного режиму до цього додалося ще й суттєве обмеження на правдиве висвітлення релігійних мотивів. Подібні тенденції в якійсь мірі розповсюджувалися навіть на творчість Т. Шевченка. Саме тому на десятки талановитих українських митців, серед яких, наприклад, О. Кониський, П. Куліш, І. Багряний, М. Зеров, М. Хвильовий та ін., було накладено ідеологічне “табу”.

Тільки з проголошенням незалежної Української держави наше літературознавство стало нарешті збагачуватися працями, присвяченими розгляду творчості низки несправедливо “забутих” чи “напівзабутих” національних

художників слова. Тут варто назвати докторські дисертації О. Куцої “Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині XIX століття” (1997), Л. Мороз “Драматургія Володимира Винниченка: ідейно-мистецьке експериментаторство на тлі “нової драми” кінця XIX – початку XX століть” (1997), Я. Голобородька “Художні константи Миколи Куліша” (1997), Ю. Безхутрого “Художній світ Миколи Хвильового” (2003), С. Кіраля “Трохим Зіньківський в ідейно-естетичному контексті доби” (2003) та ін.

Згадані вище ідеологеми стали гальмом і у справі дослідження літературного доробку засновника українського професійного театру, геніального актора й режисера Марка Кропивницького, оскільки в більшості його творів національні та християнські константи є домінуючими.

Актуальність теми. У добу незалежності України настала нарешті можливість більш глибокого наукового осмислення духовної спадщини українського народу. Важливою складовою цієї спадщини є драматургія, а отже, й літературна творчість одного з провідних митців другої половини XIX – початку XX ст. М. Кропивницького, кращі п’єси якого впродовж десятиліть багато в чому визначали не лише обличчя національної драматургії й українського театру, а і всієї вітчизняної культури.

Багатогранна духовна спадщина М. Кропивницького вивчалася понад сто тридцять років. Однак тривала й копітка науково-дослідницька робота залишилась незавершеною. Так, дослідники майже зовсім не торкалися ролі драматурга в боротьбі за українське національне відродження, що значною мірою знайшло відображення в його п’єсах. Серед них – “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Замулені джерела”, “Конон Блискавиченко”, “Розгардіяш”, “Скрутна доба” та багато інших. Поза увагою літературознавців залишилися й такі надто важливі морально-філософські домінанти, характерні для драматургії Кропивницького, як питання духовного здоров’я нації, морально-психологічний аспект проблеми злочину й покарання, створення письменником позитивного образу заможного селянина (в сучасному розумінні фермера), інші актуальні як для тієї доби, так і для нашого часу константи, висвітлення яких дасть змогу

краще зрозуміти естетично-гуманістичний всесвіт митця. Малодослідженою є також проблема зв'язку драматургії Кропивницького з українською і світовою літературою. З поля зору літературознавців і театрознавців значною мірою випав останній період життя і творчості драматурга, коли він, живучи у своїй садибі на хуторі Затишок, продовжував створювати нові оригінальні п'єси, перекладав твори російських і світових майстрів слова (Гоголя, Некрасова, Шекспіра, Мольєра), працював над своїми мемуарами, виїздив на гастролі до багатьох українських і російських міст (Харкова, Полтави, Києва, Катеринослава, Одеси, Санкт-Петербурга, Москви, Саратова), презентуючи в такий спосіб власні творчі досягнення й надбання національної драматургії загалом, разом з аматорами виставляв у провінційних містах та селах українські п'єси, знайомив місцеве населення з поезіями Т. Шевченка, Л. Глібова, інших письменників, відкрив у себе на хуторі початкову школу з українською мовою навчання. Крім того, є й ще одна досить важлива проблема, що потребує термінового вивчення і переосмислення. Оскільки дослідження духовної спадщини Кропивницького за радянських часів (а це більша частина наукових джерел, присвячених аналізу його творчого доробку) розглядалася зазвичай з позицій марксистсько-ленінської ідеології, це незрідка призводило до серйозних розбіжностей з життєвою правдою. Досить яскраво подібні тенденції проявились, зокрема, при розгляді п'єс “Розгардіяш”, “Скрутна доба”, “Зерно і полова”, інших драм та комедій письменника, особливо останнього періоду, де відображуються події, пов'язані з першою російською революцією 1905 – 1907 років.

Зважаючи на це, а також те, що у вітчизняному літературознавстві творчість митця в контексті драматургічного процесу його доби в повному обсязі жодного разу не розглядалась, назріла нагальна потреба дослідити тему “Марко Кропивницький і українська драматургія другої половини XIX – початку XX ст.” як окрему, самостійну проблему. Це дасть змогу глибше осмислити творчість драматурга, розвиток тогочасного літературного й театрального процесу загалом.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження є складовою частиною наукової теми кафедри

української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди “Концепція людини в українській літературі”. Тема затверджена вченою радою професорів Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди (протокол № 3 від 21 червня 2002 р.) та узгоджена на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми “Класична спадщина та сучасна художня література” (протокол № 4 від 30 вересня 2003 р.).

Мета роботи полягає в цілісному і системному дослідженні драматургічної творчості Марка Кропивницького у контексті літературного процесу другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Мета вимагає розв’язання таких **завдань**:

- з’ясувати ступінь вивчення досліджуваної проблеми;
- схарактеризувати основні здобутки української драматургії другої половини ХІХ – початку ХХ століття;
- простежити творчу еволюцію Кропивницького-драматурга;
- проаналізувати домінуючі теми, мотиви, проблеми творчості митця;
- розкрити мистецтво характеротворення в п’єсах письменника;
- виявити особливості жанрової палітри й архітектоніки драматургічних творів Кропивницького;
- встановити причетність п’єс Кропивницького до українського модернізму;
- дослідити мовну майстерність письменника;
- визначити місце і значення драматургічної спадщини Кропивницького в українському літературному процесі його часу.

Об’єктом дослідження є літературний процес в Україні другої половини ХІХ – початку ХХ століття, історія розвитку драматургії і театру.

Предмет дослідження – п’єси Кропивницького, його епістолярна спадщина, архівні матеріали, артистична, режисерська й громадська діяльність драматурга.

Методологічну та теоретичну основу дисертації складають теоретико-літературні й історико-літературні праці І. Франка, О. Білецького, Г. Сивокона,

М. Жулинського, М. Сулими, М. Ткачука, А. Гуляка, Т. Гундорової, С. Павличко, М. Моклиці, С. Кіраля, Ю. Безхутрого, зарубіжних дослідників – Б. Шоу, Б. Алсперса, А. Аникста, М. Бахтіна, В. Сахновського-Панкєєва, а також монографії і наукові розвідки з проблем теорії та історії української драматургії й театру М. Вороного, С. Єфремова, Д. Антоновича, П. Руліна, М. Йосипенка, П. Киричка, П. Хропка, О. Ставицького, Л. Стеценка, В. Івашківа, Л. Дем'янівської, Г. Семенюка, Л. Мороз, Я. Голобородька, С. Хороба та ін.

Дисертація ґрунтується на принципі історизму: всі художні твори вивчаються в межах конкретної літературної епохи, з характерними для неї особливостями проблематики й поетики.

У процесі дослідження широко застосовуються різні методи й підходи. Відповідно до завдань і мети дисертації використовується, зокрема, системно-комплексний погляд на внесок М. Кропивницького в літературно-культурний процес, сутність якого, за словами І. Франка (стаття “З останніх десятиліть ХІХ в.”), полягає в тому, щоб “показати, як разом із літературною творчістю розвивалась у нас і мова – і ще щось далеко більше; розвивався рівень нашої цивілізації, сила нашого національного почуття”. Крім того, до уваги взято здобутки порівняльно-історичної школи, що дає змогу виразно окреслювати суспільний і культурний контекст, у якому створювалися й удосконалювалися п'єси драматурга, надбання сучасної компаративістики: інтертекстуальний аналіз та типологічні зіставлення, які допомагають виявляти спільне в загальному драматургічному процесі другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що:

- уперше в українському літературознавстві робиться спроба наукового осмислення драматургічної спадщини Марка Кропивницького в контексті літературного процесу його доби з сучасних наукових засад;
- з позицій сьогодення розглядаються маловивчені і вилучені з наукового обігу п'єси, зокрема “Титарівна” (за Шевченком), “Замулені джерела”, “Вій” (за Гоголем), “Нашествіє варварів”, “Страчена сила”, “Скрутна

доба”, “Старі сучки й молоді парості”, “Зерно і полова”, “Хоч з мосту в воду головою” (за Мольєром) тощо;

- ґрунтовно досліджуються такі провідні для творчості Кропивницького домінанти, як категорія національного та проблема духовного здоров’я українського народу;
- уперше по-новому розв’язується проблема позитивного героя у драматургії Кропивницького;
- уперше на основі маловідомих матеріалів та старої періодики ґрунтовно вивчається останній період життя Кропивницького;
- у літературному доробку письменника всебічно, на конкретних текстах, аналізуються традиції І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка, Т. Шевченка, М. Гоголя, В. Шекспіра, Ж.-Б. Мольєра, О. де Бальзака, О. Грибоєдова, О. Пушкіна, О. Островського, Л. Толстого, інших відомих українських і світових митців, а також зворотній процес, тобто вплив п’єс Кропивницького на творчість його сучасників і послідовників, зокрема І. Франка, А. Чехова та ін.

Вихідним положенням дисертації є визначення місця і ролі драматургії М. Кропивницького в літературно-театральному процесі його доби.

Теоретичне і практичне значення одержаних результатів. Наслідки дослідження уможливають формування нових конструктивних підходів до розуміння творчості українських драматургів доби Кропивницького, сприяють визначенню їх місця в національному літературно-мистецькому процесі другої половини ХІХ і початку ХХ ст. Результати дисертації можуть бути використані викладачами філологічних факультетів у вузівському викладанні історії української літератури, загальних курсах української літератури, а також спецкурсах та спецсемінарах, присвячених українській драматургії, творчості М. Кропивницького, історії українського театру, при написанні монографічних досліджень і підручників з історії української літератури й театру. Ними можуть послуговуватися вчителі української літератури в гімназіях, ліцеях і загальноосвітніх школах.

Особистий внесок здобувача. Дослідження узагальнює самостійні наукові пошуки автора. Основні ідеї дисертації оприлюднені в трьох монографіях і багатьох наукових статтях. Усі праці виконані самостійно, без участі співавторів.

Апробація результатів дисертації. Дисертація обговорювалась і схвалена на засіданні кафедри української та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди.

Матеріали дисертації упродовж багатьох років використовуються у трьох спецсеминарах: “Театральне мистецтво як складова професійної підготовки майбутнього вчителя (на матеріалі історії слобожанського драматичного театру)”, “Виховання національної свідомості майбутнього вчителя на матеріалі українського театру і драматургії другої половини XIX – початку XX ст.” та “Марко Кропивницький і Слобожанщина”, що ведуться автором дослідження на факультетах початкового й заочного навчання Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди, вивчаються учнями загальноосвітніх шкіл міста Харкова й області на уроках української літератури та уроках, присвячених вивченню рідного краю.

Результати дослідження обговорювалися на дванадцяти наукових конференціях різних рівнів, а саме: Другій міжнародній Кирило-Мефодіївській конференції “Слов’янська писемність та культура” (Куп’янськ, 2000), Міжнародній науковій конференції “Функціонування мовних одиниць у художньому і публіцистичному мовленні” (Херсон, 2001), П’ятих слобожанських читаннях, присвячених 10-річчю незалежності України (Харків, 2001), Всеукраїнській науковій конференції “Поетика художнього тексту” (Херсон, 2002), XI Міжнародній науковій конференції ім. проф. Сергія Бураго “Мова і культура” (Київ, 2002), Міжнародній науковій конференції “Шості слобожанські читання” (Харків, 2002), Всеукраїнській науково-практичній конференції “Громадське виховання молоді засобами мови та літератури” (Полтава, 2003), XII Міжнародній науковій конференції ім. проф. Сергія Бураго “Мова і культура” (Київ, 2003), Міжнародній науковій конференції “Підсумки і перспективи розвитку літератури та літературознавчої думки

XX ст. До 200-річчя Харківського університету і філологічної школи факультету” (Харків, 2003), Науковій конференції, присвяченій 225-й річниці від дня народження видатного діяча національної культури Г. Ф. Квітки-Основ'яненка (Харків, 2003), Всеукраїнській науковій конференції “Актуальні проблеми слов'янської філології” (Бердянськ, 2005), Міжнародній науковій конференції “Актуальні проблеми функціональної лінгвістики” (Харків, 2005).

Публікації. На тему дисертації зроблено 48 публікацій загальним обсягом 62,06 др. арк. Серед них монографії: “Художній універсум Марка Кропивницького” (20,46 др. арк.), “Марко Кропивницький і Харківщина. Розвідки, гіпотези, документи” (10,4 др. арк.), “Слобожанський драматичний театр. Нариси історії” (7,0 др. арк.), брошура “Марко Кропивницький на Харківщині. Розвідки, гіпотези, документи” (4,5 др. арк.). Більша частина статей надрукована у таких поважних часописах, як “Дивослово”, “Українська мова і література в школі”, “Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах”, “Українська література в загальноосвітній школі”, “Рідні джерела”, “Слобожанщина” та ін.

Відгуки на монографію “Марко Кропивницький і Харківщина. Розвідки, гіпотези, документи” оприлюднені в газетах “Слово просвіти” (2000, Ч. 12; стаття З. Сидоренко “Батько українського театру”) і “Кримська світлиця” (2001, № 68 – 70; стаття М. Киричка “Він жив Україною”), а також у фаховому збірнику наукових праць “Південний архів. Філологічні науки” (2003; випуск XX; стаття доктора філологічних наук Я. Голобородька “Марко Кропивницький у контексті національної культури”). Рецензію на монографію “Художній універсум Марка Кропивницького” опубліковано в часописові “Українська література в загальноосвітній школі” (2006, № 10). Автор рецензії “Суттєвий крок на шляху осягнення мистецького світу драматурга” доктор філологічних наук В. Гуменюк.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, які членуються на підрозділи (крім першого розділу), висновків і списку літератури.

Загальний обсяг роботи 436 сторінок (основний текст становить 391 сторінку).

Список використаних джерел налічує 571 позицію.

РОЗДІЛ 1

ПАРАДИГМА НАУКОВИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ ЛІТЕРАТУРНОЇ СПАДЩИНИ М. КРОПИВНИЦЬКОГО

Духовна спадщина Марка Кропивницького, невід’ємною часткою якої є його драматургія, вивчалася дослідниками кількох поколінь. Тому джерела, присвячені розгляду творчості митця, доцільно розглядати за періодами, які мають свої специфічні особливості. А саме: праці, опубліковані сучасниками драматурга (дореволюційні роки), видання, які вийшли у світ за радянських часів, дослідження, створені в умовах еміграції, і література доби незалежності України. Крім того, варто виділити в окремий блок праці мемуарного характеру. Чіткої межі між цими періодами та блоками, ясна річ, немає, однак такий розподіл наукового матеріалу, попри деяку механічність, все ж таки дає змогу якось його систематизувати.

Слід також зауважити, що, висвітлюючи ті чи інші етапи вивчення літературної творчості драматурга, ми не оминули увагою й оцінки дослідниками його театральної діяльності, що, з одного боку, обумовлено необхідністю органічнішого сприйняття цієї неординарної особистості, а з іншого – усвідомленням того, що це дасть змогу краще зрозуміти Кропивницького-письменника.

Перший відомий відгук про Кропивницького співвідноситься з початком його праці на професійній сцені (осінь 1871 р.), коли актор зіграв роль Стецька (“Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка) в Одеському народному театрі. “Дебютант у ролі Стецька Кропивницький, – підкреслював анонімний рецензент газети “Одесский вестник”, – привернув загальну увагу своєю грою; під час виходу його на сцену регіт глядачів майже не змовкав. Деякі куплети примушували його повторювати двічі, а то й тричі, оплескам не було кінця” [355].

Через деякий час нотатки зі схвальними оцінками артистичної майстерності Кропивницького з’являються на шпальтах західноукраїнських газет “Слово” [442] і “Правда” [397] у зв’язку з гастролями митця 1875 року в Галичині.

Перші спроби дати оцінку літературній творчості Кропивницького пов'язані з початком функціонування українського професійного театру, коли після тривалої перерви нарешті дозволено було виставляти п'єси національних драматургів, що майже збіглося у часі з публікацією 1882 року першого тому збірки творів письменника (сюди ввійшли п'єси “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, “Глитай, або ж Павук”, “Невольник” і “Помирились”).

З цього часу рецензії на драми та комедії Кропивницького, виступи його як актора стали постійно друкуватися в десятках різноманітних газет і журналів, серед яких згаданий уже “Одесский вестник”, а також “Южный край”, “Заря”, “Труд”, “Елисаветградский вестник”, “Харьковские губернские ведомости”, “Новое время”, “Новости и биржевая газета”, “Новороссийский телеграф”, “Артист”, “Театр и искусство”, “Киевская старина”, “Исторический вестник”, “Зоря”, “Рада”, “Діло”, “Україна”, “Літературно-науковий вісник” та багато інших поважних видань.

Автори вже перших рецензій (вони зазвичай без підпису) вказують на правдивість зображуваного драматургом народного життя, на органічний зв'язок його п'єс з фольклором та етнографією, на чітко виражені в них мотиви соціально-громадського значення.

Одним із таких характерних відзивів є нотатка, надрукована в газеті “Заря” у зв'язку з постановкою в січні 1882 року на київській сцені драми “Дай серцеві волю, заведе у неволю”. Особлива увага звертається тут на неабияке вміння письменника зображувати народний побут та психологічно тонко створювати правдиві типи пересічних українських людей з притаманними їм національними прикметами й характером, що, за словами дописувача, справило надзвичайно велике враження на глядача, і він “гідно оцінив цю грань обдаровання автора” [128].

Подібна думка щодо драми “Дай серцеві волю...” висловлюється також на шпальтах газети “Южный край” (від 3 листопада 1882 року). Втім, характеризуючи згаданий твір, анонімний рецензент зупиняється не лише на правдиво віддзеркаленому в ньому побуті українського села, властивих для

Херсонщини народних звичаях і типажах дійових осіб, а й на деяких сторонах “суспільного життя”, зокрема непростих стосунках сільської молоді з гордовитим сином волосного старшини Микитою Гальчуком, котрий завдяки своєму багатству вважає себе чимось вищим за пересічних людей.

У полі зору критика опиняється й інша не менш важлива соціальна проблема, порушена автором п'єси, – згубний вплив на людину солдатчини, здатної перетворити її на машину, яка забуває про все рідне – звичаї, мову і навіть пісні, що “йдуть до самого серця” [547].

На соціальній значущості п'єс Кропивницького зосереджується увага і в газеті “Одесский вестник” (від 2 грудня 1882 року). “Гніт і зростання куркульства, що звило собі гніздо в селянському середовищі, – зауважує автор рецензії, розглядаючи драму “Глитай, або ж Павук”, – це таке явище, повз яке не може пройти спокійно жоден, кому не байдужі інтереси народу ... Твір Кропивницького є одним з найяскравіших малюнків, що проливають світло на темну сторону селянського життя, яка випромінює зло у всій його відвертій потворності”.

Крім того, рецензент вказує на продовження реалістичних традицій драматургом української і російської літератур, насамперед таких письменників, як Т. Шевченко й Г. Успенський, і зараховує твори Кропивницького до кращих зразків “всього того, що з'явилося на малоросійській мові за останній час”, а самого автора називає глибоко національним митцем, який досить вправно створює колоритні народні образи. Загальний висновок статті зводиться до того, що добірка п'єс Кропивницького є “цінним здобутком для нашої небагатої української літератури” [356].

Наступного 1883 року на сторінках львівського часопису “Зоря” з рецензією на згадану вже збірку Кропивницького виступає Іван Франко. І оцінка ця є досить неоднозначною. Найбільше сподобалася критикові в п'єсах драматурга вишукана мова, пересипана чудовими перлинами народнопісенної творчості. Проте, визнавши першу добірку письменника як один “з ліпших проявів літературного життя одноплемінної нам України по зняттю з українського слова тяжкої заборони”, рецензент разом з тим і серйозно критикує автора за слабкість

композиції його творів та деякі інші вади в основному такого ж технічного характеру [507, с. 146; 148].

Єдине, що є цінного в творі – це, зауважує Франко, багатий фольклорно-етнографічний матеріал, але й він не рятує ситуацію. Етнографічне багатство виглядатиме на сцені “і пестро, і мальовничо, і рухливо, – але все ж таки воно швидко утомить своєю однотайністю і нестачею якої б то було акції...” [507, с. 147].

І справді, зауваження Франка щодо невідповідності п'єс Кропивницького, насамперед “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, деяким родовими та жанровими канонам драми слід визнати слухними. Драматург постійно ігнорує таку важливу складову будь-якої п'єси, як створення конфлікту, який, власне, є основною рушійною силою драматургічного твору. Навіть більше того, митець, здається, нібито навмисно намагається затушувати конфлікт там, де останній, так би мовити, цілком природно виникає за ходом сюжету: любовний трикутник (Семен, Одарка, Микита), загроза Семенові рекрутчини тощо. Це можна пояснити, мабуть, тим, що вже на ранньому етапі своєї літературної діяльності Кропивницький відчував необхідність (можливо, інстинктивно) віднайти нові форми архітекtonіки національної драми на кшталт так званої “нової драми”, що на початку 1880-х років народжувалась у країнах Західної Європи. Втім, більш детально про це мова піде в третьому розділі нашої праці (підрозділ “Жанрова палітра й культура архітекtonіки п'єс М. Кропивницького”).

Водночас, попри всі закиди, вистави за п'єсою “Дай серцеві волю, заведе у неволю” користувалися неабиякою популярністю, свідченням чого є численні нотатки в періодичній пресі. І основна причина успіху полягала перш за все в тих самих вірно зображених драматургом сценах із народного життя, про які йшлося і в рецензії Франка, і на шпальтах численних тогочасних газет (в тому числі й згаданих вже “Зари” та “Одесского вестника”), а ще – в тому самому фольклорно-етнографічному багатстві драми, що з такою ж однотайністю віталось критикою.

Діставши змогу 1888 року подивитися спектакль за “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, Франко суттєво коригує своє ставлення до ролі у драмі фольклорно-етнографічних елементів. “...Місцевий український колорит, звичаї, пісні, танці, народні приказки – ось, – зауважує він тепер у своїй рецензії на виставу, – головна окраса цієї п’єси, головна і притягальна сила” [510, с. 228]. Але разом з тим і в подальших своїх працях Франко продовжує критикувати твір за приглушеність соціального конфлікту. Як зауважує критик, у п’єсі показано бідний сільський люд лише “в святковій незвичайній ментальності”, а про “щоденні клопоти і журбу, з яких складається селянське життя”, в ній, мовляв, нічого не говориться [510, с. 229].

Значно вищої вартості з точки зору як драматургічної побудови (хоча і тут є окремі зауваження), так і соціального звучання заслуговує, на думку Франка, драма “Глитай, або ж Павук”, котру він називає сумною історією “руйнування бідних людей через одного деруна” [507, с. 147]. І з цим не можна не погодитись. Викликає заперечення висновок про те, що такі “чорні характери, як Бичок”, пересажені на український ґрунт начебто з “темного царства” Островського” [507, с. 148]. Подібне твердження могло виникнути скоріше за все через нерозуміння чи незнання Франком, відрізнаним державним кордоном від Наддніпрянщини, окремих моментів української дійсності.

Цей же самий закид про запозичення з російської літератури характерів головних дійових осіб робить Франко і щодо водевілю “Помирились”. Згаданий твір так само “немов живцем переведений з Островського”, зазначає критик, маючи на увазі, що для українського менталітету не притаманні кулачна бійка в людному місці та деякі інші зображені Кропивницьким сцени. Не влаштовує Франка і сам предмет, вибраний драматургом для змалювання (“грубий і огидний, ображаючий всяке чуття моральне”) [507, с. 148–149]. Через деякий час у “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” критик, щоправда, відмовиться від свого попереднього висновку про неправдивість відображеного автором водевілю сільського життя, а своє різке неприйняття комедії пояснить тим, що остання начебто дала поштовх для появи “незліченних українських фарс”,

в яких селяни зображуються в карикатурному вигляді, притому “з невідлучними реквізитами – гопаком і горілкою” [513, с. 396].

Виходячи з подібних міркувань, загалом несхвально відзивається Франко й про комедію “По ревізії”, практично одностайно визнану літературознавцями і театрознавцями ще за життя автора взірцем українського водевілю.

З іншого боку, в літературно-критичних працях Франка можна віднайти і чимало прикладів позитивного оцінювання п’єс Кропивницького. Серед останніх “Пошились у дурні”, “Лихо не кожному лиху – іншому й талан”, ”Вуси”, “Зайдиголова”, “Дві сім’ї” (друга назва – “Де зерно, там і полова”). Ці твори критик уважає майже бездоганними з точки зору драматургічної побудови і притому вельми цікавими за змістом [513, с. 396 – 398].

Починаючи з рецензії на перший том збірки творів драматурга, що вийшов у світ, як уже йшлося, 1882 року, п’єси Кропивницького постійно знаходяться в полі зору Франка. Він при найменшій нагоді згадує про них у своїх літературно-критичних працях і майже завжди загалом дає їм високу оцінку. Так, у статті “Русько-українська література” (1898) критик зазначає, що в драматургічних творах Кропивницького і Карпенка-Карого “стає перед нами, як живе українське село з його поезією і його темнотою, з його природною красою 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 пролетаріат і сільські дуки, багачі та дідичі – все те виведено тут в ряді прекрасно оброблених і не раз глибоко вистудійованих типів” [513, с. 110].

Франко і надалі постійно коригує свою оцінку щодо драматургічних творів Кропивницького (при цьому він, щоправда, не відмовляється від деяких попередніх зауважень) і робить це до тих пір, аж поки не піднімає їх 1910 року на найвищій щабель, зазначаючи, що вони запевняють митцеві “в історії українського театру не тільки ім’я одного з його батьків, але також в історії нашого письменства ім’я визначного драматичного автора”, який є корифеєм “української драматичної літератури й штуки” [513, с. 345; 395].

Еволюцію Франка в оцінці п'єс Кропивницького якоюсь мірою можна пояснити, мабуть, тим, що, постійно переробляючи свої твори (чимало з них, як відомо, мають по кілька варіантів), драматург зрештою суттєво вдосконалив їх, чому, без сумніву, сприяли й окремі зауваження Каменяра.

Разом з тим слід звернути увагу на деякі неточності, які допускає Франко, побіжно згадуючи про внесок Кропивницького в організацію українського професійного театру. Промовистим свідченням цього є, наприклад, висловлювання у згаданому вже “Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.” та деяких інших літературно-критичних працях. Критик, зокрема, говорить, що “...в 80-х роках, коли обставини зложилися виїмково корисно для утворення окремої української трупи, він (Кропивницький – А. Н.) разом із Старицьким стає на чолі сеї першої української трупи” [513, с. 345]. Хоча насправді, Театральне товариство, більш відоме під назвою першої трупи українських корифеїв (а саме його мав на увазі Франко), Кропивницький заснував у жовтні 1882 року одноособово і так же одноособово керував ним майже цілий рік (до серпня 1883 року).

Інша неточність полягає в тому, що, спираючись на опубліковану в 1907 році працю М. Садовського “Мої театральні згадки”, Франко вважає “ініціатором” “початку нового театру на Україні” самого автора згаданих мемуарів [513, с. 391], що, як відомо, також не відповідає дійсності. Втім, обидві згадані неточності давно вже спростовані істориками українського театру, серед яких такі визнані фахівці, як Д. Антонович, І. Мар'яненко, М. Вороний та ін.

Чимало уваги аналізу драматургії Кропивницького в 80 – 90-ті роки позаминулого століття приділяють і інші автори науково-критичних праць, серед яких виділяється стаття Євгена Борисова “Малорусская драматическая литература”, надрукована 1883 року в часописові “Заграничный вестник”. Автор згаданої розвідки вважає Кропивницького новатором української драми, особливості якої вбачає у висвітленні нових тем, багатстві змісту, оригінальності побудови та зображенні “життя таким, як воно є насправді” [22, с. 527 – 528]. Кропивницькому, зауважує рецензент, притаманні такі важливі якості, як

спостережливість і глибоке знання народного побуту, котрі дозволяють своєчасно зображувати нові явища в житті сучасного села, серед яких найактуальнішим є народження “домашнього” експлуататора – глитая. Надалі, аналізуючи драму “Глитай, або ж Павук”, Є. Борисов робить дещо несподіваний для тогочасних російських оглядачів висновок щодо витворів українських митців. Зважаючи на важливість порушеної автором п’єси проблеми, яку в блискучих образах Колупаєвих і Роззуваєвих розробляють такі ушавлені російські письменники, як М. Салтиков-Щедрін і Г. Успенський, він наголошує, що твори Кропивницького є важливим внеском не тільки в українську, а і в російську літературу [22, с. 533].

З мольєрівським Тартюфом порівнює головного персонажа п’єси “Глитай, або ж Павук” Йосипа Бичка кореспондент тижневика “Неделя” Я. Веселовський, що заховався за криптонімом С. Р. Фабула твору досить проста, зауважує критик у своїй статті “Україна в произведениях ее новейших писателей”, що вийшла у світ 18 лютого 1884 року, “водночас кожна дія є цілою своєрідною драмою, вражаючою своєю життєвою правдою” [451, с. 270].

Характеризуючи творчість Кропивницького загалом, Я. Веселовський називає Кропивницького великим драматичним талантом, який зумів показати життя українського народу в таких вірних штрихах, що здивована публіка була в захваті від “мужицького театру”. Село в п’єсах Кропивницького зображується, з одного боку, “в усій розкоші його романтичної краси, з його піснями та обрядами”, а з іншого – “з усім пекучим горем пануючих у ньому злиднів”. Кращим доказом реалізму творів митця, на думку рецензента, можна вважати висловлювання однієї кухарки, що побувала на українській виставі. “Немає жодного сенсу платити 30 к. за такий театр! – роздратовано зауважує глядачка. – Та я все це вже бачила в селі. Десяток таких “кумедій” я й сама в змозі розіграти. І пісні тут ті ж самі, що у нас повсякчас співають”.

Таким чином, підсумовує Я. Веселовський, завдяки Кропивницькому “Україна дійсно побачила себе у дзеркалі, яке не лестить і не спотворює предмет, що в ньому відображається” [451, с. 269].

Як “тонкого серцезнавця й письменника, котрому притаманний глибокий психологічний аналіз”, характеризує Кропивницького кореспондент газети “Воронежский телеграф”. “Крім вірного й живого змалювання етнографічної картини, запозиченої прямо з життя, драма, – зауважує він після перегляду в липні 1884 року вистави за п’єсою “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, – вирізняється ще й неабиякими психологічними та літературними якостями...” [61].

Одне з найпочесніших місць відводиться творчості Кропивницького в “Очерках истории украинской литературы XIX столетия” (1884), автором яких є професор Київської духовної академії Микола Петров. Вчений зараховує драматурга до “найпомітніших письменників нової української літератури”, ставить його в один ряд з Марком Вовчком, І. Нечуєм-Левицьким Панасом Мирним, Я. Щоголевим, Л.Глібовим, С. Руданським, М. Старицьким [379, с. 373]. Така висока оцінка на сторінках поважної наукової праці обумовлена насамперед тим, що письменник порушує у своїх п’єсах “животрепетні моменти сучасного південноросійського народного життя”, зображує його таким, “як воно склалося після скасування кріпацтва та запровадження важливіших реформ минулого царювання” [379, с. 418]. Аналізуючи творчість Кропивницького, М. Петров підбирає чимало цікавих висловлювань кореспондентів авторитетних тогочасних газет (“Заря”, “Южный край”, “Одесский вестник”, “Труд”), що дає змогу більш об’єктивно оцінити літературний доробок митця. Не можна погодитись лише з тим, що автор відносить такі гостро соціальні п’єси, як “Дай серцеві волю, заведе у неволю” і “Глитай, або ж Павук” до жанру “побутової драми”.

Значна за обсягом стаття, присвячена розгляду драми Кропивницького “Глитай, або ж Павук”, друкується в жовтні – листопаді 1885 року на шпальтах кількох чисел газети “Діло” (№№ 115, 116, 117, 120). Приводом для цього стала

прем'єра вистави за згаданою п'єсою у Львові. Подібна зацікавленість твором зумовлена тим, що з таким типом, як глита́й Йосип Бичок, львівська публіка зустрілась уперше. Детально аналізуючи спектакль, анонімний рецензент загалом дає п'єсі досить високу оцінку. Не викликає заперечень у нього й структура твору. “Як бачимо, – зауважує критик, – штуці в самій єї основі не хибує драматичності; основу доповнюють в цілость побочни епізоды. Кульмінаційнои точки драматичности доходит штука в той яві, де Олена знайшлася с матерею в хаті Глытая, а дальши в хвили, коли вернув Андрей” [79].

Підсумовуючи, автор статті доходить висновку, що “Глита́й...” належить до тих п'єс, які виходять за рамки шаблонності й тривіальності, що це одна з тих драм, які пропонують “предмет новий и серіозный, над котрым конче призадуматись треба” [79].

Того ж 1885 року в Харкові друкується збірник творів Кропивницького, до якого ввійшли такі п'єси, як “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, “Невольник”, “Помирились”, “Пошились у дурні”, “Лихо не кожному лиху – іншому й талан”, а також куплети, складені автором. Зазначена подія збігається в часі з публікацією в катеринославській газеті “Степь” (1885, №№ 13, 14) одноактного етюду “По ревізії”. У зв'язку з цим на сторінках часопису “Зоря” наступного 1886 року з'являється рецензія Михайла Комарова (М. Комаря), в якій розглядаються згадані п'єси. Найвища оцінка дається комедії “По ревізії”. У статті звертається увага передусім на правдивість і влучність у змалюванні письменником персонажів водевілю, на жвавність дії та “не пересолений комізм”. Особливо цінною рисою в обдарованні Кропивницького рецензент вважає його уміння викликати в читачів і глядачів ті ж самі почуття, які він, власне, й хотів викликати. “... Все це, – підкреслює М. Комаров, – выказує в авторе не только доброго знавца народнёго житя и сцены, а и вельми талановитого и вмелого драматурга” [205, с. 134].

У привабливому світлі бачиться критикові й більшість інших оприлюднених творів митця. Так, згадуючи невеличкий жарт “Лихо не кожному лиху, іншому й талан”, він наголошує, що сюжет комедії запозичений із народного життя, що дія в п'єсі ведеться жваво і що вся вона пересипана

“жартливими вигадками та прикладками и дивить ся на театре весело” [205, с. 135].

Набагато критичніше ставиться М. Комаров до веселої шутки-оперетки (так автор визначив жанр твору) “Пошились у дурні”. Головною хибою твору він вважає відсутність у реальному житті змальованих Кропивницьким персонажів. Як зазначає рецензент, драматург створює в п’єсі чимало дієвих осіб, однак жодна з них, окрім прізвищ та хіба що мови, якою вони спілкуються, нічим не нагадує “українця або українку” [205, с. 134].

Навряд чи можна повністю погодитись із подібним твердженням. Тим більше, що деякі інші критики, в тому числі Франко [510, с. 233], додержувались діаметрально протилежної думки. Водночас зауважимо, що твір користувався у глядачів успіхом, основну причину чого, напевно, потрібно шукати в його жанрі.

Надалі в періодичних виданнях регулярно з’являються критичні відгуки М. Комарова на творчість драматурга, в яких здебільшого позитивно оцінюється його літературна й театральна діяльність. Одним із характерних прикладів є рецензія в тій же “Зорі” на гастрольні виступи трупи Кропивницького восени 1891 року в Одесі, де упродовж двох тижнів було виставлено вісім п’єс письменника, переважна більшість із яких була схвально зустрінута публікою. Найбільшим успіхом, констатує Комаров, користувалась у одеситів нова драма “Зайдиголова”, яка “широко задумана, виконана у всіх подробицях цілком правдиво і по своєму змісту глибоко поучаюча” [308, с. 19]. Так само високо поціновується в розвідці й п’єса “Дві сім’ї”, де, як зауважує критик, “разом з умілою компоновкою бачимо добре обмальовані типи сучасного народного життя” [308, с. 19].

Менш вдалою є спроба дати критичний аналіз драматургії митця у статті К. Шрама (К. Іващенко) “Украинская деревня по произведениям гг. Старицкого и Кропивницкого”, надрукованої 1886 року в херсонському белетристичному збірнику “Степ”. Хоча, власне, дослідник не стільки аналізує твори зазначених у заголовку письменників, скільки з’ясовує на основі сюжетів їхніх п’єс далеко не прості стосунки між селянами й поміщиками як за часів кріпацтва, так і після

довгожданої волі і зрештою доходить висновку, що у ворожому ставленні простого люду до панства винні останні. Позиція автора статті обґрунтовується тим, що поміщики непомірно знущалися над залежними від них селянами, і насилля це незрідка переходило межі здорового глузду. Для підтвердження своїх думок Шрам активно використовує драми “Дай серцеві волю, заведе у неволю” та “Глитай, або ж Павук” М. Кропивницького, “Не судилось” М. Старицького та деякі інші, але не робить жодних висновків стосовно їхньої художньої вартості, зазначивши чомусь, що автори розглянутих ним п’єс правдиві, мовляв, настільки, наскільки “життя українського села вірно виведене в їхніх драматичних творах” [542, с. 312].

У середині 1880 – на початку 1890-х років, коли молодий український театр став завойовувати все більше симпатій не лише в Україні, а й далеко за її межами, провідні діячі нашої культури все частіше опиняються в центрі уваги російської критики. Особливо велику зацікавленість проявляє російська критика до українського театрального мистецтва у зв’язку з гастролями трупи українських корифеїв взимку 1886 – 87 рр. у Петербурзі. Серед зливи рецензій, що супроводжували виступи Кропивницького та його товаришів по сцені, чи не найпомітнішими були відгуки визнаного естета Олексія Суворіна, який, попри своє загалом недоброзичливе ставлення до української культури, все ж визнає, що “Кропивницький не тільки незрівнянний актор, а й такий самий незрівнянний режисер. Його рука помітна у постановці кожної п’єси, у щонайменшій деталі і загальній картині її. Його маленький оркестр слухається його так само, як великий Направника. Усе на своєму місці і все вчасно” [467, с. 4].

Театрознавець був настільки розчулений грою українських акторів, що свої статті, присвячені аналізу їхньої сценічної майстерності, 1907 року під назвою “Хохлы и хохлушки” видав ще й окремою книгою.

Дещо стриманіше порівняно з режисерським і акторським талантом поціновує Суворін драматургію Кропивницького. Найбільш вдалою з усього літературного доробку письменника він вважає п’єсу “Зайдиголова”. “Як драма з народного життя, – зауважує критик, – вона сповнена чесного і здорового

повчання; вона вчить добра, простоти життя і карає порок пияцтва, сріблολюбства і прагнення жити вище свого стану і коштів”. А згодом додає: “За моральним загальнолюдським змістом вона вища від усього того, що я бачив у малоросійському репертуарі...” [467, с. 91 – 92].

У вельми негативному світлі бачиться літературна творчість Кропивницького Омеляну Огоновському – автору “Історії літератури руської”, що вийшла у світ 1887 року на шпальтах львівського часопису “Зоря”, а через два роки ще й окремим виданням. На думку Огоновського, письменник створює нетипові (?) для української дійсності образи. “Марко Кропивницький, – наголошує він, – стоить межи давним романтичним, а новим реальним напрямом в літературі. Хоча-ж подекуди прихилиє до реалізму, то зображує он найбільше таки типи, котри можуть появитись в якій-небудь літературі європейській”. І тут же додає, що, мовляв, при умові дотримування у своїй творчості реалістичного напрямку драматург зміг би піднятися “на вершину літературної слави” [353, с. 857 – 858].

Здивування викликає насамперед те, що на основі аналізу лише однієї п’єси драматурга “Пошились у дурні” літературознавець тим не менше поширює свій негативний висновок на всю творчість Кропивницького. Згаданий твір насправді зазнав певного впливу з боку західноєвропейської літератури. Але в даному випадку доцільно згадати й вельми слушне зауваження П. Руліна, що цю комедію, побудовану “в стилі оперети”, не можна розглядати як реалістичний малюнок [419, с. 68], а відтак оцінювати її потрібно за іншими критеріями. Хоча, як уже йшлося, Франко щодо цього твору додержувався іншої думки (детальніше про це мова піде в третьому розділі під час аналізу мовної майстерності митця).

Загалом негативно відізвався про творчість Кропивницького й Павло Грабовський. “Пора б нашим писателям драматичним зрозуміти, – зауважує він у одному зі своїх листів до І. Франка (лютий – березень 1892 р.), – що народ наш не тільки те робе, що кохається, танцює та співа”. І далі провадить: “...Що, наприклад, драми Кропивницького? Є прекрасні осібні місця, тим

прекрасні, що списані з натури, а що таке в цілому його твори? Стійність їх дуже мізерна” [87, с. 190]. Втім ще суворіше оцінює Грабовський п’єси І. Карпенка-Карого, зокрема “Бондарівну”. Такі твори, на його думку, “і на сцену ставити сором” [87, с. 190].

Ясна річ, що подібне судження є досить суб’єктивним. Адже п’єси кращих українських драматургів, до яких належать згадані письменники, користувались у глядачів успіхом насамперед завдяки своїй соціальній спрямованості, правдивості відображуваного в них життя, на чому постійно робила наголос тогочасна критика. Щоправда, фольклорно-етнографічні елементи (менше всього це стосується творчості Карпенка-Карого) також займали в них, хоч і другорядне, але все-таке вагоме місце.

Характерно, що на межі ХІХ – ХХ ст. глибокий аналіз п’єс Кропивницького як літературних витворів незрідка з’являється в багатьох періодичних виданнях не тільки після їх публікації, а і у зв’язку з появою на театральних підмостках. Однією з таких праць є стаття Данила Мордовця (Мордовцева) “Нечто из новой Украины”, надрукованої в газеті “Новости и биржевая газета” у квітні 1890 року після прем’єри в Петербурзі драми “Дві сім’ї”. Особливу увагу Мордовець звертає на те, що автор згаданої п’єси першим серед українських письменників помітив і з великою силою реалізму відобразив у своєму творі появу в пореформеному українському селі нового економічного господаря – кулака-мироїда, глитая, який прийшов на зміну поміщику-кріпоснику і заволодів усіма сферами сільського життя [291].

Робить спробу поцінувати літературний талант драматурга і авторитетний московський журнал “Артист”. У нотатці, присвяченій загальному огляду виступів трупи Кропивницького наприкінці 1889 – на початку 1890 років, згадується, зокрема, про прем’єру нової драми письменника “Зайдиголова”. “Остання п’єса, – зауважує анонімний критик, – по цілісності та художній простоті є одним із кращих творів п. Кропивницького. Вона займе помітне місце серед п’єс з народного життя. В ній чимало вірно підмічених психологічних явищ,

а загальний її колорит – задушевність і сердечне відношення до людини – справляє на глядача найблаготворніше враження” [260, с. 192].

Наступного 1891 року до аналізу п’єси “Зайдиголова” приєднується західноукраїнська критика. На думку одного з кращих її представників редактора часопису “Зоря” Василя Лукича-Левицького, це “драма з народного життя, вона повна чесної і здорової моралі; вона вчить добру, простоті життя і карає наліг п’янства... Притім вона викликає у глядача великий інтерес, вільна від розтягlosti і епізодів”. А відтак, робить висновок рецензент, “з огляду на моральну, загальнолюдську тенденцію вона в репертуарі займе визначне місце” [256, с. 318].

До цього слід додати, що Кропивницький упродовж багатьох років підтримував із В. Лукичем-Левицьким дружні стосунки, ділився з ним у листах думками щодо розвитку українського театру в Галичині і Наддніпрянщині. Саме в очолюваному його приятелем часописові було вперше надруковано драму Кропивницького “Титарівна”.

Велику зацікавленість вітчизняна критика проявляє так само до драми Кропивницького “Олеся” (1891), вперше виставленої на професійній сцені наприкінці 1892 року. Однією з найпомітніших критичних праць, присвячених розгляду цього твору, є рецензія Василя Горленка, оприлюднена 1893 року в журналі “Киевская старина”, а потім через рік із незначними змінами передрукована у львівській “Зорі”. “П’єса поважна і вражає в болючі місця сучасності, – зауважує рецензент. – Автор не осуджує нікого; він уміло ставить перед нами факти життя... Се – народна драма або мелодрама, в найліпшій значінню сего терміна”, де “усім доступне розграничене добра і зла” [77, с. 287].

У згаданих статтях Горленко робить своєрідний підсумок здобуткам нового українського театру за десять років його існування, зазначаючи при цьому, що Кропивницький був його “засновником, ініціатором і душею”. Драматург разом із Заньковецькою та ще кількома провідними артистами відразу поставив “справу малоросійської сцени на рівень вищих вимог сучасного мистецтва”. Він перший став писати для української сцени на сучасні теми і створив за час своєї

літературної діяльності близько двадцяти оригінальних п'єс, які “йшли всюди з великим успіхом”. Утім, провадить далі Горленко, не менш значущі заслуги Кропивницького перед українською культурою і як вихователя театральних фахівців, адже “всі теперішні видні діячі нашої сцени, де б вони не виступали, вийшли з його школи” [78, с. 561 – 562; 566].

У позитивному контексті щодо театральної діяльності Кропивницького відзивався також М. Драгоманов, котрий, як відомо, загалом недоброзичливо ставився до сучасної йому драматургії, вважаючи, що вона надмірно захоплюється етнографізмом [115, с. 462]. Хоча, з іншого боку, літературознавець високо цінував театр, зазначаючи, що останній був “єдиним значним здобутком для українства в 80-ті роки” [115, с. 462], і тому, мабуть, неспроста, перебуваючи в 1890-х роках за кордоном, в одному зі своїх “Листів на Наддніпрянську Україну” (до Б. Грінченка) висловлював здивування, що Кропивницький і Заньковецька (маючи на увазі, що це першорядні національні артистичні сили) не пробують грати для народу “великі психологічні драми Шекспіра” [115, с. 462].

Певні підсумки щодо театального й літературного доробку Кропивницького українська критика робить у зв'язку зі святкуванням в листопаді 1896 року 25-річчя його сценічної діяльності. На цю подію відгукнулося чимало періодичних видань (“Одесские новости”, “По морю и суше”, “Театр”, “Киевская старина”, “Зоря” та ін.), які схарактеризували митця як засновника нового українського театру і видатного письменника. У своїй статті “25-літній ювілей Марка Л. Кропивницького”, надрукованій на початку 1897 року в “Зорі”, відомий український громадський і культурний діяч Євген Чикаленко зазначає: “Всі ті, що робили попереду наскоки на український театр, обливали його помиями, замовкли або перемінили мову, бо побачили, як одностайно вся Україна вітала головного діяча сего театру” [124, с. 14].

З нагоди ювілею митця в тому ж самому числі “Зорі” оприлюднює свою розвідку “Марко Л. Кропивницький” також поет, театрознавець і літературознавець Микола Вороний, який досить детально висвітлює життєвий і творчий шлях письменника, акцентує увагу на його великих заслугах перед

українською культурою. “Не минуло ще й 15 літ, – підкреслює Вороний, – як М. Кропивницький вже успів на міцних, суто народних підвалинах збудувати український театр, утворити цілу спеціальну українську школу артистичну, виробити цілий ряд талановитих закінчених артистів!” Що ж до Кропивницького-актора, то тут, як зауважує дослідник, “поважніша російська критика давно признала йому пальму першенства навіть перед визначнішими силами артистичними на російських сценах” [65, с. 244].

Значні досягнення має Кропивницький, підсумовує М. Вороний, і на літературній ниві, де він виявив себе справжнім новатором, “батьком реалізму в українській драмі”. Як глибокий знавець українського села письменник зумів вірно віддзеркалити суспільні відносини, зобразивши страшну картину визискування селян глитаями та їхніми поплічниками в драмах “Глитай, або ж Павук” і “Олеся”, висвітливши деморалізацію волосної адміністрації в комедії “По ревізії”. Втім зачепив Кропивницький, провадить далі дослідник, і “інтелігентні верстви”, змалювавши в “Доки сонце зійде...” “репрезентів “українофільства”, і торкнувся історичної теми, з “недорівняною правдивістю і художністю” вивівши в п’єсах “Невольник”, “Титарівна”, “Вій” “колишню козаччину” [65, с. 245].

Неодноразово до характеристики Кропивницького як драматурга й театрального діяча буде повертатися М. Вороний і в багатьох своїх подальших працях. У зв’язку з цим варто згадати його статті “Вій”, фантастична комедія у 5 діях, з апофеозом, з співами, хорами і танцями” (1897), “Театральне мистецтво і український театр” (1912), “Пам’ятник М. Кропивницькому” (1914), “З приводу “Спогадів” Марка Кропивницького” (1928), в яких він незмінно називає митця “батьком українського театру” [67], наголошує, що “велике серце на вітвар національної культури поклав Марко Кропивницький” [64, с. 178].

Аналізуючи літературознавчі праці М. Вороного, автори “Історії української літературної критики” (1988) зауважують, що “підхід Вороного до драматургічної творчості М. Кропивницького конкретно-історичний, науково-

об'єктивний" [158, с. 402]. Хоча, з іншого боку, не можна не звернути уваги на те, що саме з уст Вороного вперше прозвучала хибна думка (стаття "Драма живих символів"; 1911) про розподіл дореволюційного українського театру на романтично-побутовий Кропивницького і Старицького й реалістично-побутовий братів Тобілевичів [63].

Високо заслуги Кропивницького як письменника й театрального діяча поціновує також Борис Грінченко, свідченням чого є його критичні праці та приватні листи. Саме літературний доробок драматурга в числі інших кращих творів ставить він за приклад, аналізуючи 1890 року сучасну йому драматургію. Відкладіть, як зазначає Грінченко, "старозаповітні ще твори старіших письменців, Левіцького, Кропивницького, Карого... та ще одну-дві книжки, котрі нагадують трохи старовину, – а усе останнє – гляньте – що се таке?" [519, с. 378].

Показовим у цьому контексті є так само один із листів Грінченка до Кропивницького (від 24 квітня 1898 року). "Ще недавнечко, – пише Грінченко, – розкотилася голосною луною по всьому рідному краю слава Вашого пишного юбілею. Тим не скажемо Вам нічого нового, коли зватимемо Вас творцем і батьком нашого театру, могутньою артистичною силою, що скоряє наші душі своїм талантом ... Ви вже записали своє ім'я в історію не тільки українського театру, але і в української культури" [92, с. 588].

До першої когорти найвизначніших національних письменників зараховує Кропивницького у своїй літературознавчій праці "О малорусской драме", що вийшла друком 1899 року в Одесі, В. Катранов. Автор розглядає кілька драматичних творів письменника, серед яких "Дай серцеві волю, заведе у неволю", "Глитай, або ж Павук", "Доки сонце зійде, роса очі виїсть", "Дві сім'ї", "Зайдиголова", "Пошились у дурні". Втім детально аналізує Катранов лише дві п'єси – драму "Олеся" й комедію "По ревізії", які, на його думку, є кращими у своєму жанрі.

П'єсу "Олеся" дослідник визначає як найбільш ідейну й художню із всіх драм Кропивницького. Вбачаючи головну задачу письменника в умінні пробуджувати у свідомості людей високі моральні якості, котрі роблять їх більш

духовними, Катранов доходить висновку, що згаданий твір повністю відповідає цим критеріям. “Виходячи з театру після закінчення “Олесі, – зауважує він, – ви відчуваєте в собі підйом почуття людяності, схильність до всепрощення й задоволення від збудженого стану людської гідності” [169, с. 17].

Справжньою “художньою картинкою” називає Катранов комедію “По ревізії”. “Тут всі без виключення типи настільки яскраві й життєві, – наголошує він, – вся п’єска написана так просто й жваво, вся, від початку до кінця, так дотепна, що мимоволі доводиться визнати М. Л. Кропивницького великим майстром саме в цій області, в області живої, веселої комедії...” [169, с. 21].

Як головного створювача і виконавця нових п’єс характеризує драматурга відомий український літературознавець і етнограф Микола Сумцов. В особі Кропивницького, підкреслює вчений, “малоросійська сцена віднайшла талановитого артиста і організатора театральної справи” [473, с. 70].

Не можна не звернути уваги й на те, що саме Сумцов підготував статті про митця до таких поважних російських універсальних енциклопедичних видань, як “Енциклопедичний словник” Брокгауза і Єфрона (т. XVI^a) та “Новий енциклопедичний словник” (т. XXIII), у яких зауважив, що як драматургу Кропивницькому вже давно відведено почесне місце у працях М. Петрова, С. Єфремова, І. Франка, що “з різних боків, у різних оцінках відзначено його знайомство з народним життям, його вишукана чиста мова”. Втім ще більше значення, на думку Сумцова, має театральна діяльність Кропивницького, який, власне, “створив українську сцену” [469, с. 452].

Не зникає з поля зору критики Кропивницький і в останній період свого життя, коли у зв’язку з погіршенням здоров’я з’являється на професійній сцені в складі тієї чи тієї драматичної трупи вже не так часто. У ці роки для переважної більшості глядачів він є незаперечним авторитетом – “батьком” національного театру, еталоном акторської майстерності, живим класиком української драматургії. Свідченням цього є чимало різноманітних статей та нотаток у тодішній пресі. Так, описуючи враження глядачів від виконання в лютому 1909 року драматургом ролі Йосипа Бичка (“Глитай, або ж Павук”) у Харкові, газета

“Южный край” сповіщає: “Марко Лукич Кропивницький. Як багато говорить це ім’я українській літературі, українській сцені! Скільки пов’язано з цим ім’ям типових, яскравих образів, запозичених прямо з життя! Який великий талант у цього письменника-артиста, котрий справді спорудив собі “пам’ятник нерукотворний!” І далі, переходячи до характеристики конкретного типу, створеного Кропивницьким, додає: “З перших моментів виступу Марко Лукич зачарував глядачів своєю грою. Скільки мистецтва, скільки гіркої життєвої правди відчув глядач, милуючись, насолоджуючись талановитим показом “батьком” типу сільського “павука”! Де хоч найменший дефект у виконанні цієї ролі, де хоч якийсь незначний шарж? Нема їх, і рецензентів доводиться разом з натовпом глядачів вигукнути: “Великий талант! Великий геній рідного українського театру ... Незабутнє враження створює гра М. Л. Кропивницького! Нема йому рівного виконавця – це безперечно, цього ніхто не буде спростовувати, це – аксіома, яка відома всім” [562].

Проте на шпальтах тогочасних газет та журналів можна віднайти й діаметрально протилежні погляди на роль Кропивницького в літературно-театральному процесі його доби. Зазвичай це рецензії, автори яких відзначаються суб’єктивністю в оцінці його духовної спадщини. Характерним прикладом є стаття Ст. Чарнецького “Артистичні замітки”, опублікована 1910 року в газеті “Діло” у зв’язку з постановкою на львівській сцені п’єси “Вій” (за М. Гоголем). На думку рецензента, у Кропивницького немає жодного оригінального (?) літературного твору. Сюжети для своїх п’єс він запозичував, мовляв, то в Шевченка, то в Гоголя, то в Островського і “так творив для ока, для широкої публіки” [522].

Така оцінка творчості визнаного письменника, звичайно ж, вкрай примітивна. Разом з тим подібна характеристика його літературної і театральної діяльності в другій половині 1900-х років на сторінках окремих україномовних видань (“Рада”, “Нова громада”, “Шершень”, “Українська хата”) стає майже тенденцією. Деякі критики цієї доби наважуються звинувачувати митця, який за станом здоров’я відійшов від активної артистичної діяльності, навіть у зраді

заснованого ним професійного театру, аргументуючи це, наприклад, тим, що він грав “великоруські ролі” [240, с. 487], що його донька Олександра поступила до Петербурзького театрального училища. “Вони різко його за це ганили, – зауважує драматургів син Володимир, – як за життя, так і після смерті... спекулюючи на національному питанні” [221, с. 176].

Публікація мемуарів Кропивницького під назвою “За тридцять п’ять літ”, розпочата було 1906 року часописом “Нова громада”, без жодних пояснень припиняється, а “Спогади про Бобринець і бобринчан” (1908) у “Літературно-науковому віснику”, як зауважує М. Вороний, “навіть до друку не приймають, тим часом як такі ж спогади М. Садовського, теж далеко не об’єктивного характеру, там же друкують” [64, с. 178 – 179].

Що ж до п’єс письменника, то вони (особливо останнього періоду) на сторінках згаданих вище газет та журналів або піддаються жорсткій критиці, або просто “не помічаються” [240, с. 525].

“З декотрих прикмет вбачається мені, – скаржиться Кропивницький М. Сумцову в липні 1906 року, – що багатьом вже не до мене, певно через те, що доки був на кону, доти... а може, й через те, що не така тепер доба, сказати би то: переоцінна” [240, с. 514].

Характерним прикладом упередженого ставлення до Кропивницького деяких україномовних видань є сатиричний вірш, опублікований у квітні 1906 року в журналі “Шершень” у зв’язку з участю драматурга в концерті, що відбувся місяцем раніше в Полтаві з нагоди річниці від дня народження Тараса Шевченка:

О, Марку, Марку Лукичу,
 Коли ж даси ти покій “славі”?
 За неї й досі я тремчу,
 Згадавши виступ твій в Полтаві.

 Ти знав, що люд наш мре з нужди,
 І сам – от приклад “патріоту”! –

Поміщик чистої води,
 Зумів піддержати голоту:
 За те лиш, що приїхав ти
 “Скрасить” Шевченка роковини,
 Із срібреників тридцяти
 Ти взяв не більше половини! [12, с. 6].

Подібні закиди на адресу людини, яка все свідоме життя принесла на вівтар боротьби за розкріпачення української культури, були, ясна річ, вкрай несправедливими, і тому цілком природно, що дуже обурювали Кропивницького. “Певно, Ви надібували у “Шершневі”, в № 15, присвячений мені вірш за те, що я взяв плату за подорож до Полтави на Тарасів роковинний концерт? – з гіркотою запитує драматург згаданого вже М. Сумцова. – Хоч я стратив більш 20 крб. на ту подорож, але виходить, що я не смів взяти і п’ятнадцяти крб.” І далі, ніби виправдовуючись за те, що у зв’язку з хворобою на ревматизм змушений був поїхати першим класом, додає: “Він (“Шершень” – А. Н.) не зауважив навіть на те, що oprіч весняної доби, тоді їхало сила б у й н о г о, побідоносного війська з Далекого Сходу, і місця в 2 та 3 класі брались з бою, а за сквозники мало не бились!” [240, с. 514].

У дусі “Шершня” згадані видання “поцінують” і чи не весь літературний доробок письменника. Так, у зв’язку з публікацією на початку 1910 року його нової драми “Зерно і полова” кореспондент часопису “Українська хата” М. Шаповал (М. Сріблянський) закидає Кропивницькому, наприклад, те, що останній начебто “любить поділяти людей на два табори, “на старі сучки” і “молоді парости” або на “зерно і полови”. Це, наголошує рецензент, “його улюблені громадські антитези в літературі. Поділ цей грубий і шаблонний”. Що ж до нової п’єси, то вона, мовляв, “наскрізь фальшива, не натуральна ... Ніякого зерна немає, а скрізь полова!” [530, с. 508].

Іншим зразком недоброчливого ставлення часопису “Українська хата” до драматурга є висловлювання М. Шаповала восени того ж 1910 року (до речі,

вже після смерті митця). “Д[оброд]ій Маркевич, – зазначає критик, – у Полтаві видає твори М. Кропивницького окремими книжечками, які очевидно підуть широким шляхом в український “храм театрального штукарства”. Знаменитий небіжчик великий український побутовий артист на жаль не був добрим драматургом”. Його слід називати не інакше, як “творцем українського театального шаржу”. І далі, характеризуючи окремі п’єси, пояснює: “Невольник” – перероблено з прекрасної Шевченкової поеми, але перероблено дуже зле. Повна фальш вилазить з кожного рядка. Постаті не живі, а якісь ходячі манекени, що говорять дурниці...”.

З неменшою неприязністю відізвався рецензент і про веселу оперетку “Пошились у дурні”, яка, мовляв, “має літературности на копійку” [452, с. 763].

Таку надмірну агресивність, мабуть, важко пояснити однією лише приналежністю “хатян”, передусім М. Шаповала й М. Федюшка (М. Євшана), до іншої естетичної системи – модерністського напрямку в літературі.

Новим поштовхом для оцінки духовної спадщини Кропивницького стає його смерть у квітні 1910 року. У зв’язку з цією сумною подією публікують свої розвідки, присвячені розгляду театральної й літературної діяльності митця кращі представники тогочасної української еліти.

Помітним явищем серед цих праць є розлога стаття Олени Пчілки “М. Кропивницький jako артист і автор”, надрукована в серпні 1910 року в “Літературно-науковому віснику”. Це, до речі, одна з перших спроб дати оцінку всій творчості Кропивницького. Письменниця аналізує кілька з найвідоміших п’єс, найкращою серед яких їй бачиться драма “Дай серцеві волю, заведе у неволю”. Цей твір, обґрунтовує вона свою позицію, “дає живий малюнок селянського життя, з його радощами й журбою”. Крім того, п’єса “своєрідна по змісту, сценічна, дія ведеться живо і вчинки окремих діячів зведено в один суцільний і цікавий клубок”. Особливо сподобалась дослідниці мова в “Дай серцеві волю...”, яка являє собою “цілий каскад чисто народних виразів, таких, що часом з великим трудом надались би до перекладу на іншу мову” [407, с. 244 – 245].

Загалом досить схвально відзивається Олена Пчілка й про драму “Глитай, або ж Павук”. “В “Глитай”, – зауважує вона, – автор торкнув теж “соціальну” тему, вивів діяча, що в самій своїй назві (“глитай”) показує, хто він єсть”. Між тим, на думку письменниці, з точки зору “драматичної техніки” (і з цим досить важко сперечатись) у творі є і слабкі місця, до яких належать, зокрема, “інтрига, чи ті підстрої, з руки Глитая, що призвели героїню п’єси, вродливу Олену, стати полюбовницею старого, бридкого діда...” [407, с. 246].

Найкращою серед комедій Кропивницького Олена Пчілка вважає п’єсу “По ревізії”, в якій, на її думку, драматургу вдалося відтворити суцільну картину живого селянського життя, перейняту “мистецьким гумором”. “На селянських видовищах, – що стають все частіші по наших селах, – провадить вона далі, – “По ревізії” завжди має величезний успіх, уявляючись яко дотепна сатира на власне життє” [407, с. 250].

Не оминула увагою авторка розвідки й п’єси, створені Кропивницьким на матеріалі Шевченкових поем (маються на увазі драми “Невольник” та “Глум і помста”). Щоправда, оцінила вона їх по-різному. У свій час, зазначає критик, п’єса “Невольник”, послужила “велику службу на українській сцені, та й тепер не залишено її”. Вона, “хоч дуже проста по своїй драматичній будові, має ціну, будячи великий настрій спогадам про героїчні козацькі часи, про ті події, коли юнацька одвага і стареча задума були зв’язані гадкою про честь і добро рідного краю”.

Зовсім інша тональність з’являється в Олені Пчілці при розгляді драми “Глум і помста”, відомої так само й під назвою “Титарівна”. “...Вся п’єса... сповнена такого нерозробленого психологічно, грубого “драматизму”, що її ніяк не можна назвати твором мистецьким” [407, с. 247], – виносить безкомпромісний вирок дослідниця. Втім, коли вона розпочинає коротко переказувати зміст, стає зрозумілим, що йдеться, власне, не про канонічний текст драми “Титарівна”, опублікованої 1892 року в галицькому часописові “Зоря”, а про понівечений російською цензурою варіант, що вийшов у світ 1903 року в третьому томі

“Повного зібрання творів” під назвою “Глум і помста”. А відтак – будь-які коментарі зайві.

У статті аналізуються й позитивно оцінюються також п’єси “Дві сім’ї”, “Супротивні течії” та ще кілька драм і комедій. Менш вдалими, на думку письменниці, вийшли останні твори драматурга (“Старі сучки й молоді парості”, “Скрутна доба”, “Зерно і полова”), в яких “все розпливчате й невиразне” [407, с. 250]. Однак, підсумовує вона, “звівши до купи всю творчість М. Кропивницького як драматичного автора, все ж мусимо признати за ним ту заслугу, що він дав українській сцені кілька таких творів, що й надалі займатимуть на ній почесне місце, будячи любов до рідного слова та простого люду” [407, с. 252].

Звичайно, далеко не всі висновки Олени Пчілки стосовно літературного доробку Кропивницького є безапеляційними. Особливо це стосується творів останнього періоду. Але разом з тим не можна заперечувати й ту істину, що чимало в розвідці і досить слушних суджень.

Цікаві думки щодо духовної спадщини митця висловив і письменник Володимир Боцяновський. “Кропивницький був не лише незрівняним актором, але й незрівняним режисером”, – наголошує він у своїй статті “Памяти М. Л. Кропивницького”, надрукованої 1910 року в журналі “Театр и искусство”. Що ж до п’єс, то вони, на його погляд, не були “надто видатними творами”, хоча, з іншого боку, драми й комедії Кропивницького “хороші були свого часу вже тим, що давали канву для побутових узорів”. Загалом вплив Кропивницького на українську культуру, його значення для національного відродження Боцяновський вважає таким же великим, як і феномен Тараса Шевченка [39, С. 331 – 332].

Дещо по-іншому літературне обдарування драматурга бачиться відомому перекладачеві творів Шевченка на російську мову Володимирові Уманову-Каплуновському, який у своїй розвідці, також присвяченій пам’яті Кропивницького, порівнюючи п’єси останнього з творчістю Марка Твена, зазначає, що “славетне ім’я” українського драматурга “довго буде сіяти яскравою зіркою в ряду з кращими іменами світових письменників і артистів” [500, с. 972].

“Справжнім батьком українського театру й виключно драматичним письменником” [123, с. 365] називає митця Сергій Єфремов. У своїй фундаментальній праці “Історія українського письменства” (1911) він звертає увагу на соціальну спрямованість творів Кропивницького. “Вже перша його п’еса “Дай серцю волю, заведе в неволю”, – підкреслює літературознавець, – вся заснована на факті насильства дужчих елементів нашого села, що користуються з свого становища, щоб гнітити беззахисних людей. “Глитай” ще виразніше становить питання про грубу силу – силу влади й капіталу” [123, с. 365].

Спинаючись на структурній побудові п’ес Кропивницького, Єфремов якоюсь мірою повторює висловлювання деяких попередніх критиків (зокрема І. Франка) про те, що чимало драм та комедій митця ніби складаються з окремих малюнків, які, з одного боку, вельми правдиво відображують сільське життя, а з іншого – негативно впливають на загальну цілісність твору. “В цій мозаїчності творів Кропивницького, – доходить висновку автор “Історії українського письменства”, – і сила його, і слабкість, як письменника. Даючи гарні моменти, він не дає цілоти; малюючи живі образи, не підіймається він до типів, до того широкого синтезу, що надав би його п’есам значіння не скороминущих творів” [123, с. 365].

Головна заслуга Кропивницького як письменника, на думку Єфремова, полягає в тому, що своїми п’есами він “підготував ґрунт новим діячам на ниві драматичного письменства”. Однак, підкреслює дослідник, літературна спадщина драматурга “сходить на другий план, коли рівняти її до заслуг його в історії українського сценічного мистецтва... На сцені він жив, сцені він служив переважно, мало не на сцені життя своє скінчив – і сцена зробила ім’я Кропивницького незабутнім в історії українського відродження” [123, с. 368].

Оцінка духовної спадщини Кропивницького С. Єфремовим загалом є досить об’єктивною. Викликає деяке заперечення хіба що закид стосовно скороминущості його творів. Випробувані часом кращі п’еси письменника значною мірою залишаються актуальними й сьогодні – в добу, коли реформоване українське село багато в чому зіткнулося з тими ж проблемами, що і в другій

половині XIX – на початку XX ст. (наприклад, пияцтво, корумпованість, свавілля місцевої адміністрації), не говорячи вже про порушені Кропивницьким такі глобальні питання, як тема українського національного відродження чи проблема виховання національної свідомості у значною мірою зрусифікованої памолоді.

Вкрай важливими для розуміння місця Кропивницького в історії української культури є так само висловлювання його видатного сучасника, побратима по театральній і літературній діяльності Івана Карпенка-Карого (І. Тобілевича), який і в своїй театрознавчій праці “Наталка Полтавка”, і в приватних листах (наприклад, до М. Вороного) дає вельми високу оцінку творчості драматурга, називає його засновником нового українського театру [168, с. 274; 324].

Так оцінювали духовну спадщину Кропивницького його сучасники – дореволюційні критики, літературознавці та театрознавці.

За радянських часів літературна і театральна діяльність Кропивницького, як і переважної більшості інших письменників та діячів культури, розглядалася здебільшого з позицій марксистсько-ленінської методології. Пристосовуючи дореволюційні драми й комедії до нових вимог, режисери цієї доби (особливо в 1920 – 1930-ті роки) незрідка досить вільно поводитись із класичною спадщиною (навіть ті, хто не розділяв відомої теорії пролеткультівців). Характерним прикладом є праця Йони Шевченка “Сучасний український театр” (1929), у якій автор зазначає, що хоча в п’єсах Кропивницького й Карпенка-Карого “багато є соціально змістовного і цінного матеріалу”, все ж “тепер частково доводиться вже ламати і їх композиційну структуру і, головне, науково давати їм змістову “начинку”, ідеологічне настановлення, лишаючи тільки майстерний їх драматургічний кістяк”, як це зробив театр “Березіль” з комедіями М. Старицького “За двома зайцями” і М. Кропивницького “Пошились у дурні” [532, с. 38 – 39].

Очевидно, спираючись на згадану вже статтю М. Вороного “Драма живих символів” (1911), Йона Шевченко і Яків Мамонтов наголошували, що в так званому романтично-побутовому театрі, який нібито створили Кропивницький і Старицький “кров лилася разом з горілкою”, що творчість зазначених митців не

відповідала вимогам більш прогресивного реалістично-побутового театру, виразниками якого були брати Тобілевичі. Багатомовною ілюстрацією до цього Мамонтов, зокрема, вважає драму Кропивницького “Глитай, або ж Павук”, у якій, на його думку, “центр ваги” і автор, і актори “бачили в суто театральних ефектах (божевілля, п’яний захват, трагічна смерть, обдурена невинність, кривава помста і т. и.), а не в виявленні соціальних суперечностей, або темних сторін селянського життя” (?) [262, с. 28 – 29].

Така оцінка літературної й театральної діяльності Кропивницького, звичайно, не відповідає дійсності. Як уже йшлося, головне в літературній творчості письменника – її соціальна спрямованість, правдиве зображення селянського життя, в тому числі його темних сторін. І одним з кращих реалістичних малюнків пореформеного українського села справедливо вважається драма “Глитай, або ж Павук”.

Варто так само звернути увагу на спростування І. Мар’яненком твердження про нібито протилежні методи в режисерській та акторській роботі Кропивницького і братів Тобілевичів. Працюючи тривалий час разом із корифеями чи спостерігаючи за їхньою театральною діяльністю, Мар’яненко авторитетно заявляє: “Великої різниці в режисерській роботі та акторській грі не було”. На підтвердження свого висновку актор згадує про постановку об’єднаною трупю корифеїв на початку 1900-х років п’єси Карпенка-Карого “Хазяїн”, в якій роль Пузиря виконував автор, Феногена грав Саксаганський, Ліхтаренка – Садовський, Золотницького – Кропивницький. “У такому чудовому ансамблі, – підсумовує Мар’яненко, – вистава прозвучала винятково гармонійно, як високохудожній концерт. Цей факт ще раз доводить відсутність різниці в художньо-творчих методах корифеїв” [268, с. 279; 281].

Те ж саме сучасники говорять і про виконання згаданими акторами комедії Кропивницького “По ревізії” [438, с. 50].

Однак концепція про розподіл українського дореволюційного театру на романтично-побутовий Кропивницького – Старицького і реалістично-побутовий братів Тобілевичів міцно трималася протягом кількох десятиліть і,

як зауважує П. Перепелиця, “тільки повоєнне українське радянське театрознавство зняло з імені Кропивницького цей штучний ярлик” [375, с. 8].

Загалом негативно поціновує літературний доробок Кропивницького і професор О. Дорошкевич. У своєму “Підручнику історії української літератури”, перевиданого 1927 року (втретє), вчений безапеляційно зараховує митця до драматургів “примітивно-етнографічного напрямку”. Бездумно “фотографуючи” темне селянське життя, Кропивницький, на думку автора згаданої праці, “не бачить причини цього безладдя в самому соціально-економічному ладі, а всю надію покладає на “ідеальних” панночок, що селян од духовної темряви визволяють (“Супротивні течії”), або ж на гуманних і освічених капіталістів, що не тільки шукають прибутку на свій капітал, але ж і допомагають убогому селянинові (Музиченко) з п’єси “Старі сучки й молоді парости)”” [112, с. 178 – 179].

Недосконалою бачиться Дорошкевичу й художня майстерність Кропивницького. Притому найбільш суворій критиці він піддає так званий “улюблений мелодраматизм” драматурга, який, мовляв, “зробився новим шаблоном побутової драми” [112, с. 178 – 179].

1929 року виходить друком навчальний посібник Володимира Коряка “Нарис історії української літератури. Буржуазне письменство”, де певна увага приділяється розгляду й літературної творчості Кропивницького, зокрема драмам “Дай серцеві волю, заведе у неволю” і “Глитай, або ж Павук”. Спираючись у своєму аналізі на згадану вже працю Олени Пчілки “Марко Кропивницький як артист і автор”, літературознавець високо поціновує вишукану мову творів письменника і водночас критикує за недосконалий стиль, який, мовляв, “цілком штучний, “нагорожений”, невластивий тим персонажам, що їх показує автор” [212, с. 224], та деякі інші вади структурного характеру.

Популярність п’єс Кропивницького Коряк пояснює в основному їхньою сценічністю та досконалим виконанням ролей провідних персонажів самим драматургом. Притому автор “Нарису...” зовсім не помічає соціального аспекту в драмах та комедіях митця. Навіть такий гострий соціально-психологічний твір, як

“Глитай, або ж Павук”, він називає мелодрамою (?) і так само, як і згадані вже його сучасники Шевченко, Мамонтов та Дорошкевич, твердить, що ця п’еса “є початком тієї уславленої “побутовщини”, що буйно проквітла в добу просвітництва і породила цілу зливу драморобії” [212, с. 225].

Набагато об’єктивніше оцінює духовну спадщину Кропивницького Петро Рулін. У вступній статті та примітках до підготовленої ним семитомної збірки творів драматурга, що вийшла у світ протягом 1929 – 1931 років, вчений робить глибокий аналіз багатьох п’єс письменника, відзначаючи, що в умовах “невпинної денаціоналізації” українського народу літературна діяльність Кропивницького привертала увагу до “національної стихії”, а отже, мала “велике значення” [419, с. 122].

Чи не вперше в українському літературознавстві Рулін намагається визначити й суспільно-політичні погляди драматурга, доходючи висновку, що це був “по суті добрий інтелігент, обиватель”, який міг “страждати від неадаптованості суспільного життя” [419, с. 121].

Своїм виданням п’єс Кропивницького з розлогою передмовою та широкими коментарями Рулін, без сумніву, робить значний внесок у справу дослідження творчості драматурга. Це було найповніше на той час видання, і таким воно залишалося впродовж кількох десятиліть – до кінця 1950-х років, коли вийшло нове, більш повне зібрання творів письменника.

Доцільно звернути увагу й на те, що у збірникові, підготовленому дослідником, чимало творів Кропивницького було надруковано вперше. Серед них – “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”, “Конон Блискавиченко”, “Мамаша”, “Чайковський, або Олексій Попович”, “Ошибка провзошла”, “Хоть з мосту в воду головою” та ін. До низки драм та комедій упорядник додає варіанти п’єс чи окремих сцен, виявляючи таким чином заборонений царською цензурою канонічний авторський текст.

На початку 40-х років минулого століття в періодичній пресі з’являється злива публікацій у зв’язку зі столітнім ювілеєм Кропивницького. Науково-критичні статті, листи драматурга, спогади про нього сучасників у травні 1940

року виходять на шпальтах таких газет та журналів, як “Чорноморська комуна” (“М. Л. Кропивницький”), “Вісті” (“Марко Лукич Кропивницький”), “Пролетарская правда” (“Основоположник українського професійного театру”), “Советская Украина” (“Страницы воспоминаний”), “Советское искусство” (“100 лет со дня рождения М. Л. Кропивницкого”), “Литературная газета” (“Марко Лукич Кропивницький”), “Літературна газета” (“Марко Лукич Кропивницький”), “Комсомолец України” (“Корифей українського театру”), “Соціалістична Харківщина” (“В сім’ї М. Л. Кропивницького”, “Видатний актор і режисер”, “Мій учитель”, “Під наглядом поліції та жандармів”, “Класик-драматург”), “Театр” (“Великий митець”, “М. Л. Кропивницький”, “Образ учителя”) та багатьох інших.

Газета “Комуніст” у ці дні сповіщала про те, що з нагоди 100-річчя від дня народження драматурга 8 травня 1940 року в Харкові “відбувся мітинг, в якому взяли участь письменники, вчені, артисти, студенти... На могилу Кропивницького були покладені вінки від обласного правління Спілки радянських письменників, від колективу театру ім. Шевченка, університету ім. Горького і педагогічного інституту” [207].

Серед згаданих науково-критичних праць особливо вирізняється розвідка Євгена Кирилюка “М. Л. Кропивницький”, де детально висвітлюється життєвий і творчий шлях драматурга, акцентується увага на його окремих п’єсах і зокрема драмі “Глитай, або ж Павук”, яку автор безспідставно вважає найкращою в літературному доробку письменника [173].

Іншим помітним явищем є стаття Івана Мар’яненка “Мій учитель”, в котрій видатний актор ділиться спогадами про деякі творчі методи Кропивницького, намагається висвітлити масштаби його особистості [267].

Так само високо поціновує Мар’яненко багатогранну творчість митця в розвідках “Минуле українського театру” (1953), “М. Л. Кропивницький та його театр” (1955), що вийшли після війни.

Важливе місце у справі вивчення творчості Кропивницького в довоєнні та повоєнні роки посідають літературознавчі праці Івана Пільгука. Саме

Пільгукові належить заслуга у створенні першого літературного портрета драматурга, який з'явився в часописові “Радянська література” з нагоди сторіччя від дня його народження. Широко використовуючи автобіографію письменника, його листи, розвідки попередніх дослідників, автор намагається дати цілісне уявлення про Кропивницького – драматурга, актора, режисера та громадського діяча. Основний висновок статті – багатогранний талант Кропивницького весь до останньої краплини був відданий знедоленому українському народові. Продовжуючи справу, розпочату І. Котляревським, драматург “дав живі колоритні образи і на сцені, і в п'єсах, в яких глядачі побачили на першому плані наймитів, сиріт, бурлак” [381, с. 174].

У подальших своїх працях, присвячених дослідженню духовної спадщини драматурга (“Марко Лукич Кропивницький”, “Життя і творчість М. Л. Кропивницького”, “Драматургія М. Кропивницького” та ін.), І. Пільгук робить наголос на тому, що своєю літературною творчістю письменник суттєво збагатив репертуар національного театру, що по “кількості написаних п'єс, по різноманітності тем і жанрів, по силі майстерності зображуваних сцен Кропивницькому належить одне з перших місць в історії української дожовтневої драматургії” [384, с. 54].

Якісно новим етапом у вивченні літературної й театральної діяльності Кропивницького є друга половина ХХ століття. Так, у 50 – 80-ті роки з'являється все більше ґрунтовних праць, автори яких намагаються визначити місце драматурга в літературно-мистецькому процесі його доби і національній культурі загалом. До таких дослідників належить, зокрема, Захар Мороз – автор розділу про Кропивницького в “Історії української літератури” (1954), де зазначається, що митець “відіграв значну роль” у розвитку української драматургії і театру другої половини ХІХ і початку ХХ ст.”, що він є засновником “професіонального реалістичного українського театру” [148, с. 425].

Подібну думку літературознавець висловлює і в інших працях: “Українська драматургія і театр другої половини ХІХ ст.”, “Проблема

конфлікту в драматургії”, “На позиціях народності” тощо. Чи не найкращою серед усього літературного доробку митця вчений вважає драму “Глитай, або ж Павук”, що як твір із сільського життя разом з кращими п’єсами на цю тему І. Карпенка-Карого, М. Старицького, Панаса Мирного та І. Франка належить до небагатьох із тих, що “становили навіть рідкісне явище у світовій літературі” [294, с. 23].

Досить плідно працює над вивченням творчості Кропивницького і сучасник З. Мороза – Й. Куриленко, який характеризує драматурга як глибоко національного письменника. У своїх статтях “Класик української драматургії” (1955), “Драматургія Марка Кропивницького і наша сучасність” (1960), дослідник рішуче протестує проти примітивного трактування та “доповнення” деякими режисерами змісту п’єс Кропивницького, звертає увагу на його виключне вміння за мелодраматичною колізією ховати пекучі питання життя пересічних людей [246, с. 174]. Важливим внеском письменника в українську літературу Й. Куриленко вважає “створення ним жанру драми” [247, с. 126].

“Найвидатнішим ентузіастом українського театру, його першим професіональним драматургом, могутнім художником, актором і режисером” називає Кропивницького у своїй книзі “Марія Заньковецька. Життя і творчість” (1955) знаний літературознавець і театрознавець С. Дурилін [118, с. 113].

Важлива роль у вивченні духовної спадщини Кропивницького належить Петру Киричку, який уперше в історії вітчизняної історіографії захищає 1953 року кандидатську дисертацію “Соціальні драми М. Кропивницького”, цілковито присвячену дослідженню літературного доробку драматурга. Продуктивно продовжує працювати вчений у цьому напрямку і в подальші роки. У своїх монографіях “Марко Кропивницький (Життя і творчість)” [183], “Марко Кропивницький. Нарис життя і творчості” [184], докторській дисертації “Українська драматургія 60-х – початку 80-х років XIX століття. Проблема художньої майстерності у зв’язку з творчою практикою письменників” [187], численних статтях П. Киричок аналізує творчість митця в контексті літературного процесу його доби, досліджує художню майстерність

письменника, порівнюючи різні варіанти його п'єс “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Глитай, або ж, Павук” та деякі інші.

Так само перша (і поки що єдина) захищається в 50-ті роки її докторська дисертація (“Марко Лукич Кропивницький”; 1958), де всебічно розглядається театральна й драматургічна творчість митця. Автор її, Микола Йосипенко, в арсеналі якого також однойменна монографія та численні статі про Кропивницького, одну з головних заслуг останнього вбачає в його прагненні пробудити національну свідомість етнічних українців, наочно довести, що український народ існує як окремий етнос і має свою “самобутню культуру” [160].

1967 року виходить у світ перший том історичних нарисів під назвою “Український драматичний театр”. У згаданій праці наголошується, що “акторська і режисерська практика Кропивницького, осмислена ним з твердих і принципіальних позицій художника-реаліста, була школою вищого ступеня театального мистецтва, який і визначив новий період у розвитку українського театру дожовтневого часу. З школи тієї вийшли видатні в майбутньому діячі українського театру, які власною творчою діяльністю спрямували мистецтво по шляху реалізму, визначили його нові ідейно-художні завдання та принципи” [495, с. 150 – 151].

Вельми високо ставиться діяльність Кропивницького-драматурга у фундаментальній науковій праці “Історія української літератури. У 8-ми т.” (т. 4, кн. 2), надрукованої 1969 року в Києві. Автор статті про Кропивницького Л. Стеценко, зокрема, підкреслює, що творчість письменника – це не просто важливий етап у розвитку національної літератури. Разом з п'єсами Старицького й Карпенка-Карого п'єси Кропивницького визначали “лице драматургії 70 – 90-х років” [157, с. 253].

У 70-ті роки висвітленню маловідомих аспектів життя і творчості драматурга, пов'язаних із його перебуванням на Кіровоградщині, присвячує свою розвідку “Марко Кропивницький і його рідний край” [445] Микола

Смоленчук. Вчений є так само автором інших наукових та художніх творів на цю тему – зокрема дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук “Драматург і життя” та повістей “ Ой літав орел” і “Степи полинові”.

Певну зацікавленість викликає також підручник для студентів філологічних факультетів “Історія української літератури другої половини ХІХ ст.” (1886) за редакцією В. Поважної. У книзі високо оцінюється літературний доробок Кропивницького. “Найвищим досягненням драматургічної спадщини” митця автори вважають драму “Глитай, або ж Павук”, яка “знаменувала собою вищий етап реалізму драматурга” [150, с. 302]. І з цим досить важко не погодитись. Викликає заперечення інше – зокрема, висновок про те, що своєю п’єсою “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” письменник, мовляв, “правдиво розвінчував суть реакційного народництва” [150, с. 302]. Хоча, як відомо, в особі Бориса Воронова Кропивницький піддає нищівній критиці не народництво, а ліберальну частину дворянства, нездатну подолати ту віковічну прірву, яка розділяє панівні класи з трудовим селянством. Водночас образ справжнього представника народництва Володимира Горнова змальовується в п’єсі з великою симпатією, що цілком логічно. Адже конкретні кроки останнього щодо поліпшення умов життя пересічних людей, його просвітницькі ідеї співзвучні з думками самого драматурга. Втім подібний закид авторів згаданого підручника на адресу народництва не є випадковим. Він повністю йде в руслі основних постулатів пануючої в ту добу марксистсько-ленінської ідеології. Тому подальші коментарі в даному випадку є недоцільними.

Крім згаданих дослідників, висвітленням багатогранної творчості Кропивницького в радянську добу займались О. Кисіль (“Український театр: Популярний нарис історії українського театру.”), Й. Кисельов (“Марко Лукич Кропивницький”), О. Бабишкіна (“Вивчення життя і творчості М. Л. Кропивницького (20 – 30-ті роки)”), Г. Рубан (“Українська побутова драма ХІХ ст. і її роль у розвитку принципів реалізму і народності”) та ін. Всі

вони зробили певний внесок у вивчення літературного доробку драматурга. Однак варто звернути увагу й на те, що в цей період духовна спадщина Кропивницького незрідка трактувалась дещо односторонньо. З одного боку, приглушувались, а то й зовсім “не помічалися” такі характерні для творчості митця доміанти, як тема боротьби за національне відродження України чи проблема морального здоров'я нації, а з другого – відчувалось неприховане намагання зарахувати письменника до табору прихильників марксистсько-ленінської ідеології. Типовим прикладом є висловлювання Й.Куриленка: “Кропивницький своїми драмами проілюстрував ленінську оцінку російської і української буржуазії, яка була консервативною і реакційною особливо після революції 1905 року. П'єси Кропивницького ХХ ст. викривають дії української націоналістичної буржуазії саме в той час, коли вона настирливо рвалась до керма політичного життя” [247, с. 123].

В основному з позиції “розвінчування” “народолюбців”, тобто тих же “українських буржуазних лібералів”, розглядалися за радянських часів п'єси драматурга “Замулені джерела”, “Скрутна доба”, “Старі сучки й молоді парості”, “Зерно і полова” та деякі інші [247, с. 121; 184, с. 138 – 139].

Аналізуючи найважливіші дослідження, присвячені вивченню духовної спадщини Кропивницького, не можна не згадати й про деякі мемуарні праці. До таких праць належить, зокрема, розлога стаття Людмили Старицької-Черняхівської “Двадцять п'ять років українського театру. (Спогади та думки)”, опублікована 1907 року в часописові “Україна”. Згадуючи про перші українські вистави в буремні 80-ті роки позаминулого століття, авторка в контексті цих подій з теплотою відзивається про театральну й літературну діяльність Кропивницького, коментує відгуки тогочасних рецензентів щодо майстерного створення митцем різноманітних сценічних образів, наводить цікаві факти, пов'язані з першими кроками українського професійного театру на чолі з М. Кропивницьким та М. Старицьким. Перша українська трупа була настільки бідною, зауважує Л. Старицька-Черняхівська, притому не тільки “дотепними артистами, а просто людьми”, що для постановки драми “Дай серцеві волю, заведе у неволю”

Кропивницький змушений був “запросити двох аматорів”. Утім, провадить далі письменниця, вистава цієї п’єси викликала “справжній фурор”. Свої враження мемуаристка підкріплює цитатою з рецензії, надрукованої у газеті “Труд”: “Я думаю, що не помилюсь, коли скажу, що всі, хто цікавиться українською сценою (звичайно, хто зміг придбати білет), були на виставі” [456, с. 50; 53].

Заслуговують на увагу також спогади учнів та сподвижників Кропивницького по театральному мистецтву братів Тобілевичів – Миколи Садовського (“Театральні згадки”) [426] й Панаса Саксаганського (“По шляху життя”) [428]. У мемуарах цих видатних українських акторів наводиться чимало цікавих моментів із життя і творчості драматурга. Але разом з тим чимало тут і суб’єктивізму, особливо щодо визначення місця Кропивницького в історії українського театру.

Значно більшою толерантністю відзначаються спогади про Кропивницького дружини І. Карпенка-Карого Софії Тобілевич. У своїх книгах “Корифеї української сцени” і “Мої стежки і зустрічі” актриса дещо побіжно, але водночас з великою повагою й теплотою розповідає про життя і театральну діяльність засновника нового українського театру, про його подвижницьку працю на ниві української культури [482– 483].

Поділився своїми враженнями від зустріч з видатним українським драматургом і Микола Синельников, на думку якого, Кропивницький був неперевершеним актором і режисером, що створив “справжній театр”, де російський глядач уперше побачив “злиття складних елементів спектаклю в одне художнє ціле” [438, с. 47].

Аналіз літератури, що носить мемуарний характер, не був би повним, якщо не згадати книгу сина драматурга Володимира Кропивницького “Із сімейної хроніки Марка Кропивницького: (Спогади про батька)”, опублікованої 1968 року. Зазначена праця, котра є органічним продовженням “Автобіографії (За 65 років)” М. Кропивницького, скрупульозно віддзеркалює події, пов’язанні з останніми роками життя і творчості письменника, коли він мешкав на хуторі Затишок. Спираючись на власні спогади (а незрідка й тогочасну періодичну

пресу), автор наводить чимало невідомих раніше цінних фактів із біографії, літературної та артистичної діяльності митця, даючи їм свої коментарі.

Окремо слід виділити праці, створені в умовах еміграції. Особливістю цих творів є передусім відсутність тенденційності, пов'язаної з комуністичною ідеологією, котра, як уже йшлося, в тій чи іншій мірі характерна для переважної більшості праць авторів радянської доби.

Одним із таких досліджень є монографія Д. Антоновича “Триста років українського театру. 1619 – 1919” (1925), в якій досить високо оцінюються заслуги Кропивницького як письменника, “як батька українського театру, як організатора першої української трупи, учителя в ній перших славних акторів”. Проте на значно вищому щаблі Д. Антонович бачить Кропивницького-артиста – “творця того високого, але не тривалого мистецтва, що існує тільки в момент творення” [3, с. 141].

Іншою помітною працею, що вийшла у світ за кордоном, є монографія Валер'яна Ревуцького “П'ять великих акторів української сцени” (1955), де так само дається висока оцінка насамперед театральній діяльності Кропивницького. Автор констатує, що митець протягом усіх своїх активних у творчому відношенні років був “провідною постаттю в професійному українському театрі” [411, с. 25], що український театр на чолі з Кропивницьким успішно вирішував проблеми, котрі були характерними для світового театру.

Висловлюється В. Ревуцький і щодо літературних творів Кропивницького, кращі з яких, на його думку, є перлинами репертуару національного театру. До таких драм і комедій дослідник відносить п'єси “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, “По ревізії”, “Пошились у дурні” та деякі інші [411, с. 25].

Чільне місце в історії національного літературно-мистецького процесу відводиться Кропивницькому в Енциклопедії українознавства, опублікованій за межами України (у нас перевидається з 1993 р.). “Очоливши в 1882 р. першу професійну трупу, організовану в Єлисаветі, – зазначається у згаданій праці, – ... К[ропивницький] започаткував нову добу в житті укр[аїнського] театру”.

Серед кращих п'єс драматурга на сторінках цього видання згадуються “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, “Глитай, або ж Павук”, “По ревізії”, “Дві сім'ї”, “Зайдиголова” та інші [224].

Не обійшов своєю увагою драматургічну і театральну творчість Кропивницького й Дмитро Чижевський (“Реалізм в українській літературі”). Проте характеристика ця вийшла досить упередженою, як, до речі, й висловлювання на адресу інших драматургів реалістичного напрямку – М. Старицького, І. Карпенка-Карого, Б. Грінченка. Практично весь репертуар театру корифеїв літературознавець вважає примітивним [526, с. 48 – 50].

Набагато об'єктивніше оцінює творчий доробок митця Степан Чорній. У своїй книзі “Український театр і драматургія”, котра вийшла друком 1980 року (Мюнхен – Нью-Йорк), дослідник відводить Кропивницькому як драматургу, актору, режисеру, антрепренеру і композитору досить високе місце в історії світового мистецтва (“поряд з іменами найкращих діячів”). На думку С. Чорнія, “драматургія Кропивницького – це важливий етап на шляху розвитку української театральної культури”, а отже, ім'я Кропивницького як письменника назавжди збережеться “в пам'яті українського народу” [527, с. 186; 204].

На початку 1990-х років, після створення незалежної Української держави, розпочався новий етап у вивченні національної духовної спадщини, в тому числі й творчого доробку Кропивницького. Нарешті настала можливість об'єктивно проаналізувати літературну, театральну й громадську діяльність митця. Однак відтоді пройшло не так багату часу. Можливо, тому цей період поки що не такий багатий на серйозні наукові здобутки.

Із поважних досліджень нової доби слід назвати насамперед “Історію української літератури кінця ХІХ – початку ХХ ст.” за редакцією Петра Хропка, що вийшла друком у Києві 1991 року. У праці акцентується увага на тому, що “новим етапом в історії українського театру й драматургії стало заснування у 1882 р. М. Кропивницьким трупи, від якої бере свій початок реалістичний професійний театр корифеїв, що здобув широке визнання і на Україні, і за її межами” [155, с. 62].

Автор розділу “Драматургія” В. Погребенник одним із перших відходить від стандартних штампів щодо нібито невисокої художньої вартості драматургії Кропивницького останнього періоду його життя, наголошуючи, що в 1900-ті роки письменник продовжує вірно відображувати у своїх творах явища, пов’язані як з суто селянськими проблемами, так і з життям всієї країни, збудженої російсько-японською війною та подальшими революційними подіями. У його п’єсах “з’являються нові герої із пробудженою свідомістю, які прагнуть правди, знань (Катря та її чоловік солдат Прохор, каліка-протестант Іван із п’єси “Розгардіяш”). У “Скрутній добі” (1906) й “Старих сучках і молодих паростях” (1908) постають чимало точних побутових деталей бурхливої доби, вплив робітничих страйкарів і демонстрацій на зростання соціальної свідомості селян (Йосип із “Скрутної доби”), реакційну роль “чумази́х” (Супоня і Торохтій з першої, Кирпа з другої п’єси)”.

Чимало цікавих фактів, пов’язаних із комуністичним цензуруванням духовної спадщини Кропивницького наводиться у статті Петра Перепелиці “Заарештована п’єса” (1994), в якій автор висвітлює багатостраждальну долю комедії “Нашествіє варварів”, заборонену до друку при підготовці 1959 року шеститомного зібрання творів драматурга як нібито “цілком антисемітську” [372, с. 152].

Новаторським підходом щодо вивчення літературного доробку митця характеризується кандидатська дисертація С. Гаврилюк “Проблема психології селянина та християнської моралі у драматургії Марка Кропивницького” (1995). Авторка вперше у вітчизняному літературознавстві розглядає п’єси письменника під такою призмою і доходить висновку, що на всій його творчості “простежується особливе поєднання поваги до християнської моралі, яка підкріплена Святим Письмом, до віри селян у справедливість божої влади...” [70, с. 52].

Багато в чому по-новому висвітлюється літературна творчість Кропивницького у трьохтомному науковому посібнику для студентів-філологів “Історія української літератури. ХІХ століття” (за редакцією М. Т. Яценка), що

вийшов у світ в Києві 1997 року. Автор розділу “Драматургія” (т. 3) Лариса Мороз, аналізуючи драми й комедії митця, відходить від домінуючої практики зображувати Кропивницького як письменника, який простежував лише “процес соціального розшарування села, формування в селянському середовищі нового хижака, протиставлення патріархального села місту, яке руйнувало народну мораль”. Дослідниця підкреслює, що найголовніше у п’єсах драматурга – “біль за зневажену людську гідність, zdegradovanу особистість, проповідь християнсько-гуманістичних моральних заповідей та осмислення жахливих наслідків перекручення й прагматичного пристосування їх” [300, с. 396].

Серед інших науковців, що останнім часом тією чи іншою мірою займались вивченням творчості Кропивницького, слід назвати Г. Доридор. У своїй кандидатській дисертації “Український водевіль XIX століття” (2000) дисертант доводить, що окремі комедії письменника (йдеться насамперед про п’єсу “Пошились у дурні”) є довершеними творами водевільного жанру [110, с. 100].

2002 року в Києві вийшов у світ підручник “Історія української літератури XIX ст. (70 – 90-ті роки)”, авторами якого є такі відомі науковці, як О. Гнідан, Л. Дем’янівська, С. Кіраль та ін. У книзі детально висвітлюється життєвий і творчий шлях Кропивницького, дається висока оцінка його літературній та театральній діяльності, зазначається, що він “першим створив серйозну школу українського театру, забезпечив її багатим репертуаром і, з’єднавши воєдино всі артистичні сили, показав у всьому блисківі цінності української драми” [151, с. 482]. Особливий наголос робиться на тому, що драматургові належить честь заснування першої української професійної трупи [151, с. 482].

Новим важливим кроком наперед у справі вивчення літературного доробку митця поправу можна назвати кандидатську дисертацію М. Киричка “П’єса М. Л. Кропивницького “Дай серцеві волю, заведе у неволю” в українському літературному і театральному контексті другої половини XIX століття” (2005) [176]. У своїй роботі М. Киричок зосереджує увагу, як видно вже з самої назви, в основному на одному, хоча значною мірою й визначальному для всієї подальшої драматургічної діяльності письменника, творові, порівнюючи його різноманітні

варіанти та аналізуючи науково-критичні відзиви, що з'являлись у періодичній пресі протягом тривалого часу. Згадана праця, без сумніву, послужить підґрунтям для нових плідних досліджень як духовної спадщини Кропивницького, так і тогочасного українського драматургічного процесу загалом.

Останнім на сьогодні поважним дослідженням, в якому серйозна увага приділяється аналізу літературної творчості письменника, є монографія Н. Малютіної “Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родово-жанрової динаміки” (Одеса, 2006). Розглядаючи національну драму зазначеного періоду в площині трансформації її жанрової парадигми, авторка незрідка (до того ж вельми вправно) ілюструє свої спостереження прикладами з п'єс Кропивницького, зокрема таких, як “Олеся”, “Перед волею”, “Скрутна доба”, “Старі сучки й молоді парості”, “Зерно і полова” та ін. Показовим щодо цього є твердження, що драматургічні твори митця (наприклад, “Супротивні течії”, “На руїнах”) “демонстрували трагікомічну або драматичну модальність і фрагментарність будови, властиву *драматичним сценом, картинам*”, що сприяло перетворенню “жанру комедії у сатиричну драму, в якій помітно проявлялися способи висловлювання, притаманні трагікомедії” [260, с. 190].

Висновки

Аналіз джерел, присвячених вивченню творчості Кропивницького, свідчить про велику увагу вітчизняних критиків, літературознавців і театрознавців до артистичної, режисерської та драматургічної діяльності митця. Без коментарів не залишився практично жоден із відомих спектаклів за його участю, жодна з його оприлюднених драм та комедій. Вже в перших відзивах на вистави за п'єсами митця, в рецензіях на збірку його творів, що вийшла друком 1882 року, на шпальтах тогочасних періодичних видань (таких, як газети “Заря”, “Южный край”, “Одесский вестник”, “Воронежский телеграф”, “Заграничный вестник”, “Неделя”, журнал “Зоря”) зазначається, що на авансцені українського літературно-мистецького життя з'явився по-справжньому великий талант. Наголос робиться, з

одного боку, на вірному відображенні Кропивницьким етнографічних картин, різноманітних народних обрядів, запозичених прямо з життя, вишуканості мови його п'єс, а з іншого – на продовженні кращих реалістичних традицій української й російської літератур (Т. Шевченка, Г. Успенського, М. Салтикова-Щедрина), на умінні створювати тонкі психологічні характери пересічних людей з чітко окресленими національними прикметами і що особливо важливо – на зверненні до змалювання глибоких соціальних протиріч у пореформеному селі, які виникли завдяки появі новітніх визискувачів трудового люду: глитаїв та місцевих можновладців (волосних старшин і писарів).

Інтерес до багатогранної творчості Кропивницького не припинявся ні за його життя, ні після смерті, свідченням чого є численні наукові дослідження і в дореволюційний період, і в радянську добу, і в часи незалежності України. Втім артистичний і режисерський хист Кропивницького поцінювався зазвичай вище, ніж його літературне обдарування. Особливо велика роль митця вітчизняній критиці бачиться у справі створення національного професійного театру та вихованні артистичної молоді. Однак праці згаданих вище дослідників не вповні висвітлюють порушені письменником проблеми, в тому числі й такі провідні для його творчості, як тема українського національного відродження, питання девальвації духовних цінностей у свідомості широких верств населення, генетичного зв'язку літературного доробку драматурга з українською та світовою літературами, не говорячи вже про те, що й дотепер не створено жодної монографічної праці, в якій би були проаналізовані всі оригінальні п'єси митця, тим більше з позицій сьогодення.

РОЗДІЛ 2

ПОСТАСІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИТЦЯ

2.1. М. Кропивницький у контексті літературно-мистецького життя 50 – 70-х років

Природна обдарованість Марка Кропивницького проявилася досить рано. Ще в дитинстві він став писати вірші, складати пісні. Батько якийсь час зберігав ці “твори”, але згодом вони пропали разом з усім майном Луки Івановича, пограбованого князем Кантакузеном, у якого він був на службі [240, с. 267].

Дещо більше відомо про перше знайомство майбутнього драматурга з театральним мистецтвом, яке врешті-решт стало імпульсом до створення п'єс. Розпочалося це знайомство в Бобринці влітку 1854 року. Марко в цей час навчався в місцевій повітовій школі. Саме тоді до міста завітала з гастроллями трупа Людвіга Млотковського. Достеменно невідомо, з яким репертуаром приїхала ця трупа. Підліток Кропивницький запам'ятав лише, як грали гоголівського “Ревізора” (актор Померанцев виконував роль Хлестакова). Хоча, з іншого боку, добре відомо, які твори входили до репертуару трупи Л. Млотковського, коли він стояв на чолі Харківського театру (1833 – 1843 рр.) – лідера провінційних театральних колективів тодішньої Росії. Це були п'єси кращих російських, українських та світових письменників – О. Грибоєдова, О. Пушкіна, М. Гоголя, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, В. Шекспіра, Ф. Шіллера та багатьох інших відомих авторів [334, с. 32].

До складу трупи в різні роки входили такі славетні актори, як Карпо Соленик, Іван Дрейсіг, Микола Рибаків, Микола Бабанін, Любов Млотковська (дружина антрепренера) та ін. Незрідка з театральним колективом гастролювали геніальні Павло Мочалов і Михайло Щепкін. Можливо, хтось із цих корифеїв побував того літа і в Бобринці.

Після від'їзду трупи Л. Млотковського дядько Кропивницького Микола Дубровинський організував у Бобринці театральний гурток, до якого залучив і Марка. “Здебільшого грали українські штуки, – згадує письменник, – “Наталку Полтавку” (в ній я співав Петра), “Шельменка-денщика” (я грав Лопуцьковського), “Сватання на Гончарівці” (я грав Стецька), “Кума-мірошника”, “Іди, жінко, в салдати”, “Простака”... Спектаклі наші одвідував, зісланий в Бобринець, Мусін-Пушкін^{*}; він дуже зацікавився мною і умовляв матір везти мене в театральну школу...” [240, с. 204 – 205].

Вельми велике значення для формування художнього світогляду Кропивницького мало й те, що члени сім'ї його бабусі Уляни Василівни Дубровинської, у якої він жив під час навчання в Бобринецькій повітовій школі, були музикально обдарованими людьми. Його дядьки Олексій, Єгор, Микола і Федір добре грали на різних музикальних інструментах, любили літературу. “...Не проходило навіть вечора, – згадував драматург, – щоб в нашій господі не лунала музика або спів. Увечері до дядьків збирались товариші, найпаче в неділю, частувалися, співали (всі дядьки були в церковнім хорі) духовні концерти і світські пісні... а іноді і читали гуртом, найчастіше Гоголя і “Енеїду” Котляревського”. Дядьки разом з Марком співали народних пісень, серед яких були й українські (наприклад, “Ой ходив чумака сім літ по Дону...” та ін.) [240, с. 182].

Через деякий час береться Кропивницький і за написання п'єс. Розпочав він свою літературну діяльність 1863 року під час навчання в Київському

^{*} Жодних відомостей про людину на прізвище Мусін-Пушкін, яка в 1854 – 1855 роках гіпотетично могла перебувати на засланні в Бобринці, віднайти, на жаль, не вдалось. У енциклопедіях під цим прізвищем значиться кілька постатей, але в живих у цей час був лише граф Мусін-Пушкін Михайло Миколайович (1795 – 1862) – попечитель петербурзького навчального округу (1845 – 1856).

університеті, куди його як вільного слухача було зараховано на юридичний факультет. Любов до мистецтва привела юнака в театр подивитись на знамениту артистку О. Фабіанську, яка в цей день виконувала роль хлопчика в якійсь перекладній мелодрамі. Враження від вистави було таким сильним, що Кропивницький кілька днів потому ходив як непритомний, забув про все на світі, в тому числі й про науку, й розпочав писати ночами мелодраму українською мовою (мабуть, це був його перший драматичний твір “Микита Старостенко, або Незчуєся, як лихо спобіжить”). Коли ж майбутньому корифею вдалося побачити згадану акторку на сцені вдруге – у спектаклі за французькою п’єсою Деннері і Лемуан “Материнське благословення, або Бідність і честь” у перекладі Перепельського (псевдонім відомого російського поета М. Некрасова), він уже остаточно дійшов висновку, що його покликання театр.

Провчившись як вільний слухач у Київському університеті три семестри, Кропивницький повернувся до Бобринця, де в лютому 1864 року поступив на службу до повітового суду на посаду “столоначальника по гражданській часті”. Основною причиною повернення до рідного краю був, ясна річ, створений тут акторами Соболевими театральний гурток, активну участь у роботі якого брав, до речі, і юний Іван Тобілевич (згодом відомий драматург Карпенко-Карий). Згаданий аматорський колектив виставляв твори відомих українських та російських драматургів – І. Котляревського (“Наталка Полтавка” й “Москаль-чарівник”), Г. Квітки-Основ’яненка (“Сватання на Гончарівці” та “Шельменко – волостной писарь”), М. Ващенко-Захарченка (“Іди, жінко, в солдати”), М. Гоголя (“Ревізор”), О. Островського (“Не в свої сани не сідай” та “Тепленьке містечко”) тощо.

Саме силами акторів-аматорів була виставлена й перша драма Кропивницького “Микита Старостенко, або Незчуєся як лихо спобіжить” (1863; згодом після суттєвої переробки п’єса одержала іншу назву – “Дай серцеві волю, заведе у неволю”). Нема сумніву, що це був один із найулюбленіших творів митця. Він кілька разів його доопрацьовував. Нові редакції з’являлися,

зокрема, 1873, 1882 та 1911 року. Останній варіант, що, за словами самого автора, є найдосконалішим, вийшов у світ вже після його смерті. “Публікуючи п’єсу в ряді своїх видань, – наголошує упорядник найбільш повної на сьогодні, шеститомної, збірки творів письменника П. Перепелиця, – М. Кропивницький щоразу вносив до тексту деякі виправлення, але не порушував основної композиції твору” [378, с. 546].

Однак активним сценічним життям драма зажила ще в першій половині 1870-х років, тобто в добу, коли репертуар національного театру був дуже бідним і не відповідав дедалі зростаючим вимогам українського глядача, знайомого з кращими зразками російської та зарубіжної драматургії.

У “Дай серцеві волю, заведе у неволю” в значній мірі знайшли відображення загальні тенденції (насамперед широке залучення фольклорних і етнографічних елементів), які були характерними для розвитку національної драматургії й театру ще з часів Котляревського і Шевченка. Проте, як слушно зазначає І. Пільгук, “розвиваючи реалістичні традиції своїх попередників, Кропивницький розширив творчі обрії української драматургії порівняно з тим, що зробили до нього Котляревський, Шевченко, Квітка-Основ’яненко та інші драматурги” [382, с. 11].

Кропивницький створив драму з народного життя, що відповідало вимогам часу. Саме тому твір став помітним явищем у тогочасному українському літературному процесі. У першій п’єсі Кропивницького, як і в творах його попередників, ще чимало танців, обрядів, пісень, приказок, але все це вже поєднується з соціальними мотивами. Головним предметом драми “Дай серцеві волю, заведе у неволю” є художнє відображення життя та побуту українського народу пореформеного періоду, коли активно йшло майнове розшарування сільського населення, в результаті чого стали з’являтися, з одного боку, сільські капіталісти (глитаї), а з іншого – більша, збідніла частина селянства змушена була відправлятися на заробітки до міста, в німецькі колонії тощо.

Після від'їзду з міста акторів Соболевих Кропивницький фактично стає керівником гуртка. Уже в цю добу він пробує свої сили і як актор, і як режисер і на обох напрямках має великий успіх.

1865 року у зв'язку з переведенням повіту Кропивницький переїжджає до Єлисаветграда (тепер – Кіровоград), де обіймає посаду секретаря повітового і міського управління поліції. Оселяється він на квартирі в Тобілевичів і разом з майбутнім драматургом Карпенком-Карим починає активно займатися самоосвітою. Довгими зимовими вечорами вони з І. Тобілевичем та ще кількома товаришами знайомляться з тогочасними періодичними виданнями, по черзі читають вголос твори відомих російських письменників, а також Шекспіра, Байрона, Шіллера, Гете, Гейне, Дюма, Жорж Занд, Теккерея. Але не тільки художні твори приваблюють однодумців. Їх цікавлять також праці уславлених світових філософів, економістів, соціалістів-утопістів тощо. “Окрім великоруських корифеїв, – згадує Кропивницький, – знайомились ми потроху з Смайльсом, Робертом Оуеном, Джоном-Стюартом Мілем, Спенсором, Молешотом і іншими...” [240, с. 132].

Живучи в Єлисаветграді, не забуває Кропивницький і про театральні вистави. Разом із місцевими аматорами та у складі заїжджих професійних труп молодий митець виступає в приватному театрі Трамбіцького. Притому запрошують його здебільшого на ролі головних героїв. Так, у “Сватанні на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка він грає Стецька, а в “Назарі Стодолі” Т. Шевченка – Хому Кичатого. “В Єлисаветі спектаклі пішли далеко краще, – напише через багато років потому у своїх мемуарах драматург, – та й театр там був не те, що в Бобринці, де містилося у мізернім помешканні публіки чоловіка 40 – 45...” [240, с. 103 – 104].

1866 року Кропивницький повертається до Бобринця, де кілька років працює секретарем міської ратуші. Проте служба його вже мало цікавить. Увесь вільний час він зазвичай присвячує улюбленій справі – театральним виставам та літературній творчості. І як результат – 1869 року з-під пера письменника виходить комедія “Помирились”. Важливо звернути увагу на

соціальний аспект у згаданій п'єсі, чого, до речі, бракує творам попередників Кропивницького. Змальовуючи сатиричними барвами заможну міщанську родину Панаса Гуріна, автор указує й на джерела її багатства. На шляху до своєї економічної могутності головний герой твору Панас Гурін не зупиняється перед жодними бар'єрами морального чи правового характеру. Зажерливість Гуріна та його дружини Степаниди викликає осуд навіть з боку їхньої доньки Оксани, яка прямо так і заявляє матері: “Які-бо ви заздрісні! Коли б ваша сила, то, певно, увесь світ загарбали б”. І далі провадить: “Мені цікаво довідатись, від чого ми заможніші від усіх тутешніх хуторян? Чи правда, що нібито батько господи як обдирали оту бурлачню ще за кріпацтва? Кажуть декотрі, що було роблять-роблять тією бурлачною, а як прийдеться до рошоту, то повигонять їх або ще й станового накличуть, щоб заарештував” [235, с. 124 – 125]. На це Степаниді нічого відповісти. Вона зазначає лише, що пани ще гірше робили.

Такою своєю поведінкою Оксана дещо нагадує образ іншої героїні Кропивницького – Олесі з однойменної п'єси, написаної через багато років потому. Знайде своє подальше творче продовження й образ мироїда Панаса Гуріна. Найближчим його духовним родичем є, звичайно ж, Йосип Бичок (“Глитай, або ж Павук”). Крім непомірної зажерливості, у цих персонажів багато спільного і в ставленні до релігії. Обидва вони намагаються поставити її собі на службу. Так, наприклад, Панас Гурін щиро вважає, що за будь-які гріхи вони з дружиною зможуть відкупитись у Бога. “Хіба ми щиро Господові щоразу не молилось? – зауважує Степанида доньці на її закид про неминучу відповідальність за несправедне життя перед Всевишнім. – Он аж чотири лампадки щопразника і щонеділі горять! А задля чого? Задля того, щоб заробить спасіння душі, он як! А скільки ми тратимось задля бога і на оливу, і на свічі?.. Або попові мало даємо, чи на молебствіє, чи на панахиду? Хоч би й були які гріхи, то вже ми їх замолили ... Ти б он подивилась на батька, як він стоїть у церкві та цілісіньку обідню, сердешний, вихитає головою та все молитви шепче... Аж піт з нього ллється!” [235, с. 125 – 126].

Перша відома постановка комедії “Помирились” відбулася третього грудня 1882 року в Києві. Автор виконував роль Панаса Гуріна, а М. Садовський грав Лахтіона Попова. Після цього твір мав ще досить довгу сценічну історію, хоча разом з тим і не відзначався особливою популярністю. Виставлявся він у 1900-ті роки силами аматорів і на хуторі Затишок, де митець провів останні роки свого життя.

1871 року Кропивницький завершує водевіль на одну дію “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”, де, як і в “Дай серцеві волю...”, досить вдало використовує багатий фольклорний та етнографічний матеріал – пісні, приказки, сцени сватання. Однак згадана п’єса не користувалась сценічним успіхом. Принаймні жодних відомостей про її постановку віднайти не вдалося.

Більше пощастило драмі Кропивницького “Невольник” (1872) попри те, що вона є переробкою однойменної поеми Тараса Шевченка. На матеріалі твору уславленого поета митець створив справжнє історичне полотно, в якому звернувся до подій, що відбувалися в Україні у XVIII столітті – зокрема воєнного протиборства українського козацтва з турками й татарами. Працюючи над п’єсою, письменник суттєво розширив її фабулу порівняно з першотвором (добавив третю й четверту дії), але, зберігши загальний пафос поеми, залишився вірним ідейно-естетичним засадам Кобзаря. Герої драми Кропивницького – звичайні запорізькі козаки, що присвятили своє життя служінню Батьківщині. Головними рисами їх характеру є мужність і патріотизм. І цим своїм ідеалам вони залишаються вірними завжди – і у відкритій боротьбі з ворогами, і в турецькій неволі. Згадана драма протягом багатьох десятиліть користувалась у глядачів великою популярністю, що, безумовно, є свідченням її певної художньої вартості.

У вересні 1871 року після смерті батька митець назавжди покидає казенну службу, розпродує своє господарство, будинок і разом з дружиною Олександрою Костянтинівною Вукотич (1851 – 1880) приїздить до Одеси, де від знайомих акторів одержує запрошення зіграти роль Стецька у “Сватанні на

Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка. Дебют відбувся на сцені Одеського народного театру графів Моркових і Чернишова 12 листопада 1871 року. “Після спектаклю, – згадує драматург, – мене не випустили з театру, прийшли рецензенти і в один голос казали, що моє місце на кону. Нарешті я згодився служити. Умовились по 175 крб. у місяць (в тодішню добу це було первоокладне жалування) і бенефіс до кінця зимового сезону. Сезон пройшов добре, виступи мої робили вражінне і навіть сенсацію, що мало вплив на збори...” [240, с. 224].

З виступу на одеській сцені в ролі Стецька, як слушно зазначає М. Йосипенко, “починається нова сторінка в біографії майбутнього великого актора М. Л. Кропивницького, біографії, що відтоді була нероздільно пов’язана з мистецтвом сцени взагалі, а української особливо” [160, с. 30]. Навіть у найскрутніші часи для українського слова митець брав активну участь у роботі різноманітних осередків національної культури, самотужки створював островки живої народної мови. Так, на початку 1870-х років він став завідником одеського гуртка шанувальників українського театру й української пісні, який збирався в домі композитора Петра Ніщинського – автора музики до знаменитих “Вечорниць” у шевченківському “Назарі Стодолі”. Саме серед гуртківців митець знаходив учасників для українських спектаклів, що виставлялися ним у Одесі. В Одесі Кропивницький розпочав працювати на професійному рівні над багатьма зі своїх сценічних образів, що стали згодом окрасою українського театру. Серед них Шельменко в комедіях Г. Квітки-Основ’яненка “Шельменко-денщик” та “Шельменко – волостной писарь”, Іван Карась у “Запорожці за Дунаєм” С. Гулака-Артемівського, Хома Кичатий у “Назарі Стодолі” Т. Шевченка тощо.

Значно більше артистів-аматорів, здібних до виконання українських творів, пощастилося віднайти Кропивницькому в Харкові, куди він переїхав із Одеси наприкінці 1873 року. “...Швидко згуртувався біля мене чималий хор із студентів-українців університантів і ветеринарів, і діло закипіло”, – напише він згодом у “Автобіографії”. – Мушу згадати добрим і вдячним словом тодішніх

студентів: це були прихильні юнаки до рідного...” [240, с. 230]. У Харкові Кропивницькому вперше вдалося здійснити постановки таких українських драматургічних творів, як “Не ходи, Грицю, на вечорниці” та “За Немань іду” Володимира Александрова. Це було надзвичайною подією в культурному житті України. Адже в ті часи не було жодної професійної національної трупи, а сама українська мова постійно зазнавала всіляких обмежень та утисків з боку російського самодержавства.

Справжньою сенсацією стала прем'єра на харківській сцені власної п'єси Кропивницького “Дай серцеві волю, заведе у неволю”. Демократична публіка, особливо студентство, були в захопленні від молодого митця. Після спектаклю шанувальники влаштували драматургу нечувану овацію. Потім усі разом – і актори, і прихильники його таланту (близько 200 людей) – поїхали на кладовище, на могилу Карпа Соленика, щоб засвідчити свою повагу видатному українському акторові і тій справі, котрій він служив.

Таким чином, приїзд до Харкова став ще одним поворотним моментом у творчій біографії Кропивницького. Саме тут він знайшов відносно сприятливе середовище для розвитку українського театрального мистецтва. Ця подія започаткувала новий важливий етап у розвитку всієї української драматургії й національного театру. Завдяки кращим п'єсам Кропивницького (передусім драмі “Дай серцеві волю, заведе у неволю”) та музичним виставам М. Старицького й М. Лисенка (“Різдвяна ніч” і “Чорноморці”) на початку 70-х років в історії національної драматургії й театрального мистецтва розпочалася епоха утвердження соціально-побутових драм та комедій, в яких, як зауважує Д. Антонович, пісням, музиці, танцям та іншим фольклорним і етнографічним елементам хоча й відводиться ще чимало уваги, але знаходяться вони вже не на першому місці. Все це мало настільки важливе значення в культурному житті України, що, на думку дослідника, стало очевидно: “новий період українського театру назрівав і в діяльності безпосередніх діячів театру, і в широкій opinio суспільства” [3, с. 114, 121].

Невдовзі слава Кропивницького як актора і режисера сягнула далеко за межі не тільки Харкова, а й України, і на літо 1874 року він отримав запрошення від столичного антрепренера Зізеріна з Крестовського острова приїхати з українським репертуаром на гастролі до Петербурга. Задля цього драматург організував невеличку українську драматичну трупу і чоловічій хор. До складу цього театрального колективу увійшли такі актори, як М. Лядов, В. Стрельський, Н. Стрельська, А. Давидова, В. Попов, Т. Хашин та деякі інші.

Перше національне театральне товариство було нечисленним за своїм складом. Але й з обмеженими творчими силами Кропивницькому вдалося підготувати значний репертуар із п'єс тогочасної української драматургії. Це, зокрема, “Наталка Полтавка” й “Москаль-чарівник” І. Котляревського, “Шельменко-денщик”, “Шельменко – волостной писарь” та “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Не ходи, Грицю, на вечорниці” В. Александрова, “Бувальщина” А. Велісовського, “Чорноморський побит” Я. Кухаренка, “Кум-мірошник, або Сатана в бочці” Д. Дмитренка, “Один порадував, другий утішив” А. Ващенко-Захарченка тощо. Була підготовлена й широка концертна програма з українських пісень. Як згадував пізніше сам драматург, переспівав він з хором у Петербурзі “всі пісні із збірників Лисенка і інших” [240, с. 231].

Виступи українських акторів мали великий успіх у Петербурзі попри те, що їм, як і іншим провінційним трупам, не дозволялося виконувати твори повністю. Правом виставляти спектаклі від початку до кінця монополюю користувалися лише імператорські театри. Всі ж інші могли показувати тільки окремі сцени та монологи з п'єс. Щоправда, Кропивницькому зазвичай вдавалось уникати цього обмеження. Практично всі п'єси, що входили до репертуару його трупи, пощастилося зіграти в північній столиці.

За умовою контракту Кропивницький сам виступав щовечора з найрізноманітнішим пісенним репертуаром, притому нерідко в обох відділах концерту. Він познайомив петербуржців з такими українськими героїчними, ліричними та комічними піснями, як “Запорізька”, “Був Грицько мудрий”,

піснею виборного з “Наталки Полтавки” (“Дід рудий, баба руда”), “Куріпочка”, “Ой кум до куми”, “Ой не пугай, пугаченьку”, “Догулявся чумачина”, “Оцей світ”, окремими уривками з українських музичних інтермедій, а також деякими власними творами, зокрема піснею “Удовиця”, котра ще за життя автора незрідка сприймалась як народна.

Завдяки трупі Кропивницького столичні глядачі дістали змогу безпосередньо познайомитися з українською театральною культурою. Гастролі тривали протягом трьох з половиною місяців (з 15 травня до 30 серпня) і були, як уже йшлося, загалом високо оцінені тодішньою пресою. Хоча сам Кропивницький сподівався на дещо більше порозуміння з петербурзькими театрами. Річ у тім, що значна частина російських глядачів виступи українських акторів сприймала як своєрідну екзотику. “Столичні часописи, – напише згодом письменник про поїздку до Петербурга у своїх мемуарах, – похваляли мої вистави, похваляли й голоси, але ніколи ні жодного слова не сказали про те, відкіля ці таланти й голоси, хто вони Росії і хто Росія їм?” Доходило навіть до курйозів. “...Крамар тієї крамниці, що була поблизу нашої дачі, де жив я і Стрельський з дочкою, – провадить далі Кропивницький, – догадався і через нашу покоївку почав передавати “нижающее почтение миленькой цыганочке” (хоча Стрельська зовсім не була смуглява)...” [240, с. 108]. Щоправда, з іншого боку, в тих умовах, мабуть, і не варто було сподіватися на більше, оскільки не було ще ні трупи, яка за своїм художнім рівнем могла бодай наблизитися до стандартів, вироблених столичними театрами, ні навіть широкого національного репертуару та все т. ін.

Проте хоч як би там було, перші петербурзькі гастролі досить позитивно позначилися на авторитеті українського мистецтва й надали великого творчого натхнення молодому митцеві.

Справжнім апостолом української культури проявив себе драматург і під час гастролей по Галичині та Буковині 1875 року. Особливо показовим у цьому плані був випадок, що трапився з ним у Тернополі. Західна Україна в ті часи, як відомо, входила до складу Австро-Угорської імперії. Місцеві актори досить

часто переходили з однієї національної трупи в іншу: з польської в українську, з української в польську, або в німецьку і т. ін. Напевно, саме тому в цій частині України в усьому – і в репертуарі, і в вимові акторів, і в манері гри – відчувався сильний вплив польської, австрійської й угорської культур. Мова у виконавців, як зауважує митець, була “неможлива: маса полонізмів і можна сказати, що актор, то й – акцент. Виконання народних творів якесь вимучене, покалічене, так ніби виконавці ніколи й не бачили народу...” [240, с.233]. Але дехто з цих артистів щиро вважав, що не вони говорять спотвореною українською мовою, а Кропивницький. “З першого ж дня п[ан] Наторський, – провадить далі письменник, – почав говорити, що моя мова не українська, а московська”. І коли на питання співробітника газети “Діло”, “якою я мовою розмовляю, я одповів: *мовою Шевченка* (курсив наш – А. Н.), – він підійняв догори брови й розвів руками. виявилось, що він на Вкраїні не бував і мови такої, якою я говорю не чував” [240, с. 112].

Всі свої ролі на галицькій та буковинській сценах (як, до речі, й завжди) Кропивницький виконував з великою майстерністю. Досить сказати, що такої гри до нього тут ще ніхто й ніколи не бачив. Місцеві театральці це добре розуміли й відплачували акторові щирою любов’ю. “Мене тут, по сцені, вважають апостолом” [240, с. 260], – поділиться своїми враженнями від перебування на гостинній галицькій землі драматург у одному зі своїх листів з другом дитинства Є. Мячиковим.

І це не було перебільшенням. Щось подібне записав у своїх мемуарах і сучасник Кропивницького, тоді ще учень Тернопільської гімназії, Євген Олесницький, який був живим свідком виступів видатного митця в цій частині України. За словами Олесницького, глядачі були зачаровані “ясною, звучною українською річчю, пливучою з уст одного з наймогутніших її речників... вся публіка без різниці народності була виступом Кропивницького захвачена і одушевлена. Інстинктивно чули всі, що це не щоденний артист вищої міри, і це запевняло його виступам велике поведження”. Одна поява актора на сцені викликала такі шалені оплески, котрими, за словами сучасника,

раніше, мабуть, ще ніколи й нікого не вітали на тернопільській сцені. “Кропивницький брав публіку приступом вже самою своєю появою, елементарною силою своєї справді козацької вдачі”. В кожному із зіграних ним ролей він “вливав стільки життя і правди, що штуки віддавна нам добре знані виходили нам неначе зовсім іншими, новими, тим більше, що вплив Кропивницького слідний був на цілій персоналї театру, котрий, старався постройтись до нього так, що період той належав, безперечно, до найліпших часів у розвитку нашого театру” [360, с. 26 –27].

Майже півроку Кропивницький був наставником і режисером театрального товариства Теофілії Романович “Руська бесіда”, завдяки чому відрізані державним кордоном від Наддніпрянської України галицькі й буковинські актори та глядачі дістали змогу безпосередньо познайомитися з кращими зразками української драматургії у виконанні одного з найвидатніших тогочасних митців, майбутнього засновника українського професійного театру. На західноукраїнській сцені Кропивницький зіграв, зокрема, ролі Виборного й Возного (“Наталка Полтавка” І. Котляревського), Назара і Хоми Кичатого (“Назар Стодоля” Т. Шевченка), Шельменка і Стецька (відповідно “Шельменко- денщик” та “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка”), Кабиці (“Чорноморський побит” Я. Кухаренка), Гаркуші (“Гаркуша” О. Стороженка) тощо.

Познайомив митець західноукраїнську публіку й зі своїм пісенним репертуаром. Як зазначає згаданий вище Олесницький, одягався він відповідно до ролі в спектаклі і співав так, що доводив “публіку до ентузіазму”. Такого виконання народних пісень, наголошує мемуарист, йому не доводилось “ніколи ані перед тим, ані опісля чути” [360, с. 27].

Так же самовіддано на користь рідної культури продовжував працювати Кропивницький і після повернення восени 1875 року з Галичини та Буковини. Але досить скоро Олександр II своїм так званім Емським указом остаточно заборонив діяльність українського театру. Ця сумна звістка застала драматурга в Катеринославі (тепер –Дніпропетровськ), де він на початку того ж 1876 року

разом з антрепренером Д. Ізотвим організував був російську драматичну трупу, репертуар якої значною мірою складався з українських п'єс. “В день заборони, – описує свої враження митець у “Автобіографії”, – йшла драма “Дай серцеві волю...” і дивертисмент. Губернатор був І. М. Дурново, котрий дозволив нам виконати цей спектакль. В дивертисменті я співав відому пісеньку із “Підгорян” – “Поле моє, поле”, але не доспівав її й розридався. Дружина моя боялася, щоб я не заподіяв чого з собою, і мусила слідкувати за мною. Однак ж не встерегла, як я сів в саду під дуба і під тужіння приятеля д[обродія] Ізотова почав плакати і битись головою об дуба...” [240, с. 235].

Такий стан справ тривав понад п'ять років. Тому на цей час Кропивницький змушений був повністю перейти на російський репертуар, перегравши, за його словами, “до 500 ролів на московській мові – від губернатора в “Птичках певчих” до Отелло” [240, с. 115]. Лише інколи вдавалось актору взяти участь у виставах рідною мовою на аматорській сцені. Свідченням цього є, наприклад, його виступи 1880 року в Полтаві та Єлисаветграді [240, с. 300 – 301, 308, 316; 275, с. 387].

У цю найчорнішу для національної культури добу Кропивницький нічого не написав і для української сцени (не було стимулу), хоча літературною творчістю все-таки продовжував займатись. Так, 1877 року він створив російською мовою оповідання під назвою “Рассказ о турецкой войне, привезенный малоруссом в Одессу”, в якому йдеться про спілкування автора з неписьменним селянином із Поділля. Останній ділиться своїми враженнями про війну південних слов'ян з турками. Із цієї бесіди стає зрозумілим, що селяни зовсім не розуміють подій, які відбуваються на Балканах. Їм здається, що на землю прийшов антихрист, якого вони називають “нехристом, бусурманом, анцихристом”, а отже, “настав кінець світа”. Про подібне трактування балканських подій співають також кобзарі на ярмарках. У одній із таких пісень розповідається, наприклад, про те, як “турки-недовірки Почаїв воювали”:

Як наступало турецьке військо,
 Як та темна хмара.
 Турецьке військо в город ступило –
 Монастир воювати...
 Матір божая – почаївська
 Буде нас рятувати.

Слухаючи ці пісні, селяни плачуть і причитають: “Ох, коли б то тепер мати божа помилувала нас! Коли б вона й син божий продовжили вік світа!” [240, с. 587 – 588].

У поезії Кропивницький робить спробу доступною для народу мовою розповісти, що насправді відбувається на Балканах. Він згадує про споконвічну слов'янську єдність та солідарність, пояснює, що південні слов'яни воюють з турками за свою незалежність, закликає слов'янські народи до спільних дій проти турецьких колонізаторів і сподівається на перемогу.

Обидва згадані твори є промовистим свідченням глибокої занепокоєності Кропивницького подіями, які відбувались у той час на Балканах. Проте неменше занепокоєння автора відчувається і щодо стану освітянської справи в українських селах, де панувала безпросвітна темрява, яку можна було подолати, лише відкриваючи народні школи.

У ці ж роки драматург створює п'єсу “Беспочвенники”, в якій намагається висловити свої враження від перебування на російській сцені. На початку листопада 1880 року в листі до своєї доброї знайомої Антоніни Маркович митець, зокрема, зазначає: “Я тепер закінчую п'єсу, над якою працюю вже близько 4 років. П'єса р о с і й с ь к о ю мовою, в і р ш о в а н а, з акторського побуту, називається вона “Беспочвенники”. П'єсу відсилаю до журналу “Слово” і, закінчивши на цьому моє російське авторство, негайно берусь за малоросійські” [240, с. 295].

Однак ні в цьому, ні в наступні роки твір не вийшов у світ. Мабуть, це сталося тому, що драма до кінця ще не була завершеною. Остаточо закінчив її

письменник лише 1898 року. Втім навіть після доопрацювання зазначена п'еса не відзначалася високими художніми якостями.

Відразу після одержання дозволу виставляти українські п'еси на професійній сцені (восени 1881 року) Кропивницький енергійно береться за організацію національного професійного театру, активно включається у процес створення нових п'ес, які разом із драмами й комедіями М. Старицького і І. Карпенка-Карого склали основу репертуару заснованих згодом українських труп.

2.2. Естетичні пріоритети театру М. Кропивницького

Дозвіл на постановки українських п'ес восени 1881 року є вельми важливою віхою в історії українського народу, незважаючи навіть на те, що за відповідним урядовим циркуляром заборонялося “влаштування спеціально малоросійського театру і формування труп для виконання п'ес і сцен виключно на малоруському наріччі” [495, с. 135].

Звістка про відміну заборони на українські спектаклі застала Кропивницького в Кременчуці, де він працював режисером у російській трупі Григорія Ашкаренка. Драматург швидко згуртував навколо себе талановитих українських акторів і почав виставляти з ними українські п'еси, які в ті часи були дуже популярними, особливо серед простого люду. І це зрозуміло, адже спектаклі рідною мовою не бачили протягом багатьох років. На українські вистави, як зазначає Кропивницький, “білети розкуповувались нарозхват, театральний під'їзд не фаєтонами та колясами завізнявся, а хургонами та возами, в яких наїздили на спектаклі хуторяне-козаки” [240, с. 117].

Розпочалася нова ера українського театру з постановки безсмертної “Наталки Полтавки”. Роль Виборного грав М. Кропивницький, Наталки – Н. Жаркова, Возного – Г. Ашкаренко, Петра – М. Садовський. За словами М. Садовського, “перша вистава була цілковитий, загальний триумф”. М. Кропивницького публіка зустріла “бурею оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от розвалиться ...” [426, с. 14]. Охочих потрапити

до театру було так багато, що тут же довелося продавати квитки на другу виставу уславленої п'єси І. Котляревського.

Крім “Наталки Полтавки”, місцеві шанувальники українського драматичного мистецтва дістали змогу побачити також “Дай серцеві волю, заведе у неволю” М. Кропивницького, “Сватання на Гончарівці”, “Шельменкаденщика” й “Щиру любов” Г. Квітки-Основ'яненка, “Гаркушу” О. Стороженка і “Кума-мірошника, або Сатану в бочці” Д. Дмитренка. Всього у Кременчуці було поставлено дев'ять спектаклів. А перед самим Різдвом того ж 1881 року антрепренер опери й драми П. Медведєв запросив українських акторів до Харкова, де протягом тижня (з 16 по 22 грудня) у приміщенні російського драматичного театру Дюкова з великим успіхом пройшли шість українських вистав. Останньою в бенефіс Кропивницького йшла драма “Дай серцеві волю, заведе у неволю”. У театрі в цей день, згадує той же М. Садовський, “не було де голці впасти” [426, с. 16].

На початку 1882 року українські актори приїждять до Києва. “Харківськими спектаклями, – зауважує Кропивницький, – ми закінчили службу під антрепризою Ашкаренка і поїхали в Київ до антрепренера Іваненка, в театр Бергоньє, вже на товариській основі, і я став на чолі товариства” [240, с. 117]. Це по суті була перша українська професійна трупа (якщо не враховувати, звичайно, створений Кропивницьким 1874 року національний драматичний колектив у Харкові для поїздки до Петербурга), оскільки трупа, яку очолював Ашкаренко, офіційно, як уже йшлося, вважалася російською. Київські гастролі розпочалися 10 січня виставою Шевченкового “Назара Стодолі”. Кропивницький зіграв у спектаклі головну роль і, як завжди, мав неабиякий успіх. “Оплесків таких я не чув і в Харкові”, – згадував пізніше актор. Роль Хоми Кичатого виконував Г. Ашкаренко, а Галі – А. Маркова [240, с. 118].

Після закінчення спектаклів у Києві згадане товариство українських акторів розпалось. Основною причиною цього було, напевно, те, що більшість його учасників мала досить низький фаховий рівень, а відтак не могла

впоратися з тими високими завданнями, які ставив перед трупю керівник. Характеризуючи згодом київські вистави, Л. Старицька-Черняхівська зауважувала, що своїм успіхом вони були зобов'язані передусім двом акторам – М. Кропивницькому й М. Садовському. Це визнавали навіть прихильні до українського театру газети “Заря” і “Труд”, які “головним чином вихваляли” цих майстрів української сцени, а “про трупу здебільшого недоговорювали” [457, с. 49].

У квітні 1882 року Кропивницький разом із Садовським працює в Харкові – у російській трупі А. Пальчинського, де виконує обов'язки режисера й актора. З 4-го по 26 квітня ним тут було поставлено 18 українських драматургічних творів, серед яких п'єси Т. Шевченка, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Котляревського, його власні драми “Невольник” та “Дай серцеві волю, заведе у неволю”. І знову шалений успіх. Особливою популярністю українські п'єси користуються у студентів, які своїм улюбленим виконавцям підносять подарунки. Кропивницькому – тритомник В. Шекспіра видання Гербеля, а Садовському – збірку пісень М. Лисенка [240, с. 332].

Потім деякий час Кропивницький працює з полтавськими аматорами, після чого в липні знову повертається до Харкова, де разом із Садовським бере участь у кількох українських виставах, а в серпні – вересні у складі збірної трупи гастролює в Одесі.

Та ось нарешті в жовтні 1882 року здійснюється заповітна мрія Кропивницького та інших українських патріотів. Драматургові вдається створити таку професійну національну трупу [323, с. 14 – 17], якій судилося стати славою і гордістю України. Сталося це в Єлисаветграді. Трупа мала назву – Товариство акторів і офіційно вважалася російсько-малоросійською. Проте більш відома вона як перша трупа українських корифеїв. А по суті це був перший український класичний театр. До складу колективу ввійшли такі згодом відомі майстри української сцени, тоді ще учні Кропивницького, як М. Заньковецька (М. Адамовська), Н. Жаркова, А. Маркова (А. Одинцова), О. Вірина, М. Садовський (М. Тобілевич), І. Загорський, Л. Манько, К. Стоян-

Максимович, І. Бурлака (І. Кирнос) та чимало інших талановитих акторів. І хоча майже всі зазначені артисти, крім керівника, були аматорами чи такими, що всього один театральний сезон виступали на професійній сцені (як, наприклад, М. Садовський), це були найкращі акторські сили нашого народу. Вік більшості з них був 19 – 25 років. З кінця 1883 року до товариства приєдналися П. Саксаганський (П. Тобілевич), І. Карпенко-Карий (І. Тобілевич), Г. Затиркевич (Г. Затиркевич-Карпинська), М. Садовська-Барілотті (М. Тобілевич), В. Грицай, Л. Квітка, М. Маньківська, Ю. Касиненко.

Репертуар колективу складався з творів національної драматургії – І. Котляревського (“Наталка Полтавка”, “Москаль-чарівник”), Т. Шевченка (“Назар Стодоля”), Г. Квітки-Основ’яненка (“Шельменко-денщик”, “Сватання на Гончарівці”, “Бой-жінка”), А. Велісовського (“Бувальщина”), Д. Дмитренка (“Кум-мірошник, або Сатана в бочці”), Я. Кухаренка (“Чорноморський побит”), О. Стороженка (“Гаркуша”), М. Старицького (“Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка”), а також п’єс самого М. Кропивницького (“Дай серцеві волю, заведе у неволю”, “Невольник”, “Глитай, або ж Павук”, “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “По ревізії”) та деяких ін.

Вже після перших вистав стало зрозумілим, що трупа Кропивницького є прекрасно злагодженим ансамблем з великими потенційними можливостями, що підтвердилось під час гастролей у Києві в листопаді того ж 1882 року.

Київські гастролі розпочалися з постановок п’єси І. Котляревського “Наталка Полтавка” та водевілю Д. Дмитренка “Кум-мірошник, або Сатана в бочці”. У “Наталці Полтавці” Заньковецька зіграла Наталку, Кропивницький – Виборного, Садовський – Миколу, Грицай – Петра, Вірина – Терпелиху. Всі ролі виконувались бездоганно. За словами сучасника, “кожний вхід і вихід, а іноді невеличкі фрази нагороджувались цілим громом оплесків, кожну пісеньку примушували повторювати по кілька разів. Закінчилась вистава, і огульний рик, буря, рокіт оголосили театр і довго не стихали, викликам не було кінця. На сцену кидали букети, квітки, шапки, кашкети, вітаючі картки та ін. А врешті

публічність на руках понесла з театру своїх улюбленців Заньковецьку й Кропивницького, несла їх до готелю, оголошуючи криками привітання сонний город... То була не вистава, а свято, тішення відродженого українства і триумф молодого українського театру” [47, с. 53].

Наступні вистави також мали велику популярність, особливо серед українського населення. І це, звичайно, не могло не насторожити владні структури, які більше за все боялися проявів патріотизму з боку неросіян. Не інакше, як приклад безпрецедентного свавільства, можна розцінювати заборону генералом О. Дрентельном на довгі десять років виступи українських театральних колективів на території Київського генерал-губернаторства, яке складалося з Київщини, Полтавщини, Чернігівщини, Волині та Поділля. На прохання Кропивницького скасувати заборону (це було під час перших гастролей трупи українських корифеїв у Санкт-Петербурзі взимку 1886 – 1887 рр.) сановний чиновник брутально відрізав: “Довольно-с! И слышать ничего не хочу. Помилуйте! Вы ещё за полпути от Киева, а уж студенты наряжаются в бараньи шапки, напяливают вышитые сорочки, облачаются в широчайшие шаровары и галдят: “Ми, ми!.. Їде наш батька!..” Это не годится, я этого допустить не могу!..” [240, с. 95].

Все це сприяло тому, що на початку 1880-х років основним центром національного театального мистецтва та драматургії стає Харків, який вже задовго до цього вважався першим театральним містом серед провінційних міст тодішньої країни. А після заборони виступати в Київському генерал-губернаторстві і українські трупи, як зауважує відомий театральний діяч Л. Сабінін, все частіше стали приїздити сюди на гастролі, нерідко навіть двічі на рік. Столиця Слобожанщини стає своєрідною “Меккою для усіх українських антрепренерів, що складали або поповняли свою трупу. Сюди ж линула і акторська братія з надією вступити до серйозної трупи” [424, с. 52].

На особливу увагу заслуговує приїзд до міста української професійної трупи на чолі з Кропивницьким узимку 1883 року. Гастролі тривали з 11 січня до 27 лютого. Тоді на харківській сцені були зіграні “Наталка Полтавка”

І. Котляревського, “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ’яненка, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Гаркуша” О. Стороженка, “Бувальщина” А. Велісовського, “Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка” М. Старицького, кілька творів самого Кропивницького та деякі інші п’єси.

14 лютого, коли в бенефіс драматурга йшла його драма “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, харківські шанувальники на відзнаку своєї прихильності піднесли авторові цінний подарунок – сувенірну курильну люльку, оздоблену сріблом, з надписом: *“М. Л. Кропивницькому від прихильників таланту. 14 лютого 1883 р.”**

27 лютого на харківській сцені відбувся ще один бенефіс Кропивницького. Цього дня вперше була виставлена його нова п’єса “По ревізії”. Успіх був грандіозний. І не тільки тому, що твір, як дуже скоро виявилось, був одним з найкращих в арсеналі української драматургії, а ще й тому, що в постановці були задіяні найталановитіші актори театру корифеїв. Роль старшини виконував автор, Пріськи – М. Заньковецька, писаря – М. Садовський.

У тодішніх періодичних виданнях про ці гастролі було надруковано чимало схвальних статей. Багато про що говорить і те, що вже у квітні того ж 1883 року театр Кропивницького знову приїжджає до Харкова, і знову українські вистави користуються тут неабиякою популярністю. Цього разу спектаклі тривають з 21 квітня по 31 травня.

Однак попри все схвальні відгуки про виступи українських акторів дедалі частіше починають з’являтися на сторінках багатьох авторитетних газет (“Труд”, “Заря”, “Южный край” тощо). Кропивницький розуміє: настав час “завойовувати” столицю. Але для поїздки з гастрольями до Санкт-Петербурга потрібно було мати не тільки значні кошти, а ще й дозвіл столичних властей. Ні того, ні того у драматурга, ясна річ, не було, і він став шукати людину, котра б змогла в цьому допомогти. За словами М. Садовського, “ще в той час, коли трупа вперше грала в Києві, поміж київською громадою українців була нарада,

* Тепер ця люлька знаходиться в експозиції Харківського історичного музею.

що треба комусь із грошовитих громадян стати на чолі трупи і поставити діло якнайкраще, бо, розуміється, актори всі – біднота, не змогли зразу обставити блискучо всякий спектакль, на це треба було затратити зразу чимало грошей” [426, с. 19]. Через деякий час таку людину Кропивницький знаходить у особі відомого українського драматурга Михайла Старицького, якому в серпні 1883 року й передає керівництво колективом, залишивши за собою режисерську і акторську роботу.

Під орудою М. Старицького трупа розпочала свій перший театральний сезон (зимовий) в Одесі. Потім були гастролі в Миколаєві, Єлисаветграді, Житомирі, Ростові-на-Дону, Воронежі та багатьох інших містах України й Росії. В цей час українські актори вже мали свій власний оркестр, непогані для тієї доби декорації та гардероб. Тепер спектаклі були набагато краще оформлені. Все це сприяло не тільки піднесенню авторитету українського театру, а й поліпшенню матеріального становища акторів. Старицький, як відомо, продав свій маєток і майже всі виручені гроші потратив на відроджений національний театр. Під його керівництвом українські актори стали одержувати за свою працю приблизно таку ж заробітну платню, як і їхні російські колеги.

“Як людина освічена, високої культури, – ділиться своїми спогадами І. Мар’яненко, – Михайло Петрович зумів прекрасно репрезентувати український театр перед найширшими колами громадянства і популяризувати його в пресі. А міцний ансамбль під режисурою такого майстра, як М. Л. Кропивницький, завойовував чимраз більші симпатії широкого глядача” [266, с. 93].

Творча співпраця Кропивницького зі Старицьким тривала близько двох років і була корисною для обох видатних діячів українського театального мистецтва. Але Старицькому, на жаль, так і не вдалося дістати дозвіл на поїздку з гастролями до Петербурга, хоч він і доклав до цього неабияких зусиль.

У 1885 році Кропивницький відокремлюється від Старицького й знову створює свою трупу. Разом з ним залишаються М. Заньковецька,

М. Садовський, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська, І. Загорський, Д. Мова, О. Маркова, О. Максимович та чимало інших відомих акторів. З цим колективом драматург гастролює по різних містах України, Росії, Закавказзя. І скрізь українських акторів супроводжує гучна слава. Успіх театру Кропивницького за межами України, як слушно зауважує, С. Дурилін, був пов'язаний значною мірою з тим, що в багатьох регіонах неосяжної імперії (Поволжя, Приуралля, Північного Кавказу, Середньої Азії і т. д.) мешкало чимало українців, які з великою охотою приходили до театру, “щоб уперше почути зі сцени рідну мову, побачити п'єси Котляревського, Шевченка, Квітки, Кропивницького, і в них побачити образ України” [118, с. 226].

У листопаді 1886 року після тривалих клопотань Кропивницький нарешті одержує дозвіл для свого колективу приїхати до Петербурга. Допомогла йому в цьому давня колега по російській сцені В. Лінська-Неметті, яка тепер стала досить успішним антрепренером і мала близьке знайомство з градоначальником північної столиці. Лінська-Неметті пообіцяла драматургові на дуже вигідних для себе умовах (50 % коштів від збору) дістати дозвіл для його трупи на гастролі в Петербурзі. І, як зазначає митець, сталося диво: “градоначальник Грессер дозволив мені сьогодні те, про що вчора не хотів навіть слухати...” [240, с. 94].

Кропивницький добре підготувався до поїздки в столицю. Крім блискучої плеяди акторів, він привіз сюди оркестр, що налічував 26 кваліфікованих музикантів на чолі з його незмінним керівником М. Васильєвим-Святошенком, і 40 хористів з добірними голосами. Репертуар трупи складався з таких класичних українських п'єс, як “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Шельменко-денщик” та “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка, а також творів сучасних драматургів – “Розумний і дурень”, “Наймичка”, “Бондарівна” І. Карпенка-Карого, “За двома зайцями”, “Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка” М. Старицького, “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, “Доки сонце зійде, роса

очі виїсть”, “Глитай, або ж Павук”, “Невольник”, “По ревізії”, “Пошились у дурні” М. Кропивницького.

Завдяки турботам Лінської-Неметті обов’язкову російську п’єсу, що повинна була виконуватись після української вистави, вдалося як виняток замінити на російський водевіль.

Гастролі тривали протягом трьох місяців (з 11 листопада 1886 р. до 15 лютого 1887 р.) в залі Кононова – одному з найпрестижніших приватних театрів північної столиці. Розпочалися спектаклі драмою Кропивницького “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, і вже з другого дня після початку гастролей на сторінках столичних газет та журналів “Новое время”, “Петербургский листок”, “Санкт-Петербургские ведомости”, “Русская газета”, “Неделя”, “Сын отечества” стали з’являться статті й рецензії, в яких дуже схвально оцінювались виступи українських артистів.

Згаданий дещо раніше Дурилін вбачав надзвичайний успіх петербурзьких гастролей театру корифеїв передусім у режисерській майстерності керівника колективу. “Загальний ансамбль, не тільки музичний, але й сценічний, – наголошував він, – був злагоджений Кропивницьким, звучав як ансамбль струнного симфонічного оркестру: хору не було – не було співаків, які вишикувавшись у лінійку, не зводять очей з диригента, – була жива юрба парубків і дівчат, вихоплених з вулиці українського села. Усі на сцені – і актори, і співаки – жили спільним життям по волі драматурга, режисера і актора-співака Кропивницького – натхненника загального творчого піднесення, життєвої дійсності на сцені” [118, с. 112].

Навіть Олексій Суворін – чи не найбільший тодішній авторитет у світі театального мистецтва (відомий до того ж своїм неприхованим українофобством) – змушений був визнати, що “в малоруській трупі такий ансамбль, якого немає на александринській сцені”, що в цьому колективі “є такі обдаровання, які були б першими на імператорських театрах” [467, с. 46]. Порівнюючи Марію Заньковецьку з Сарою Бернар, знаний театрознавець

доходить висновку, що темпераментна зірка української сцени краща за уславлену французьку – “холодну, хоча й чудову актрису” [467, с. 19].

Враження Суворіна від гри українських акторів було настільки сильним, що він заговорив навіть про те, що декого з них доцільно було б запросити на столичну сцену, зазначаючи при цьому, що дирекція імператорських театрів скаржитися, мовляв, на відсутність талантів у той час як малоросійська трупа довела, що “у нас таланти є, є і вміння грати, і ансамбль, і навіть своєрідна школа” [466].

Цікаві свідчення про неабиякий успіх у північній столиці товариства українських акторів під керівництвом Кропивницького залишив у своїх мемуарах і Микола Садовський. “Слава трупи в Петербурзі росла з кожним днем, – зазначає актор. – Квитки на вистави продавали на тиждень раніше, і вся вулиця Мойка, що вела до театральної каси ... була запружена людом всяких рангів, і проїзд по ній припинявся. Вельможне панство, яке раніше бувало тільки в імператорських театрах, залишало їх і лавою ринуло до Кононівської залі подивитися на трупу з Назарета ... Кожний шепіт, кожне дихання актора на сцені чулися в найдальшій закутку залі... У панських сальонах, де раніш, крім французької чи німецької мови, іншої ніхто не чув, за велике щастя вважали почути з уст українського актора кілька українських слів” [426, с. 34].

Гра українських акторів затьмарила навіть уславлену німецьку трупу герцога Майнінгенського, яка в ці дні також гастролювала в Петербурзі і користувалася серед столичних театралів досить великою популярністю. “Наші мейнінгенці” – назве трупу Кропивницького згаданий вище Суворін, віддаючи перевагу все-таки українським акторам [466].

О. Кузнецова наводить статистичні дані, з яких видно, що українські вистави в Петербурзі мали велику популярність у столичній публіці. “Знаменно, що українська трупа приваблювала більше глядачів, – повідомляє дослідниця, – ніж любимі “вищим світом” іноземні трупи – французька, німецька та італійська”. І далі конкретизує: “...У грудні 1886 року в залі

Кононова, де грала трупа Кропивницького, побувало 20495 чоловік, тоді як у Михайловському театрі, – грали французька і німецька трупи, – лише 18635 чоловік, а в Малому, де давала вистави російська оперета, – тільки 13854. Те ж саме за першу половину лютого 1887 р. (зал Кононова – 14265, Малий театр – 10010 чоловік) і за квітень 1890 р.: у театрі Неметті, де цей сезон грала трупа Кропивницького, – 15285, а в Малому, де давала вистави італійська опера, – 10760 чоловік” [241, с. 176].

Виступами українських акторів зацікавився навіть цар Олександр III, для якого 4 січня 1887 року в залі Демут (“Фантазія”) були поставлені два спектаклі за творами Т. Шевченка (“Назар Стодоля”) та М. Старицького (“Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка”). Імператор був дуже задоволений грою українських акторів і після закінчення вистав побажав зустрітися з ними особисто. До царської ложі разом з М. Кропивницьким були запрошені, М. Заньковецька, Г. Затиркевич-Карпинська, М. Садовський, П. Саксаганський, Д. Мова. Під час аудієнції Олександр III висловив їм свою подяку й побажав подальших успіхів.

25 січня трупа Кропивницького вдруге виступає в присутності царської сім’ї, але тепер уже на імператорській сцені – в Маріїнському театрі, де ні до, ні після цього не одержувала дозволу виставляти спектаклі жодна з провінційних труп. Виняток для українських акторів зробив сам Олександр III, якому захотілося побачити виступ талановитих акторів на сцені одного зі своїх театрів. Цього дня грали “Наталку Полтавку” І. Котляревського та “Бувальщину” А. Велісовського. Незважаючи на те, що вистава йшла вдень, ділиться своїми спогадами Садовський, “здоровенний Маріїнський театр з низу до самого верху було набито публікою” [426, с. 48]. І знову нечуваний успіх. Хоча навряд це можна вважати дивним. Адже на одній з кращих сцен світу виступали справжні майстри. Наталку грала М. Заньковецька, Терпелиху – Г. Затиркевич-Карпинська, Возного – П. Саксаганський, Миколу – М. Садовський, Петра – Д. Мова, а Виборного, як завжди, М. Кропивницький.

Навіть на афіші цього разу зазначалося, що за дозволом його імператорської величності має виступати *малоросійська трупа*. І це всупереч усім заборонам формувати українські театральні колективи. Щоправда, цей дозвіл був чинним лише для однієї конкретної вистави. Надалі трупа Кропивницького знову змушена була офіційно йменуватись російсько-малоросійською. “Що вчора було можна, того не можна сьогодні” [570, с. 78], – відріже Кропивницькому всесильний петербурзький градоначальник генерал Грессер.

Вистави під патронажем царської сім’ї були благодійними. Отож, усі зароблені на них кошти були подаровані “Петербурзькому дамському комітету російського товариства Червоного хреста”. Щоправда, велика княгиня Єлизавета Федорівна, голова комітету, всім акторам, що брали участь у благодійних спектаклях, разом з листами, в яких висловлювала свою подяку, надіслала й цінні подарунки – золоті персні з діамантами, дорогоцінні брошки, булавки тощо. Одержав три золоті царські персні, оздоблені діамантами, й Кропивницький.

Лінська-Неметті також піднесла Кропивницькому коштовний подарунок – срібний вінок у вигляді лаврових листів з надписом: “Талановитому артистови, початнику українського лицедійства М. Л. Кропивницькому от В. А. Линской-Неметти. С. Петербург. 22 январа 1887 г.”*. Сталося це під час бенефісу актора 22 січня 1887 року. Цього дня йшли два спектаклі – “Дай серцеві волю, заведе у неволю” та “Бувальщина”.

Під час петербурзьких гастролей М. Кропивницького й М. Заньковецьку було запрошено служити в престижному імператорському Александринському театрі. Але славетні актори не полишили української сцени попри обіцяну їм високу заробітну плату [328, с. 76].

Такий величезний успіх театру корифеїв у північній столиці викликав відповідний інтерес до українського драматичного мистецтва з боку багатьох

* Цей вінок зберігається в Харківському історичному музеї.

російських антрепренерів. Кропивницький одночасно одержав запрошення на гастролі від кількох московських та провінційних керівників театрів.

Пізніше драматург досить часто їздитиме з гастроллями до Петербурга, Москви та багатьох інших міст Росії, і майже завжди російські глядачі сприйматимуть виступи українських акторів з гарячими симпатіями. Але це була перша успішна презентація української культури в столиці тодішньої країни, і вона мала надзвичайно велике значення для подальшого розвитку не тільки національного театрального мистецтва, а врешті й української державності. Саме під час цих гастролей наші видатні митці зуміли хоча б частково спростувати міф про відсутність самобутньої української культури й прорубати для уярмленого народу якщо не вікно, то принаймні квартирку в цивілізований світ, а отже, й прокласти (чи бодай намітити) вузьку стежечку до його визнання у світі. Месіанське значення своїх виступів у столиці добре усвідомлювали й самі актори. “Їхали свідчити Петербургові, – зазначає Садовський, – що живе ще слово українське, що не задавили його ні Петрові батоги, коли він благородними кістками козацтва позасипав болота, на яких збудував свою столицю, ні Катерина, ні ретязі, якими вона повила волю України, ні навіть благородний, високогуманний закон 1876 року царя-освободителя не задавив святого слова 40-мільйонного народу. Воно знову оживає і сміється знову” [426, с. 33].

Те, що на початку 1880-х років несподівано з’явився справжній український театр, на думку Івана Франка, здавалося “неправдоподібним, неможливим”. Адже минуло зовсім мало часу після того, як 18 травня 1876 року українську мову було заборонено і в друці, і в громадському житті. І ось раптом “склалася трупа, якої Україна не бачила ані перед тим, ані потому, трупа, котра збуджувала ентузіазм не тільки в українських містах, а й у Москві, і в Петербурзі, де публіка часто має нагоду бачити найкращих артистів світової слави” [513, с. 97].

В умовах, коли українське слово зазнавало жорстоких утисків з боку російського царизму, коли впливові російські шовіністи Кугель, Амфітеатров,

згаданий вище Суворін слідом за міністром внутрішніх справ Валуєвим зухвало заявляли про те, що ніякої української мови ніколи не було, нема й не може бути, триумф українського театрального мистецтва в столиці Росії був чимось неймовірним. Адже уявлення про українську культуру і щойно згаданих російських діячів, і багатьох інших було досить своєрідне. Вони вважали, що це не більше, як екзотика. І слід сказати, що російський царизм робив усе для того, щоб саме таким було сприйняття української культури широкими народними масами. Суспільству постійно нав'язувалася думка, що недолугість та примітивність сюжетів окремих українських драматургічних творів є своєрідною нормою. У листі з Чернігівської губернії про організацію народних труп для театральних вистав так і заявлялось, що “українські п'єси відзначаються простонародністю, нескладністю гри, простотою та невігядливістю психології, головне в них – техніка гри”, а тому, мовляв, і пересічний селянин після деякої підготовки зможе зіграти себе у спектаклі “так само добре і природно, як грають його тепер Кропивницький і Садовський” [546, с. 87].

Подібні стереотипи були дуже стійкими. Як зазначається в монографії “Українська література в російській критиці кінця XIX – початку XX ст.”, навіть після п'єс таких майстрів слова, як Кропивницький, Старицький І. Карпенко-Карий, Франко, Леся Українка “побутували переконання, що не тільки українських п'єс без горілки не буває, а що навіть таких п'єс народ не зміг би зрозуміти, а тому й не приймає” [491, с. 75 – 76].

Досить ґрунтовно ці проблеми висвітлив 1897 року в “Записці до з'їзду сценічних діячів” І. Карпенко-Карий, який звернув увагу делегатів на те, що російська цензура, додаючи до загальних обмежень ще й “спеціально встановлені”, навмисно затримує розвиток українського театрального мистецтва. Адже якщо в п'єсі є такі слова, як “запорожець”, “козак”, “рідний край”, то краще її не посилати до цензури, оскільки все рівно не дозволять. Тому “всі малоросійські п'єси мають темою одноманітне кохання, зовсім не цікаве для народу, і прикрашаються танцями, співами...” [168, с. 280].

Російське самодержавство робило все від нього залежне, щоб стримати пробудження національної свідомості українського народу, щоб ще на початковому етапі задушити мрії про незалежну Українську державу. Отож, не дивно, що в повному обсязі відчув на собі тиск царської цензури й засновник українського професійного театру Марко Кропивницький, котрий і на сцені, і в своїй драматургічній творчості намагався всіляко протидіяти цим негативним тенденціям. За словами митця, жодна його п'єса, крім “Чмиря”, “Пісень в лицях” та “Дурисвітки”, “не минула червоного олівця” [240, с. 515]. А деякі твори були й зовсім заборонені. “...Оце одну драму “Замуляні джерела” викінчив, – зазначає письменник, наприклад, у листі від 10 березня 1895 року до Б. Грінченка, – дивлюсь на неї та й думаю: чи такою я тебе одберу, якою маю відіслати до свата в гостину?..” [240, с. 440].

Хвилювання Кропивницького відносно проходження драми через цензурний комітет (а саме це мав на увазі письменник, вживаючи слова “маю відіслати до свата в гостину”), як виявилось, були зовсім не безпідставними. “Замуляні джерела” цензура не пустила, – з сумом констатує він уже в червні того ж 1895 року. – Що робить, що робить?” [240, с. 444].

Обґрунтовуючи рішення про заборону до показу на театральних підмостках п'єси “Замулені джерела”, цензор у своєму рапорті писав: “...Постанова на сцені драми, у якій дворянство виведене в такому невивідному світлі, де мужики глумляться над дочкою полковника, де змальовуються бридкі сцени обнімання і пияцтво Килини з солдатом, грубого загравання Конона з Женею і Фіоною, іронічного знущання крамаря Тіпки з колишньої коханки – матері Жені, не може бути допущена, оскільки дасть привід публіці з простонароддя до глузу над вищими станами імперії” [138, с. 509].

Проте навіть після такого невтішного вердикту Кропивницький не втрачає надії побачити “Замулені джерела” на сцені. Пристосовуючи твір до вимог цензурного комітету, драматург суттєво переробляє п'єсу: пом'якшує або й зовсім виключає з тексту місця, котрі викликали особливе незадоволення цензора, скорочує деякі монологи й діалоги. Так, у новому варіанті вже немає

п'ятої дії, в якій Женя вбиває Конона. Драма закінчується природною смертю героїні, котра не витримала знущань свого чоловіка. Автор змінює навіть назву твору – спочатку на “Загублені душі”, а потім на “Метелик” і навесні 1896 року знову надсилає до цензури. Але все марно. “Послав я до цензури “Глитая” у переробці і “Замуляні джерела” теж у третім вже переробі, – скаржитися Кропивницький у травні 1896 року згаданому вже Б. Грінченку. – “Глитая” перехрестив у “Добродія”, а “Джерела” у “Метелика”, – але ні слуху ні духу” [240, с. 454]. Все закінчилось тим, що навіть у переробленому вигляді п'єса не одержала дозволу на постановку і, на жаль, так ніколи й не потрапила на сцену.

Немає сумніву, що справжньою причиною заборони “Замулених джерел” було зовсім не те, про що писав цензор (інакше після переробки п'єсу було б дозволено до постановки). Річ у тім, що автор насмілювався торкнутися в своєму творі однієї з найстрашніших для російського царизму проблем – пробудження національної свідомості в українському суспільстві.

Багато про що свідчить і листування Кропивницького з чиновниками цензурного комітету у зв'язку з бажанням письменника одержати дозвіл на постановку його п'єси “Розгардіяш” (1906), в якій так само порушується питання українського національного відродження. Дозволу виставляти таку “крамольну” п'єсу він, ясна річ, не одержав. Але лише заборонити твір для російських чиновників було вже замало. Їм захотілося ще й посміятись над уславленим автором. Через три місяці після того, як Кропивницький надіслав “Розгардіяш” до “Головного управління у справах друку”, йому прийшло звідти повідомлення, що для подальшого розгляду драми не вистачає гербових марок на тридцять копійок. “Я 19 квітня одіслав марки, – апелює письменник до депутата Державної думи Іллі Шрага в листі від 28 травня 1906 року, – а 22 кв[ітня] при папері за № 3627 одібрав п'єсу назад з надписом: “Признана неудобною к представлению на сцене”. Так ось у чім визначалось дальнєйшеє движєніє” [240, с. 511 – 512].

Це, без сумніву, один із промовистих прикладів прояву ксенофобії [341] щодо української культури з боку представників пануючої нації вже не стільки на офіційному рівні, скільки в особистому плані. І таких прикладів, на жаль, було чимало, притому не лише в середовищі чиновництва. Промовистим свідченням цього є мемуарна й епістолярна спадщина Кропивницького. Перші такі спомини митця пов'язані з періодом його перебування на початку 1870-х років на сцені Одеського народного театру, де значна частина трупі неприховано вороже була налаштована як до українських вистав, так і всього українського взагалі. “Російські козирні артисти, – з сумом констатує драматург, – окрім не дуже багатьох, дивились на український репертуар з іронією, з усмішкою; другорядні ж каркали, хихикали або гадючили... Один з заядлих перекінчиків (казано ж: “Нема лютішого ворога, як хатній!..) завжди виспівував вірш власного твору, на мотив “Сонце низенько”:

Нічого не розумію

В носі пальцем ковирую...

І третьорядні артисти реготали щоразу до кольки, до корчів!..” І далі підсумовує: “Друзів я між москалями не знайшов, через що з кожним сезоном все дужче почував себе самотнім...” [240, с. 105 – 106].

Не менш агресивно щодо українських спектаклів була налаштована й певна частина російської публіки. Ось що, зокрема, у зв'язку з цим пише Кропивницький в одному зі своїх листів (від 22 лютого 1899 року) до Б. Грінченка: “Все те, що кажуть нам москалі про братерство та прихильність, все те бредня й брехня. Нема того нічого: одягай косоворотку, зіпун і кацайся, то й тоді не будеш йому рідним... Ні нехай вже сюди хтось інший їздить, а я вже вдовольнився до схочу. Спасибі за хліб, сіль і за квасок. Чи знаєте ви те, що декотрі коренні кацапи нас мають ніби за калмиків, чи киргизів ... А одна курсистка, кровна москвичка, на питання моєї жінки “почему вы не хотите

смотреть малороссов?”, відповіла – да ведь это те же цыгане” [419, с. 118 – 121].

Після заборони виставляти драму “Розгардіяш” Кропивницький робить спробу хоча б надрукувати твір. З цією метою він надсилає його до редакції журналу “Киевская старина”. І тут нарешті драматургові пощастило. “Розгардіяш” було опубліковано того ж 1906 року і притому не тільки на сторінках часопису, а ще й окремим відбитком. Це, мабуть, трохи підбадьорило письменника, і він знову робить спробу одержати дозвіл на постановку п’єси. За допомогою у цій справі Кропивницький звертається до своєї давньої приятельки актриси Александринського театру Марії Савіної. В листі від 8 листопада 1906 року драматург, зокрема, пише: “Знову і, звичайно, не востаннє наслідуюсь турбувати Вас своїм проханням ... Скільки я знаю драматичні твори на сучасні пекучі теми, то в моїй п’єсі це питання відбилось у якнайскромнішому масштабі: два роки я живу безвиїзно на хуторі ... спостерігаю життя, що відбувається навколо мене на очах ... і не можу закинути собі найменше згущення барв у “Розгардіяші”, а між тим цензура п’єсу заборонила?!” [240, с. 517].

Савіна, як видно з подальшого листування з нею Кропивницького, доклала чимало зусиль, аби подолати цензурну заборону щодо “Розгардіяшу”, але одержати дозвіл на постановку твору, на жаль, так і не змогла.

Вельми повчальною є також історія постановки і публікації драми Кропивницького “Скрутна доба” (інша назва – “Загальний скрут”). Після заборони п’єси “Розгардіяш” Кропивницький не відразу ризикує надіслати новий твір до цензури. Спочатку він вирішує надрукувати його в полтавському журналі “Рідний край”. Але трапляється непередбачене. Відбитки п’єси несподівано конфісковуються, а на самого автора харківська судова палата заводить справу. Митець із хвилюванням чекає на розв’язку. Однак через деякий час невідомо з яких причин розгляд справи припиняється, і більше того – звільняється з-під арешту видрукуваний тираж драми.

На думку В. Кропивницького, такий несподіваний поворот у справі його батька міг бути заслугою сина доброго знайомого драматурга, тоді уже покійного професора Харківського університету І. П. Сокальського, – прокурора Володимира Івановича Сокальського [221, с. 149]. Останній, до речі, був композитором і театральним критиком, що виступав під псевдонімом Дон-Дієз, а отже, міг співчувати авторові “Скрутної доби” ще і як побратимові по мистецтву.

Щасливе завершення справи підштовхує Кропивницького подати “Скрутну добу” на розгляд до цензурного комітету, щоб одержати дозвіл на постановку твору. Проте навіть енергійне клопотання Савіної не допомогло. Цензор Алферакі, який уважав, що нова п’єса уславленого українського письменника підриває основи імперії, був непохитним [138, с. 509].

Це лише кілька прикладів цензурних митарств драматурга, а їх було безліч. Особливо велику образу викликало в українських письменників упереджене ставлення російських цензорів саме до українських творів. “...Іноді доводиться читати у часописові, – пише Кропивницький до того ж І. Шрага, – що такий-то автор російський написав твору і вчора віддав в цензуру, а такий-то театр вистановить ту твору тоді-то. Дивишся через два тижня вже й рецензія є, що вчора ту твору грали. Через що ж, питаю, російським авторам така льгота: ми ж, українські автори, аж гопки скачемо з радощів, як получимо дозвіл на нашу твору через два-три місяці?” [240, с. 512].

Це ж саме наболіле питання порушує Кропивницький і в листі до письменника В. Уманова-Каплуновського (від 16 жовтня 1907 року). “Є чимало тем, але як писати – не вем, – з сумом зауважує він. – Взагалі нас, українців, в усьому примушують бути на затичках, в ар’єргарді” [240, с. 527].

Досить яскравою ілюстрацією до сказаного є історія постановки драми І. Карпенка-Карого “Безталанна” (перша назва – “Хто винен?”, 1883). Цю п’єсу автор присвятив, як відомо, М. Заньковецькій. Проте, перш ніж остаточно закріпитись у репертуарі нового українського театру, вона двічі і притому без будь-яких серйозних підстав заборонялася російською цензурою. Останній раз

це сталося під час гастролей трупи Кропивницького в Петербурзі восени 1887 року. За словами М. Садовського, який опікувався цією справою, того дня, коли він уже втратив останню надію добитися дозволу на виставу за п'єсою “Безталанна”, до Заньковецької з'явилися двоє поважних панів із проханням взяти участь у благодійному спектаклі. Заньковецька погодилась, але з умовою, що прохачі допоможуть їй дістати дозвіл на постановку згаданої драми. Ознайомившись зі змістом п'єси, гості погодилися допомогти і поспішили відкланятись. А через деякий час один із них з'явився знову і повідомив про те, що “Безталанну” дозволено виставляти, і що за годину примірник з цензурною печаткою можна отримати в Головній управі у справах друку. “Дивлюся, і очам своїм не вірю, – провадить далі Садовський.– Перша сторінка з заголовком вирізана, замість неї приліплена друга і написано: “К представлению дозволена” [426, с. 60 – 62].

Варто звернути увагу й на таку проблему, як рецензування українських п'єс у періодичній російській пресі (українських газет та журналів до 1906 року в Наддніпрянщині взагалі не існувало). Річ у тім, що російські журналісти далеко не завжди об'єктивно оцінювали українські вистави. Незрідка рецензенти дозволяли собі з великодержавною гордовитістю повчати українських митців. Звичайно, що таким визнаним майстрам сцени, як М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Старицький, П. Саксаганський дуже прикро було читати подібні літературні “праці”. Адже вони все своє життя присвятили розвоєві національної культури, а отже, були дуже занепокоєні тим, яке враження складеться про рівень українського театрального мистецтва й драматургії у світі. Ось що з приводу цього писав, зокрема, Кропивницький у листі від 27 червня 1892 року до галицького журналіста, редактора часопису “Зоря” Василя Лукича-Левицького: “Іноді мимоходом який-небудь рецензент обмовиться словом про українську драму, – але врешті зверне на стару пісню: “Сфера узка, интересы мизерны, однообразие содержания, сюжет не оригинален и не замысловат... Все это говорит, что будущего у малорусской драмы нет и быть не может”. Звичайно, що там, де літературний розвій не

пануючої мови цензури як більмо в оці, інші відносини поденної преси навдачу чи й можливі, і ми вже призвичаїлись, слухаючи ті рації, носити на устах щасливий посміх, а в серцеві виховувати інші думки і надію; а ото горе, що закордонні писателі перепечатають цілком ті рецензії у своїх часописах і не тільки роблять обобщення, а втискують ті погляди у наукові твори” [240, с. 413].

Дещо раніше, під час петербурзьких гастролей трупі Кропивницького в листопаді 1886 – лютому 1887 років, щось подібне про перспективи розвитку українського театру говорив і О. Суворін. Цей послідовний українофоб (слід віддати йому належне), з одного боку, все-таки мав мужність визнати М. Кропивницького, М. Заньковецьку й М. Садовського акторами, обдаровання яких помічено було б на будь-якій світовій сцені (“і в Парижі, і в Мілані”), а з іншого – так само заявляв, що “малоросійський театр майбутнього в артистичному відношенні не має” [466].

Однак надзвичайно високі художні досягнення національного театрального мистецтва протягом багатьох років і навіть десятиліть довели зовсім протилежне. Як зауважував 1901 року Іван Франко, розвиток українського театру свідчить про те, що “всякі балакання обрусителів про штучність українського руху, се пусті фрази; він показує нам також, що й українська друкована література й українська школа росли б так само швидко й елементарно, коли б їх не здержували залізні кліщі державної самоволі” [513, с. 512].

А “кліщі державної самоволі” постійно нагадували українським митцям про своє існування. Показовий щодо цього документ, написаний власноручно Кропивницьким, зберігається в Державному архіві Харківської області. Це підписка, якою знаменитий драматург змушений був засвідчувати свою благонадійність царській охоранці. “1885 року 27 дня, – пише він, – даю цю підписку Приставу 2 частини м. Катеринослава в тім, що про вимогу пана Катеринославського поліцмейстера, щоб під час спектаклів, котрі я маю виставляти в театрі, у м. Катеринославі не було проголошено віршів та куплетів без ознайомлення і дозволу пана поліцмейстера, мені об’явлено і що цю вимогу

зобов'язують виконати. (Антрепренер малоросійської трупи) режисер трупи російських акторів Марко Кропивницький” [103].

Про подібне ставлення до представників української культури з боку російських владних структур згадує й І. Карпенко-Карий, за словами якого, в деяких містах усіх без винятку українських акторів і актрис примушували особисто приходити до поліції й засвідчувати там про свою благонадійність [168, с. 282].

Отже, розраховувати в таких умовах на якусь підтримку української культури російською державою, як це було, наприклад, щодо галицького театру з боку австро-угорського уряду, не варто було й думати. Тим часом тяжке становище, в якому опинилось українське театральне мистецтво наприкінці XIX – початку XX ст., потребувало невідкладної допомоги. Чи не найбільші проблеми виникали з підготовкою кадрів для української сцени. Адже це була доба, коли не існувало жодного навчального закладу для підготовки українських акторів. Тому театральні товариства поповнювалися в основному за рахунок колишніх студентів, гімназистів, семінаристів, юнкерів, прикажчиків, солдатів тощо. Деякі з тодішніх виконавців були неграмотні. Особливо це стосується жіноцтва. Так, акторка Степанова, як зазначає Кропивницький, “держала при собі грамотну дівчину за 25 крб. на місяць, котра їй начитувала ролі, Линовська ледве-ледве читала печатне” [240, с. 227]. Немало було й таких, що погано володіли українською мовою.

Не краще було й з орендою театральних приміщень, що перебували переважно у власності людей, далеких од мистецтва. Для них це був чистий бізнес (а точніше – нажива), і більше нічого. За словами Івана Мар'яненка, антрепренерами часом були навіть буфетники. Тому орендувати пристойну залу можна було тільки на дуже не вигідних умовах. Власник театру іноді забирав собі з прибутку трупи за приміщення, опалення, освітлення, театральну афішу та газетну рекламу до 60 відсотків, залишаючи колектив, що складався приблизно з 70 – 80 людей, з мізерною сумою, з якої потрібно було виплатити ще й авторський гонорар [266, с. 79 – 80]. Досить докладно ці проблеми

Кропивницький висвітлив у своїй комедії “Нашествіє варварів”, де власник театру С. Маляренко за свої сумнівні послуги хоче одержати надприбутки.

Слід додати, що досить часто українським акторам доводилося виступати в непристосованих для цього приміщеннях. Особливо погані умови були в Бахмачі, Вінниці, Кобеляках та деяких інших невеличких містах і селищах. “...В провінції немає театрів, – зауважує в згаданій уже “Записці до з’їзду сценічних діячів” І. Карпенко-Карий, – і вистави даються в поганих, холодних, з протягами, без усяких вигод для публіки сараях, швидше придатних для пристойної стайні, ніж для театру” [168, с. 279].

Через різноманітні утиски та обмеження з боку столичних та місцевих чиновників українські трупи часто були неспроможні витримати конкуренцію з театральними колективами панівної нації. Так, виставляти національні твори українські трупи могли лише за умови, що в той же самий день, коли має йти українська п’єса, обов’язково буде зіграний і російський спектакль. І місцеве начальство, як правило, пильно стежило за тим, щоб кількість дій в обох виставах була тотожною. А це потребувало додаткових витрат.

Звертаємо увагу й на те, що в окремих регіонах Російської імперії існували ще й свої, місцеві податки на мистецтво національних меншин. Ось що з приводу цього згадує в одному зі своїх листів Кропивницький: “У Варшаві з усіх приїжджих труп, oprіч російської, беруть на правительственні театри (бідне правительство) шосту часть валового збору; це страшенна сума ... Куди не кинь, то все клин” [240, с. 461].

Можна, звичайно ж, знайти й чимало інших прикладів дискримінації української мови, драматургії й театального мистецтва в добу російського царизму. Однак попри все 1880 – 1890 роки були роками творчого тріумфу Кропивницького. Кілька разів він очолював об’єднану трупу українських корифеїв. Останнє таке об’єднання відбулося навесні 1900 року. Офіційно цей колектив називався “Малоруська трупа Марка Лукича Кропивницького під урядом Миколи Карповича Садовського і Опанаса Карповича Саксаганського при участі Марії Костянтинівни Заньковецької”. Крім згаданих акторів, до

складу трупи ввійшли також І. Карпенко-Карий, Г. Борисоглібська, К. Вукотич (прийомний син Кропивницького), М. Ліницька та деякі інші відомі майстри українського театрального мистецтва.

22 листопада 1896 року в Одесі відзначався двадцятип'ятирічний ювілей театральної діяльності Кропивницького. Це місто було обрано ним не випадково. Саме тут 1871 року в ролі Стецька (“Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка) відбувся його театральний дебют на професійній сцені. В десятках газетних статей і нотаток, у численних телеграмах, що надійшли на адресу ювіляра з багатьох міст України й Росії, давалася висока оцінка його творчості. Ще задовго до свята митця було проголошено “батьком українського театру”, і тепер цей почесний титул незмінно супроводжував його ім'я.

У день свого ювілею драматург поставив збірну виставу з окремих дій чотирьох українських п'єс – “Назара Стодолі” Т. Шевченка, “Наталки Полтавки” І. Котляревського, “Олесі” М. Кропивницького, “Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка” М. Старицького – й обов'язкового російського водевілю “Звезда падучая” В. Крилова.

Театр був переповнений. За словами сучасника, “окрім звичайних місць, публіка позаймала всі коридори, всі проходи. Натовп був страшенний! Але все-таки багато народу мусило вернутись додому, бо в театрі не було вже де притулитись” [124, с. 124]. Кропивницький з'явився на сцені в ролі Хоми Кичатого. Оплескам та вигукам “Слава!”, “Ура!”, “Батько нашого театру!”, здавалося, не було кінця. Так шанувальники вітали свого кумира протягом усієї гри. Після закінчення вистави розпочалося читання вітальних адресів та телеграм, що надійшли від І. Рєпіна, Д. Мордовця, І. Карпенка-Карого, П. Саксаганського, М. Старицького, І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, М. Аркаса, М. Лисенка, примадонни італійської опери Соломії Крушельницької, всіх українських та багатьох російських театральних труп і товариств. Прочитати всі вітальні адреси та телеграми було неможливо. Їх було понад триста. “Якось навіть не вірилось, – писав у ці дні Євген Чикаленко, – що

ми святкували той вечір в Росії, де нам не вільно навіть називатись українцями, де не можна передплачувати навіть “Зорі”. Се святкування було справжньою демонстрацією, протестом супроти всіх тих надзвичайних утисків, що Україна терпить” [124, с. 125].

Кропивницький стояв на сцені в оточенні членів своєї родини. Тут же поруч стояла і вся його труп. Сцена була освічена електричним світлом і прикрашена вінком з різнобарвних лампочок. У середині цього вінка електричним сяйвом горіло число XXV. Немало в цей вечір “батько українського театру” одержав від своїх шанувальників і цінних подарунків. Йому, зокрема, піднесли срібний вінок від одеської публіки, велику скриньку зі срібними келихами та кубками від одеських купців, два срібних сервізи, статую свободи, багато різних картин, книжок та інших дорогоцінних речей.

“Всі в один голос кажуть, – підсумовує згаданий уже Євген Чикаленко, – що такого торжества, такого привітання за життя свого не зазнав за наші часи ні один діяч не тільки на Україні, але і в цілій Росії. Дай же Боже, щоб сей факт напутив тих наших талановитих діячів, котрі працюють на чужих нивах. Нехай вони бачать, як Україна шанує і дякує тим робітникам, котрі все своє життя, всю свою кебету віддали для розвою свого народу” [124, с. 125 – 126].

На ювілей видатного драматурга відгукнулись газети й журнали Петербурга, Москви, Харкова, Києва, Одеси, Львова, Тифлісу та багатьох інших міст. Ці дні преса назвала “*тижнем Кропивницького*”.

Наприкінці 80-х – на початку 90-х років XIX століття слава Марка Кропивницького досягла свого апогею. Він був визнаний не тільки неперевершеним майстром української сцени, а й творцем українського професійного театру.

Варто зауважити, що творчість Кропивницького була на диво багатогранною. Насамперед це був геніальний актор, притому актор дуже широкого діапазону, котрий міг з незмінно великим успіхом виконувати як трагедійні ролі у творах Шекспіра (наприклад, Отелло і Король Лір), так і комедійні в п’єсах Квітки-Основ’яненка (зокрема, Стецька й Шельменка), з

великою майстерністю створювати образи колишнього селянина-кріпака Максима Хвортуні й поміщика Воронова у власній драмі “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”. Кропивницький був також чудовим співаком і першокласним читцем, який чарував публіку високохудожнім виконанням поезій Шевченка, байок Глібова та інших видатних українських поетів. Крім того, це був талановитий композитор, який написав музику до багатьох своїх творів (наприклад, до комедії “Вій”, дитячих п’єс-казок “Івасик-Телесик” і “По щучому велінню” та ін.). Відомі так само пісні митця на слова Шевченка (“За сонцем хмаронька пливе”) та на його власні поезії (“Ревуть-стогнуть гори-хвилі”, “Удовиця”, “Соловейко”). Музичні твори Кропивницького, як зазначається в “Українській радянській енциклопедії”, характеризуються “професійною культурою та музикальністю” [226, с. 432].

Всебічна обдарованість Кропивницького давала йому змогу доповнювати ті чи інші грані свого таланту. М. Йосипенко звертає увагу на те, що Кропивницький-актор завжди допомагав Кропивницькому-драматургові. Своєю геніальною грою, іншими засобами сценічного мистецтва актор договорював на сцені те, що нерідко цензура забороняла говорити драматургові. “Образи, які здавалися літературно блідими, оживали, як тільки в них перевтілювався Кропивницький, і перед глядачем розкривалось багатство складних людських характерів. Винятковою художньою довершеністю, досконалістю виконання, неосяжним творчим діапазоном Кропивницький стояв поруч з великими своїми сучасниками – акторами Московського Малого та Художнього театрів” [160, с. 150].

Не менш значущим був і режисерський талант Кропивницького. У своїй статті “Мій учитель” І. Мар’яненко акцентує увагу на тому, що як режисер Кропивницький роботу в театрі будував головним чином на акторському ансамблі і акторській техніці. Він настільки глибоко знав умови сцени й настільки бездоганно володів засобами, котрими можна тримати увагу глядача в постійному напруженні, що “з п’єс, часто досить наївних і слабеньких в драматургічному розумінні” міг зробити “яскраве видовище”. Через постійне

мандрування оформлення вистав у нього було дуже простим, навіть примітивним. Але й найпростішими засобами геніальний режисер “умів створювати відповідну сценічну атмосферу і чарувати своїх глядачів українськими краєвидами, з вербами та вітряками, темними ночами, з вогниками у маленьких віконцях, далекою піснею на фоні літнього вечора і т. д.” [267].

Домагаючись життєвої правди, Кропивницький інколи вдавався навіть у якійсь мірі до натуралістичних сцен. Під час спектаклів у нього на кону (якщо це потрібно було за сценарієм) кумкали жаби, тьохкали соловейки, могли з’явитись живі коні або воли. Нерідко на сцені кипіли справжні баталії. Притому все це не відволікало уваги глядача від основної лінії спектаклю, а доповнювало її [328, с. 13 – 14].

Своїм учителем називав Кропивницького й видатний режисер Микола Синельников. “...До зустрічі з українським театром, – наголошував він, – я, незважаючи на серйозне знайомство з постановками, кращими на той час, Малого московського театру, не знав і навіть не запідозрював про головне – про ансамбль. Я бачив блискуче виконання блискучими артистами головних, а іноді другорядних ролей у різноманітних виставах, і це виконання мене задовольняло... Але перші ж побачені мною постановки справжнього режисера М. Л. Кропивницького відкрили мені очі. Як це не соромно, мушу признатися, що тоді я і не запідозрював навіть, що ансамбль – це не тільки гармонійне виконання головних ролей хоч би і талановитими, хоч би і бездоганними акторами. У Кропивницького з ідеєю даної п’єси нерозривно зливалось все: виконавець центральної ролі, хорист, статист, оформлення, деталь – все – гармонія. І це злиття складних елементів спектаклю в одне художнє ціле російський глядач вперше побачив тільки в спектаклях української трупи” [438, с. 47].

Успішно застосовуючи й розвиваючи творчі надбання Кропивницького у своїй режисерській практиці, Синельников досяг неабияких успіхів. Головним у його театрі був той самий ансамбль виконавців, декорацій, світового й

звукового оформлення та деяких інших засобів сценічного мистецтва, які він уперше побачив на українській сцені. І хоча митець дещо помилявся, зазначаючи, що Кропивницький першим звернувся до такого прийому, як акторський ансамбль, котрий насправді відомий був ще з часів М. Щепкіна (крім того, цей прийом успішно застосовувала уславлена німецька трупа герцога Майнінгенського) [411, с. 27 – 28], значення Кропивницького як режисера, в тому числі й для російської сцени, навряд чи можна перебільшити, оскільки на початку 1880-х років щепкінські творчі традиції багато в чому були вже розгублені російським театром, не говорячи вже про український. Тому режисерська майстерність Кропивницького сприймалась як справжнє новаторство, промовистим свідченням чого є успішні гастролі його трупи в Петербурзі взимку 1886 – 1887 років.

Головні сценічні принципи, які застосовував Кропивницький, лягли в основу творчого методу засновників Московського Художнього академічного театру К. Станіславського і В. Немировича-Данченка [328, с. 15].

Ще більш важливе значення режисерська й акторська майстерність Кропивницького мала для розвитку українського театрального мистецтва, особливо якщо зважити на те, що на початку 80-х років позаминулого століття, коли відроджений національний театр робив лише свої перші кроки, драматург був чи не єдиним українським режисером із досвідом роботи на професійній сцені (мова йде, ясна річ, про російську сцену), де принаймні до травня 1876 року він час від часу мав змогу виставляти й українські твори. Цей безцінний досвід Кропивницький успішно використав для становлення українського професійного театру, котрий, як слушно зауважує Валер'ян Ревуцький, “довелося творити на голому місці. Не було ані власної драматургії (за окремими випадками), ані власних професійних акторів. Світову драматургію було заборонено виставляти. На постійне театральне приміщення розраховувати не доводилося” [411, с. 14].

Продовжувач сценічних традицій М. Щепкіна, К. Соленика, І. Дрейсіга, Кропивницький був учителем кількох поколінь акторів. Майже всі його

сучасники – видатні діячі української сцени – М. Заньковецька, М. Садовський, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська, Д. Мова, Л. Ліницька, І. Мар'яненко та багато інших театральній майстерності вчилися під його керівництвом і своїм успіхом до певної міри були зобов'язані йому. По всій Україні збирав митець ці алмази і шліфував, аж поки не засяяли вони всією своєю красою справжніх діамантів. “Віддаючи належну шану всім робітникам сцени, – згадує українська актриса й письменниця, дружина І. Карпенка-Карого Софія Тобілевич, – не можна забувати, що той потрібний труд, який виконував Марко Лукич, будиши одночасно драматургом, артистом, режисером і вчителем цілого гуртка молодих акторів, що цей труд вимагав нелюдських сил, надзвичайного напруження енергії, нервів і здоров'я. Всі актори, яким він допомагав оволодіти технікою гри на сцені, всі його учні, не виключаючи Садовського та Саксаганського, були закохані в Марка Кропивницького як в артиста, режисера і великої душі людину” [482, с. 52].

Вельми вагомий внесок в українську культуру й Кропивницького-драматурга. Український театр мав, як відомо, небагатий репертуар. Кілька творів Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Шевченка – ось в основному і все, що було цінного в його арсеналі. Особливо мало було п'єс на сучасні теми. І це на тлі того, як зауважував Іван Франко, що українські трупи і могли виставляти в ті часи тільки оригінальні національні п'єси “з сучасного народного життя”. Їм не дозволялося грати “ані перекладних п'єс, ані історичних, ані таких, де б виступали і по-українськи говорили персонажі з інтелігенції” [513, с. 98].

М. Кропивницький, М. Старицький, І. Карпенко-Карий та деякі інші їхні колеги-побратими взяли за перо насамперед для того, щоб заповнити цю прогалину. І з цим завданням вони успішно справились, незважаючи на жорстокі утиски царської цензури. Твори Кропивницького та згаданих вище драматургів склали основу репертуару національного театру. На їхніх п'єсах виховувались цілі акторські покоління, в тому числі й майбутні корифеї української сцени. “Згадай лише, – писав Кропивницький 20 березня 1895 року

до відомого українського актора й режисера Д. Гайдамаки, – який репертуар створив Заньковецьку, Затиркевич, Садовського, Саксаганського, Максимовича, Ліницьку, Грицяя, Вірину, Касиненка?.. “Глитай”, “Наймичка”, “Невольник”, “Доки сонце зійде”, “Безталанна”, “Назар Стодоля”, “Сватання”, “Наталка Полтавка”, “Дай серцю волю...”. Ось той репертуар, з котрого виросло те колосся на українській ниві, яким Україна довго пишатиметься” [240 с. 443].

Подвижницька діяльність Кропивницького на ниві української культури була високо оцінена не тільки пересічними шанувальниками його таланту, а й визнаними фахівцями, серед яких режисер К. Станіславський, історик українського театру Д. Антонович, театрознавець М. Йосипенко, поет М. Рильський та багато інших відомих постатей.

2.3. Останній період життя й творчості драматурга

1890 року, уже будучи в zenіті слави, Кропивницький оселився на хуторі Затишок, “за 120 верст від Харкова і за 20 верст від повітового міста Куп’янська” [221, с. 23], недалеко від села Сподобівки (тепер Шевченківського району, Харківської області). Задум купити хутір з’явився у драматурга ще на початку 1880-х років. Мабуть, невдовзі після того нещасного випадку, що стався з ним 2 лютого 1882 року на сцені Київського драматичного театру, коли під час спектаклю актора було серйозно травмовано декорацією, котра несподівано зірвалась і вдарила його по голові. “...Київський удар в голову, – пише Кропивницький 2 травня 1882 року в листі до свого товариша по Бобринецькому повітовому училищу Є. Мячикова, – став досить безцеремонно й частенько нагадувати про себе то запамороченням, то дзвоном у вухах. Лікарі наполягають їхати в глухомань: від шуму кам’яних мостових та затхлого міського повітря; радять пити молоко, купатись у ставку; ходити босоніж по росі, рано лягати (якнайменше сидіти при світлі свічок та ламп) і вставати до схід сонця. Ось чому літо я вирішив прожити в хуторах” [240, с. 332].

Проте різні обставини (насамперед особистого характеру) заважали Кропивницькому втілити в життя свою мрію. Про це йдеться, зокрема, в листі (від 8 листопада 1885 року) до того ж Мячикова. “Обставини склалися таким чином, – зазначає письменник, – що я маю відкласти на невизначений термін думку про купівлю хутора. Розповісти тобі про причину і важко, і ніяково; власне, опікування більш складною справою виключає будь-які інші турботи...” [240, с. 345].

Але що то були за обставини? Відповідь на це питання знаходимо в листі Кропивницького (від 3 грудня 1885 року) до його харківського знайомого П. Карпинського. В цьому листі йдеться про те, що до драматурга (він тоді був на гастролях у Одесі) несподівано приїхала колишня актриса його трупи Л. Квітка, після романтичних відносин з якою в них народився хлопчик – Павлуша (згодом відомий як Тимківський Павло Миколайович) *. Отже, потрібно було перш за все уладнати цю справу [240, с. 345 – 346].

Здійснити свою давню мрію вдається Кропивницькому лише влітку 1889 року. Купив хутір письменник у поміщика Березовського, і називався він тоді Сашиним. Затишком став іменувати свою садибу митець через кілька років. Принаймні з його епістолярної спадщини відомо, що вперше він так назвав свій хутір 4 березня 1895 року в листі до М. Садовського [240, с. 440]. Звідки взялася ця поетична назва – неважко здогадатись. Після тривалих і виснажливих гастролей це казкове місце, де жили найдорожчі для драматурга люди (дружина, діти й старенька матуся), було справжнім затишком від життєвих бур. Тут серед простих людей на лоні чудової української природи Кропивницькому завжди добре і відпочивалось, і працювалося.

До речі, 1902 року Кропивницький придбав був для своєї родини будинок і в Харкові (в цей час тут навчалися його діти), але через кілька років змушений був продати дім, і, напевно, не тільки через фінансові труднощі. Власне, сам митець у цьому помешканні майже не жив, а бував тут в основному

* М. Кропивницький дуже любив цього хлопчика, визнавав за сина й допомагав матеріально.

наїздами. “Перший рік у своєму новому будинку, – згадує письменників син Володимир Маркович, – ми жили на нижньому поверсі у квартирі з досить низькою стелею; в одній кімнаті стеля була зовсім похила; їдальня напівтемна... Це дало привід батьку, який приїздив до нас іноді у Харків, глузувати з непоказного вигляду наших “апартаментів” і прозвати квартиру, де ми жили, “на дні”, за назвою відомої п’єси М. Горького” [221, с. 82].

Переїхав у свій хутір драматург навесні 1890 року разом з дружиною Надією Василівною, матір’ю Капітоліною Іванівною та дворічною донькою Олександрою (син Володимир та друга донька Ольга народились уже в Затишку). За садибу й землю, як зазначає митець у одному зі своїх листів, йому довелося заплатити дев’ять тисяч рублів. Окрім того, він змушений був узяти на себе десять тисяч п’ятсот рублів банківського боргу [240, с. 524]. На той час це була досить велика сума, і сплатити її нелегко було навіть такому уславленому актору, як Кропивницький, який отримував за свою працю відносно високі гонорари. Не раз потім турботи про термінові платіжні внески Земельному банку (де був заставлений хутір), свідчить драматургів син Володимир Маркович, “примушували Надію Василівну проводити безсонні ночі, причому сам Марко Лукич у таких випадках звичайно впадав у паніку і навіть лякав дружину Сибіром” [221, с. 23 – 24]. Наскільки це було серйозно, видно хоча б з того, що за банківський борг Затишок призначався в публічний продаж. Торг мав відбутись 21 червня 1895 року. “...Ледве-ледве викрутився; не знаю, як викручусь з виданням творів, бо й на пера треба грошей і на друк,” – поскаржиться через кілька днів потому митець у листі до Бориса Грінченка [240, с. 447].

Головна незручність для Кропивницького в перші роки життя на хуторі – що поблизу не було залізниці. Тому до Харкова доводилось їхати кіньми майже цілу добу. Можна уявити, якою була ця подорож у бездоріжжя. Та ось наприкінці 1895 року до ладу стає нова залізниця Харків – Балашов, що пролягла за десять верст від Затишка (станція Старовірівка), і вся поїздка

скорочується до чотирьох годин. Це дає змогу драматургу, який у ці роки постійно гастролював, набагато частіше бувати на хуторі.

Маєток знаходився в мальовничій місцині. Тут було і чимало гаїв та лісів з поетичними галявинами, і ставок з красунями вербами, посадженими самим господарем садиби, і великий сад з різноманітними фруктовими та декоративними деревами, котрі також посадив сам Кропивницький, і багато чого іншого, що робило хутір дуже привітним, майже казковим [325, с. 65].

Зі споруд у садибі був старий дерев'яний двоповерховий будинок із цегляним низом, що залишився від попередніх власників, і новий – кам'яний, збудований драматургом у перші роки мешкання в Затишку. У дворі знаходилися конюшня, сарай для худоби та інші необхідні для господарства будівлі.

“Новий будинок – під залізною зеленою покрівлею і з мезоніном, – згадує син письменника, – мав дуже привабливий вигляд. Він був так вдало розташований, що можна було нам від'їхати кілька верст по сеньківському чи бугаївському шляху, коли вся садиба вже давно зникла за обрієм, як, раптом оглянувшись, ми знову бачили вдалині мальовничу панораму хутора з будинком, що яскраво виділявся” [221, с. 26].

Кропивницькі, звичайно, жили в новому будинку. Одна з найбільших кімнат була відведена під кабінет драматурга. На стінах у ній висіло безліч картин, в тому числі й копія “Запорожців” Іллі Рєпіна, виконана олійними фарбами господарем. Великий килим над диванчиком був увішаний старовинною зброєю: шаблями, кинджалами, пістолями та сучасними рушницями.

У просторій їдальні-вітальні, розташованій поруч, стояв великий рояль і похідна фісгармонія. На стіні висіли бандура, лавровий вінок у вигляді ліри та багато іншого з реліквій театрального життя митця. Тут же висів мальований олійними фарбами портрет Тараса Шевченка й один з найцінніших подарунків, піднесених Кропивницькому в дні його двадцятип'ятирічного ювілею сценічної діяльності петербурзькими шанувальниками з числа українців, – пергаментний

адрес з акварельною віньєткою, автором якої був І. Рєпін. На картині драматург зображений у вбранні козацького отамана, який твердо стоїть на кормі чайки і вправно керує наполовину залитим водою човном із запорожцями. Цей човен, що символізує тяжку долю багатостраждального українського театру, перемагаючи хвилі бурхливого моря, попри все впевнено йде своїм курсом.

Інші кімнати – Надії Василівни, Володі й Олі – також були прикрашені картинами, світлинами, бронзовими та мармуровими статуями, серед яких особливо виділялися три класичні грації.

Старша донька Олександра (Олеся) мешкала в мезоніні, де були дві невеличкі кімнати та дві веранди. Тут же, в мезоніні, на великих стелажах розміщувалась і бібліотека, в якій зберігались численні зібрання українських, російських та зарубіжних класиків у розкішних оправах, журнали “Киевская старина”, “Исторический вестник”, “Русская мысль”, “Русское богатство” та інша періодика, що виписувалася щорічно [320, с. 161 – 163]. Власне, чимало було книг і в інших кімнатах будинку, особливо в залі. Значна частина цих книг була піднесена митцеві впродовж багатьох років прихильниками його таланту під час виступів у різних містах. Характерним прикладом щодо цього є згаданий дещо раніше тритомник Шекспіра в атласній оправі з надписом, вибитим золотими літерами: *“Українському артистові і складареві почесному Маркові Кропивницькому від харківців, поважаючи вашу кебету, хист і щирість. Року 1882, місяця квітня. Харків”* [240, с. 332]. Варто згадати й про розкішно ілюстровані видання “Вечорів на хуторі біля Диканьки” М. Гоголя та “Гайдамаків” Т. Шевченка, що також у свій час були подаровані митцеві і знаходились тут же в залі. “Я і Оля, – розповідає Володимир Кропивницький, маючи на увазі свою молодшу сестру, – любили їх розглядати і показувати нашим одноліткам, селянським дітям” [221, с. 78]. На жаль, усе це згоріло разом з будинком, або було розкрадено в роки революційної вакханалії.

У старому будинку майже постійно, особливо влітку, жили родичі або знайомі Кропивницьких. Це і молодший брат письменника Олександр Лукич

Петлішенко з сім'єю, і артист Г. Рафальський з дружиною (відомою актрисою Г. Борисоглібською), і артисти С. Паньківський, В. Розсудов-Кулябко, М. Глоба, І. Загорський та багато інших гостей, серед яких чимало було знаних представників української еліти. Упродовж двох років в гостинній садибі драматурга жили родичі Тараса Шевченка, діти небоги Ірини Ковтунової (Палажка, Гапка й Гнат), яким тут було надано необхідну матеріальну й медичну допомогу [221, с. 41 – 42; 322, с. 94 – 95].

На особливу увагу заслуговує приїзд до Затишка уславлених майстрів української сцени І. Карпенка-Карого й М. Садовського. Сталося ця подія навесні 1900 року, і пов'язана вона була з майбутньою спільною роботою братів Тобілевичів та Кропивницького в об'єднаній трупі корифеїв [221, с. 62 – 63], яку було створено через кілька місяців.

Про гостинність Кропивницького чимало свідчить і такий факт. “Коли ми повернулись з Куп'янська (1909 рік – А. Н.), – зауважує той же Володимир Маркович, – то застали вдома незнайому людину. Це був художник Іван Олександрович Бодянський ... Не знайомий з нами художник написав улітку Марку Лукичу, що він цікавиться пейзажами й типами України і просить порадити, де б можна було малювати з натури. Марко Лукич зараз же відповів, що найліпше приїхати для цього в Затишок. Бодянський залюбки прийняв запрошення й прожив у нас безвиїзно більше двох років” [221, с. 175].

В одній з кімнат старого будинку була так звана аптека, в котрій Надія Василівна, яка була лікарем за фахом, лікувала жителів навколишніх сіл. Нерідко у вихідні та святкові дні, свідчить Володимир Кропивницький, у дворі стояла черга хворих: “хто приїздив кіньми, а хто й волами”. Медична допомога селянам надавалась здебільшого безкоштовно. Іноді Надії Василівні доводилося робити своїм пацієнтам навіть нескладні операції [221, с. 36].

Найближчий фельдшерський пункт знаходився в сусідньому селі Щенячому (тепер – Волоська Балаклія), за шість верст від Затишка. Тому лікувати місцевих селян доводилося в основному пані Кропивницькій.

“Одного разу тяжко захворіла наша мати, – згадує житель села Сподобівки Зубар Михайло Мусійович, 1895 року народження. – Лежить вона на рядні серед хати. Палить її, давить під груди. А ми збились навколо неї – і плачемо. Лікарні в селі не було. Лікаря теж ніякого. Побіг я вночі у хутір і звернувся до Надії Василівни. Крім Надії Василівни, до нас прийшли її дочки – Ольга і Олександра. Дали вони матері ліків і цілу ніч сиділи біля хворої. На ранок нашій матері стало легше. І тільки тоді вони пішли додому” [96, с. 169 – 170].

Була в цьому будинку також своєрідна “школа”, в котрій мати драматурга Капітоліна Іванівна навчала по неділях селян (дорослих і дітей) грамоти, арифметики і закону Божого. Одного разу 1896 року цю “школу” за наказом повітової влади було закрито. Сталося це, якщо вірити чуткам – згадує син Кропивницького – із-за наговору протоієрея церкви села Щенячого отця Северіана. Після обшуку чиновники склали протокол з категоричним розпорядженням: “надалі жодних занять з мужиками не проводити”. Такий м’який на той час вердикт було винесено тільки з пошани до знаменитого на всю імперію артиста і зваживши на майже вісімдесятирічний вік його матері-вчительки [221, с. 44].

Проте освітянська справа в Затишку не припинялась і після цієї неприємної події. Робилося це тільки значно обережніше. Заняття з селянськими дітьми проводили також син та донька письменника. Володя навчав хлопців, а Оля – дівчат. “Діти мої на гулянках завели собі школу і вчать дітвору хутірську, чоловіка з 8, – констатує Кропивницький у листі до свого знайомого, відомого українського бібліографа, етнографа й перекладача М. Комарова. – Тут багато хуторів, а школи дасть біг. Хотів би завести у себе школу, і помешкання є – дім в 7 кімнат, дав би і тепло, і світло, і харч вчителю, а більш не можу нічого дати. Перестав грати і злишився заробітку тисяч на три” [240, с. 516 – 517].

В останні роки життя Кропивницький був переповнений мрій про відкриття в Затишку школи з українською мовою навчання. Його дуже

бентежить, що селяни погано сприймають український правопис. “Що ви вдієте, – скаржитесь митець іншому своєму знайомому, українському літератору й видавцеві О. Коваленкові в листі від 23 січня 1909 року, – коли нашого грамотія вчить р о с і й с ь к а ш к о л а, і він звик до Ї, И і Ъ”. І далі провадить: “Писар із Сподобівки Петро, українець, читав мені Шевченка так: “Думі мої, думі, ліхо мені з вами”. На превеликий жаль, Петро спершу у мене брав “Раду”, але через кілька номерів відрікся і почав прохати “Южный край” [240, с. 551– 552].

Восени 1907 року Кропивницький почув, що його давньому приятелю історикові й композитору Миколі Аркасу нібито вдалося відкрити на Миколаївщині школу з українською мовою навчання. “Любий друже Миколо! – звертається письменник до друга в листі від 2 жовтня того ж 1907 року. – Будь ласка, не одмов сповістити мене, чи правда тому, що ти заснував в своїй слободі школу з українською викладовою мовою, і як це пощастило? Навчи й мене, бо скортіло й мені заснувати невеличку школу, у цім случаї найкраще придержатись одного напрямку. Звичайно, я не в силі більшої школи заснувати як на 20 душ, але задля нашого глухого хуторка і це діло буде кошовної ваги” [240, с. 526].

І хоча чутки про заснування Аркасом української школи згодом були спростовані, все ж задум Кропивницького навчати селян рідною мовою якоюсь мірою вдався. Так, у листі до згаданого вище О. Коваленка (січень 1909 року) письменник сповіщає: “Зараз в мене в хуторі вчать чоловік з восьмеро дорослі, вчать по українських букварях, і ці вже читатимуть кулішівкою” [240, с. 551].

Ясна річ, не про таку школу мріяв драматург, але й те, що вдалося зробити, він вважав за успіх. Майже всі грамотні жителі сусідніх із Затишком сіл, чиє дитинство припало на роки життя тут митця, своїм умінням читати й писати були завдячені Кропивницьким. І це не дивно. Як відомо, школу в Сподобівці – найближчому до Затишка селі – відкрито було тільки в грудні

1909 року. До речі, учні, які навчались у Затишку, перейшли туди в старші класи.

Будинок під школу, згадує драматургів син, “відписав Дмитро Федорович Соколовський, наш найближчий сусіда. Також заповідав будинок під школу і в Бугаївці власник парового млина М. І. Годованников. Але він зробив застереження, що майбутня школа неодмінно повинна мати ім’я Льва Миколайовича Толстого. Ця умова стала, наскільки я пам’ятаю, гальмом на кілька років. Безсумнівно, що обидва розпорядження-заповіти були відбиттям розмов і знайомства з Марком Лукичем” [221, с. 181 – 182].

Цікаво, що до навчання в садибі Кропивницьких всіляко заохочували. За словами колишньої учениці цієї “школи” Федори Семенівни Самойленко, тих, хто вчився добре, пригощали варенням або цукерками, а тим, що відставали, допомагали [418].

Живучи в Затишку, драматург досить часто виїжджав на гастролі. Тому господарство вели в основному Надія Василівна та прикажчик. Проте в ті дні, коли митець перебував у садибі, він з великим задоволенням поринав у сільське життя. Взагалі господарство у Кропивницьких було невелике. 1895 року воно налічувало, наприклад, шість корів, три пари волів, одинадцять коней, дванадцять овець, п’ятнадцять свиней, близько шістдесяти курей тощо [240, с. 440].

Небагато за поміщицькими мірками було у Кропивницького й землі. В одному зі своїх листів до М. Аркаса (від 26 жовтня 1908 року) письменник сповіщає, що особисто він має двісті десятин та шістдесят вісім з половиною десятин одержала у спадок дружина. І далі зауважує: “...Черезполосна, кожен грош вкладаю в хазяйство, хазяйную, і тим дихаємо” [240, с. 546].

Значно більше уваги господарству починає приділяти Кропивницький десь після 1902 року, коли після погіршення здоров’я перестає постійно виступати на професійній сцені і живе в основному в Затишку. Про свої успіхи на сільськогосподарській ниві драматург повідомляє, зокрема, свого небожа актора Івана Мар’яненка, зазначаючи в листі (від 2 січня 1910 року), що

останнім часом у нього стало набагато більше землі оброблятися. “Перш я ледве засівав 50 десятин, – пише Кропивницький, – а тепер засіваю 170 – 180”. А потім розповідає, що придбав парову 6-ти сильну машину за 5500 карбованців, а також обладнання для виготовлення черепиці з піску й цементу, і що своєю черепицею він уже накрит флігель і два сараї – великий і малий. “Черепиця у мене з піску і цементу, без випалу, – пояснює митець, – в день виробляє робочий до 200 штук. Шкода, що тільки один станок, дорого коштує обладнання – 750 крб., коли спроможуся поставити другий станок, що коштуватиме рублів 450, – діло піде на всіх парах” [240, с. 564].

Кропивницький робить спробу навіть пробурити біля свого будинку свердловину, що мало особливо важливе значення для господарства, оскільки хутір його був розташований на пагорбі, і тому ходити за водою до колодязя, котрий знаходився внизу, біля ставка, доводилось за кілька сот метрів. Та, на жаль, підрядчик, що вже “пробив 38 сажнів, минув дві води” і “йшов до третьої, наткнувся на камінь і втік, забравши заздалегідь гроші” [240, с. 563].

Одним із улюблених занять Кропивницького було садівництво. Промовистим свідченням цього є письменників сад, який займав площу приблизно в сім з половиною десятин, понад дві десятини з яких було відведено під виноградник.

Крім того, драматург залюбки займався в Затишку бджільництвом, вирощував кращі сорти яблунь, груш, черешень, винограду. Окремі сорти винограду він виписував з Франції. Чимало чубуків фруктових дерев митець привіз із уславленого Каразинського садівництва, що знаходилось у Богодухівському повіті Харківської губернії. У згаданому вище листі до Івана Мар’яненка Кропивницький з гордістю сповіщає, що його сад уже почав приносити дохід: “ягодник минулого року дав карбованців 150” та й винограду було продано близько 40 пудів [240, с. 564].

1909 року на виставці в повітовому місті Куп’янську за зразкове ведення господарства Кропивницького було нагороджено бронзовою медаллю Харківського товариства сільських господарів. У Куп’янському краєзнавчому

музеї зберігається звіт, складений за підсумками цієї виставки. З цього звіту видно, що митець запропонував на конкурс чимало зразків різних плодкових дерев та чубуків винограду, дещо з кращих сортів овочів та насіння, дві рамки меду, кілька мішків різних сортів пшениці, жита, вівса, картоплі та черепицю власного виробництва [364, с. 94 – 96, 104, 110].

Іншою пристрастю Кропивницького було полювання. І до цієї справи він також ставився досить серйозно. Письменник зібрав, зокрема, чудову колекцію зі стародавніх та сучасних рушниць. Було в нього й чимало мисливських собак різних порід. Взимку він разом із своїми гостями, синами Костянтином і Володимиром, небожем Іваном Мар'яненком полював на зайців і лисиць. Влітку – на вальдшнепів, куріпок, дрохв і качок. “Часто теплої зоряної ночі перед полюванням, – згадує І. Мар'яненко, – ми ночували в полі, на копиці запашного сіна. Марко Лукич розповідав нам про зорі, “про небесну механіку”...Потім непомітно замріяно розпочинав українську народну пісню, яка в нічній тиші лилася ніжно, прямо в душу...” [265, с. 99]. Нерідко мисливський азарт заводив Кропивницького та його супутників за кілька десятків верст від Затишка.

Ось що з приводу цієї своєї пристрасті писав драматург у вересні 1898 року в листі до М. Аркаса: “Хазяйную я в Харківщині, в Куп'янському повіті, зветься мій хутір Затишок... Рушниці й досі не кидаю, такий вже наш увесь рід: дід помер від охоти, батько теж; менший брат на охоті простудився й схопив чахотку... Мене ж простуда була зовсім оглушила, й тепер на ліве вухо зовсім глухар, а як побачу болото або ліс, то так й тремтю!.. Й оце до тебе обертаюся з суплікою; чи не приїхати мені до тебе на один день з Костею (прийомний син Кропивницького – А.Н.) та ще з двома моїми сотрудниками постріляти качок чи куріпок?”

У цей час митець гастролював в Одесі. Звичайно, потрібен був хоча б короткий перепочинок на лоні природи. До Затишка було далеко. Тому він і вирішив поїхати до свого давнього приятеля, в якого на Миколаївщині був власний маєток. “Ми б виїхали в п'ятницю вночі парохомом, – провадить далі

письменник, – й удосвіта були б у Миколаєві; а з Миколаєва ... до тебе окопажом, там поохотилися б, погодувалися й на ніч знову на пароход, і в 4 часа, в неділю, ми в Одесі” [240, с. 471– 472].

Не забуває про своє улюблене заняття Кропивницький і на схилі літ. Так, у січні 1910 року він пише Івану Мар’яненку: “Зараз трусить сніжок. Зайців сила, але через непогоду я не ходю; а прикажчик з ковалем щодня розкидають дріб, та толку мало, щось за всю зиму трьох чи чотирьох зайців взяли та одну лисицю” [240, с. 563]. Йдеться про полювання і в іншому листі (від 30 січня того ж 1910 року) – до антрепренера Л. Сабініна. Тут письменник скаржиться вже на те, що дуже мало снігу. Тому звірі пішли з лісів у поля, і він не може зробити жодного пострілу [240, с. 570].

За словами В. Кропивницького, крім згаданих захоплень, були в його батька й інші улюблені справи, яким він, живучи в Затишку, також приділяв чимало уваги. Драматург, зокрема, з великим задоволенням ходив на рибалку, займався фотографуванням (на жаль, знімки в більшості випадків виходили невдалі), а в присмерках “сідав за невелику простеньку фісгармонію... і награвав на ній майже щовечора прелюдії та хорали Й.-С. Баха” [221, с. 107].

Чільне місце в духовній спадщині драматурга (передусім під час життя в Затишку) належить його взаєминам з друзями та знайомими, серед яких були здебільшого відомі митці і вчені.

Серед таких особистостей варто згадати, зокрема, основоположника української класичної музики Миколу Віталійовича Лисенка. За словами згаданого вище письменникового сина, Лисенко був “побратим” його батька, і “вони були один з одним на “ти” [221, с. 76]. Митці час від часу листувалися. Познайомилися вони 1879 року в Києві. Драматург незрідка виставляв твори на музику Лисенка, радився з останнім щодо їх постановок. Доброю ілюстрацією до цього є лист Кропивницького від 18 грудня 1884 року, в якому йдеться про влаштування спектаклів за оперетами “Утоплена, або Русалчин великдень” та

“Різдвяна ніч” (обидві за М. Гоголем) [240, с. 339 – 341], а також вистави в Затишку дитячої опери Лисенка “Коза-дереза”.

Чимало спільного було у драматурга й з видатним українським композитором, істориком і літератором Миколою Миколайовичем Аркасом, що мешкав на Миколаївщині. Позналилися митці ще в молоді роки. Принаймні не пізніше перших петербурзьких гастролей Кропивницького. “Мені щось верзеться, ніби я свою драму “Доки сонце зійде” читав Вам у Петербурзі у 1874 р.”, – пише останній у листі до Аркаса в грудні 1897 року [240, с. 463]. Хоча перша їхня зустріч могла відбутися й дещо раніше – в Одесі, де на початку 1870-х років Аркас навчався в Новоросійському університеті, а Кропивницький працював у Одеському народному театрі.

Цілком природно, що прем’єру однієї із своїх найулюбленіших опер “Катерину” (за Шевченком) Аркас довірив Кропивницькому. Вистава відбулася в Москві на початку 1899 року. Успіх був надзвичайний. Не меншою популярністю користувалася “Катерина” і в багатьох інших містах тодішньої країни – Мінську, Вільно, Києві, Харкові, Одесі. Майже завжди, коли твір виставлявся на миколаївській сцені, спектаклі відвідував автор.

Окрім того, Кропивницького й Аркаса єднала ще й просвітницька справа. Обидва вони, як уже йшлося, доклали чимало зусиль до того, щоб дістати дозвіл на відкриття у своїх садибах школи з українською мовою навчання [240, с. 526].

До цього слід додати, що в Затишку росло кілька фруктових дерев, подарованих хазяїнові хутора його приятелем. Кропивницький так і називав їх: “Аркасові дерева”.

З Дмитром Івановичем Яворницьким – українським істориком, письменником і етнографом – Кропивницький познайомився восени 1884 року під час гастролей у Харкові. Бував Кропивницький і на так званих “збіговищах”, котрі Яворницький організовував по суботах на своїй квартирі в Петербурзі. Тут збирався весь квіт української інтелігенції, що перебувала на той час у північній столиці. Про один з таких незабутніх вечорів, коли, крім

завсідників, художників Іллі Репіна, Панаса Сластіона, Хоми Бондаренка, сюди завітали ще й артисти на чолі з Марком Кропивницьким (Микола Садовський, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька, Ганна Затиркевич-Карпинська та інші), Д. Яворницький залишив яскраву згадку у своїх мемуарах. Коли закінчилась вечеря, згадує вчений, один із гостей “узяв до себе кобзу, сів по-турецькому, просто на підлогу, і заспівав під акомпанемент кобзи тихим задушевним голосом старовинну козацьку думу “Плач бідних невольників у тяжкій турецькій неволі”. Страшний зойк нещасних невольників, прикованих на все життя до бортів турецької галери-каторги, зойк завжди напівголодних, напіводягнених, битих по голій спині до крові довгою пекучою лозиною, зойк людей, які здіймали свої слабкі руки до неба і благали про визволення із турецької землі, – ця дума глибоко вразила серця слухачів і викликала з їхніх очей гарячі, неудавані сльози” [563, с. 82 – 83].

З роками митці зближаються настільки, що на відзнаку дружніх почуттів Кропивницький присвячує Яворницькому поезію, в якій висловлює останньому щиро подяку за турботу про свою наречену Надію Василівну Гладушенко, з котрою познайомився під час петербурзьких гастролей наприкінці 1886 – на початку 1887 рр. “Дяка тобі від щиро люблячого тебе серця, – додає Кропивницький у кінці листа, – що ти розважаєш там мою дівчину, не даєш їй засумувати! Ех брате, та дівчина то ж моя причина!.. Взяла вона моє серце, мою душу й мої думки!.. Не хочу таїтись перед тобою: і сумую за нею, а іноді то й місця собі не знайду!” [240, с. 356].

Через кілька тижнів, у травні того ж 1887 року, драматург одружився з Надією Василівною. Вінчання відбулось у Новочеркаську, де тоді гастролювала трупа Кропивницького.

В основі щирої дружби Кропивницького і Яворницького була глибока любов до України, зацікавленість її історією, зокрема героїчним минулим запорізького козацтва. Яскравою ілюстрацією до цього є лист Кропивницького, адресований М. Аркасу (від 29 вересня 1908 року). “Був я в музеї Поля, котрим завідує Дм[итро] Іван[ович] Єварницький, мій приятель, – пише драматург. – З

ним я збираюсь по весні проїхати Дніпром від Катеринослава до Херсона на човні, з такою метою, щоб одвідать всі Січі, оглядіть Хортицю і все, що кинеться в вічі... А знаєш, проїхатись в кампанії з Єварницьким дуже цікаво і корисно. Може, я старістю спроможусь написати щось січового для театру” [240, с. 544].

Про спільну подорож по Дніпру митці, без сумніву, домовилися під час гастролей Кропивницького в Катеринославі восени 1908 року. Саме тоді останній запросив Яворницького погостити до себе в Затишок. “Дуже шкодую, любий Дмитре, що ти не поїдеш зо мною після закінчення гастролей, – зауважує Кропивницький у листі до друга, – ну що ж, як не можна, то.. Приїзди ж неодмінно весною, у кінці апріля або на початку маю, а я тебе ждатиму-виглядатиму та на шлях, та на Тирсову могилу поглядатиму. Дуже буду радий бачити тебе в своїй хатині” [229, с. 65].

Поїздка по Дніпру, про яку йдеться в листі до Аркаса, на жаль, з невідомих причин не відбулась. Одначе сам задум подорожі та запрошення відвідати Затишок багато в чому висвітлюють щирість взаємин двох видатних художників слова.

Про те, чи побував Яворницький у Затишку, достеменно не відомо. Однак відомо, що подарунки “козацькі” видатний історик своєму другові прислав. Письменників син Володимир Маркович, зокрема, згадує, що на Новий 1905 рік їхня родина разом із сусідами Любицькими пригощались “запорізьким медом”, подарованим “батькові в засмоленій бочці його приятелем професором Д. І. Яворницьким” [221, с. 110].

Мабуть, саме такі сердечні почуття кріпили й багаторічну дружбу Кропивницького з Іллею Юхимовичем Репіним. Знайомство їхнє відбулося наприкінці 1886 року в Петербурзі на згаданих вище “збіговищах” Яворницького. Згодом Репін, як уже йшлося, зробив цінний подарунок Кропивницькому з нагоди 25-річчя його театральної діяльності. На вітальному адресі, надісланому шанувальниками таланту драматурга з числа української інтелігенції, що мешкала в столиці, славетний художник зобразив засновника

нового українського театру керманичем козацької чайки, котра пливе, перемагаючи хвилі бурхливого моря. Цей адрес, за словами сина Кропивницького, протягом багатьох років був у Затишку “об’єктом своєрідного паломництва і шанування”. Усі, хто побував у домі драматурга, насамперед селяни сусідніх сіл, “дивились на нього широко відкритими очима. Навіть у неписьменних картина Рєпіна і оригінальний вигляд адреса сповнювали серця піднесеним почуттям” [221, с. 47].

Про дуже добрі стосунки митців свідчить також їхня епістолярна спадщина. Так, у листопаді 1896 року Кропивницький надсилає Рєпіну листа, в якому дякує за коштовний подарунок з нагоди ювілею й бажає останньому “незмінного віку і здоров’я” задля тієї важливої і корисної праці, котрій він присвятив своє життя [240, с. 454 – 455]. В іншому листі до художника (мабуть, останньому) висловлюються щирі враження від картини “Чорноморська вольниця”, з якою драматург із великим задоволенням ознайомився на виставці 1909 року під час свого перебування в столиці. “Бувши минулою зимою у Петербурзі, – зауважує Кропивницький, – подибав я на декотрі виставки і в одній натрапив на Вашу чудову картину, котра зробила на мене невідчепне враження. Вернувшись додому, я зараз же начеркав на папері те, що збаламутило мою душу... Нарешті, поділившись тим почуттям кой з ким з земляків, упевнився я, що таки слід висловити перед Вами пошану й подяку за те, що згадали свою рідну Україну і ще раз (певно, не останній) прославили невмирущих велетнів її новим високохудожнім твором”.

Свої почуття від побаченого Кропивницький передає і в поетичній формі:

Заклекотали орли в високості,
 На морі хвилі грузно ревнули,
 Ой що ж бо то, що то за пишнії гості
 Вітрила на Царьград розгорнули.
 Керманичі демена напотужують,

Тож сподівані орлята
 Линуть від Хортиці,
 Спішіть братів рятувати –
 Запорожці в Січі.

 Склепи-тюрьми зруйнували,
 Бранців зрятували;
 Гуртом пісню заспівали
 І в хвилях сховались... [240, с. 556 – 557].

Цей вірш – промовистий приклад духовної спорідненості Кропивницького й Репіна. Обидва видатні діячі культури і своє натхнення, і сюжети для творів часто-густо черпали зі спільного джерела – багатой духовної скарбниці українського народу. Крім того, не виключено, що репінську “Чорноморську вольницю” Кропивницький міг сприймати і як своєрідну відповідь на свою поезію “Ревуть-стогнуть гори-хвилі...”, написану до драми “Невольник” за сюжетом однойменної поеми Т. Шевченка.

Важливим штрихом до характеристики взаємин Кропивницького й Репіна є і те, що після смерті драматурга його вдова Надія Василівна звернулася за порадою щодо встановлення пам’ятника на могилі митця саме до славетного художника [45, с. 41].

Дружні зв’язки підтримував Кропивницький також з відомим українським літературознавцем і етнографом, професором Харківського університету Миколою Федоровичем Сумцовим. На запрошення Сумцова письменник нерідко брав участь у просвітницьких і благодійних вечорах та концертах, що відбувались у Харкові. На таких вечорах він зазвичай читав вірші та поеми Т. Шевченка. “Дуже Вам вдячний за поклик до участі в концерті, – пише драматург, зокрема, в листі до вченого в жовтні 1907 року, – з великою радістю згоджуюсь. Але що я читатиму, окрім читаного? Нічого мені не дозволяли й досі читати, окрім: “Думи”, “Чернець”, “Мені однаково”.

Кропивницький згадує, що кілька місяців тому він уже двічі читав у Харкові твори Кобзаря – “Холодний яр”, “Минають дні” і “До Гоголя”. Актор тоді взяв участь у добродійному вечорі, котрий відбувся у приміщенні цирку Грікке, а також виступив, як він сам зауважує, “у студентів медиків” [240, с. 527].

У неспокійні дні першої російської революції письменник ділиться з Сумцовим своїми найзаповітнішими думками щодо кращого майбутнього українського народу. Такою ж щирістю відповідає й Сумцов, надсилаючи навесні 1905 року драматургові свою “Записку щодо цензури малоросійських книг”, заслухану й схвалену Радою Харківського університету. “Велике Вам спасибі за надіслану “Записку”, пише Кропивницький у листі-відповіді – ...читав її з захоплюючою цікавістю і, як скінчив, промовив, зітхнувши всією наболілою грудиною... Ох, господи милосердний, допоможи хоч разочок дихнути повільним повітрям, почути вільний спів “Марсельєзи”:

Вперед, вперед, сини родини,
Славетний день вже наступив,
Супроти нашої Вкраїни
Злий ворог прапор розпустив... –

а потім і в домовину”.

У цьому ж листі митець просить Сумцова знайти для нього “якусь історичну тему, щоб зміст був і цікавий, і сердитий” [240, с. 503].

Вельми сердечні та щирі стосунки склалися між родиною Кропивницького та сім’єю Дмитра Івановича Багалія – відомого українського історика, ректора Харківського університету. Свідченням цього є, зокрема, те, що діти драматурга під час навчання в Харківській гімназії жили в домі Багаліїв. Останні, ясна річ, також бували в Затишку. Донька вченого Ольга залишила яскраві спогади про драматурга [17, с. 169]. А сам Д. Багалій чимало теплих слів присвятив Кропивницькому та заснованому ним українському

професійному театру на сторінках своєї славнозвісної наукової праці “История города Харькова за 250 лет его существования (1655 – 1905)” [18, с. 828].

В середині 1890-х років Кропивницький знайомиться й активно розпочинає листуватися з видатним українським письменником, педагогом, літературознавцем, істориком і етнографом Борисом Дмитровичем Грінченком. Головне, що поєднувало митців, – це невтомна боротьба за українське національне відродження. Читаючи повісті Грінченка у львівському часописові “Зоря”, Кропивницький доходить висновку, що талановитий письменник міг би чимало цінного зробити й для українського театру. Тому він заохочує Грінченка до написання п’єс. Для останнього це нова справа, а отже, він просить допомоги у славетного драматурга, надсилає на його суд свою першу п’єсу “Ясні зорі” (1894), яка в цілому сподобалась Кропивницькому. Він робить лише деякі незначні зауваження й радить авторові якнайшвидше відіслати драму до цензурного комітету [240, с. 437]. “...Рятуйте від бруду хоч єдине джерело, котрим сяк-так тече наше рідне словце” [240, с. 441], – благає драматург побратима по спільній праці у листі від 10 березня 1895 року.

Між митцями розпочинається активне листування. Через деякий час вони зближуються настільки, що Кропивницький навіть запрошує Грінченка до себе в помічники. “Чи не хочете скуштувати циганського хліба? – запитує він останнього в листі від 10 січня 1900 року. – Ідіть до мене до помочі. Будемо гризтись, лаятись, тільки не поб’ємось; зате і скуштуєм інколи таких смачних хвилин, яких і не вбачається скуштувати, хіба тільки у сні, тим, котрі живуть в хоромах та сплять на лебедином пуху!..” [240, с. 480].

Цей заклик, безумовно, був продиктований перш за все повсякчасним піклуванням драматурга про долю молодого українського театру. За багато років кочового життя та через часті непорозуміння з товаришами по спільній акторській праці митець наприкінці ХІХ століття відчував велику втому (і фізичну, й моральну), а тому підшукував для себе помічника, продовжувача справи, котрій присвятив своє життя. Саме таку людину він побачив у особі Грінченка. Проте останній відмовився від пропозиції. У розпачі Кропивницький

29 січня того ж 1900 року знову пише Грінченкові листа. Власне, це вже не лист, а крик душі: “Те, про що я марив і задля чого закликав вас, навряд чи вчиниться, бо я нарешті наважився покинути моє Товариство та їхати у хутір на спочинок – як не назавжди, то все ж таки не на малий час. Упевнився я цілком, що нерви мої потріпані украй, що сила моя підбита, що надтріснуло здоров’я ... Гнатись знов і знов шукати соратників несила моя, годі!.. Вже мені не ватагувати...”. І далі провадить: *“Хотів я Вас мати як товариша в ділі, як чоловіка з непохибною волею, як чоловіка з міцним та щирим духом, як людину безмірно кохаючу своє, як будучого драматурга, як силу коректну, так потрібну для розвою рідного театру (курсив наш – А. Н.). Мізкував я розпочати діло на нових умовах, нових началах, але то даремний захід... Одно осталося – антреприза! Але, як грошей нема, мушу ухильнутись зовсім від діла”* [240, с. 480 – 481].

Достеменно відомо, що в трупі Кропивницького побачили світло рампи такі п’єси Грінченка, як “Ясні зорі”, “Нахмарило”, “Степовий гість”. Проте виставлялися вони не так часто, як того хотілось останньому. Але ще більше дратувало Грінченка те, що драматург не поспішав із постановками деяких інших його творів (зокрема драми “Серед бурі”), пояснюючи це як технічними труднощами, так і відсутністю на них попиту у глядачів. Актори, зазначає Кропивницький, не стільки патріоти, скільки живі люди, які “своєю здібною грою заробляють собі шматок хліба і зовсім нема таких між ними, котрі згодилися б їсти тільки хліб з сіллю і ходити у руб’ї...”. Тому приходиться виставляти насамперед ті п’єси, що мають успіх у публіки. “Хіба я затим писав: “Вуси”, “Джигуна”, “Чмиря”, “Пропашу грамоту”, – провадить далі митець, – щоб їх викинуть з репертуару?.. І Шекспірові твори не всі вистановляються” [240, с. 484].

Але Грінченко не хотів цього розуміти й критикував драматурга за незадовільний (так принаймні йому бачилось) репертуар, з яким виступала трупа Кропивницького. Грінченкові здавалося, що останній навмисно мало уваги приділяє кращим зразкам української драматургії. Отож,

Кропивницькому доводилося нібито виправдовуватись за свою діяльність. “Я, добродію, артист, перш усього артист, – зауважує митець, – і не схибив я перед українським театром ані на півмізинця; я не запродався, як мене кликали у 1887 р. на імперат[орську] сцену і давали великі гроші”. Драматург звертає увагу на те, що “українському театрові, як і собі” він “придбав славу і звернув на себе очі як провінції, так і столиць” перш за все тими створеними ним сценічними образами, за які йому, власне, робиться закид. У зв’язку з цим актор згадує такі загальновідомі персонажі, як Стецько (“Сватання на Гончарівці”) і Шельменко (“Шельменко-денщик” та “Шельменко – волостной писарь”) Г. Квітки-Основ’яненка, Выборний (“Наталка Полтавка”) і Чупрун (“Москаль-чарівник”) І. Котляревського, Василь (“За Немань іду”) В. Александрова, Дяк (“Бувальщина”) А. Велісовського, Кабиця (“Чорноморський побит”) Я. Кухаренка, Іван Карась (“Запорожець за Дунаєм”) С. Гулака-Артемівського, Іван Непокритий (“Дай серцеві волю, заведе у неволю”) і Максим Хвортун (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”) М. Кропивницького. І далі додає: “Суду історії я не боюсь, бо я роблю моє діло як у м і ю і як м о ж у” [240, с. 486 – 487].

Фактично це був розрив у стосунках двох видатних художників слова.

Міцні родинні, а також творчі й дружні стосунки пов’язували Кропивницького з видатним українським актором, режисером і педагогом Іваном Олександровичем Мар’яненком (справжнє прізвище Петлішенко), який доводився Кропивницькому небожем. Батько Мар’яненка, Олександр Лукич Петлішенко, був незаконнонародженим сином Луки Івановича Кропивницького та няньки його дітей Явдохи Петлішенко. Сім’я Петлішків жила у злиднях. Тому Кропивницькому нерідко доводилося матеріально допомагати молодшому братові. А коли драматург купив собі садибу на Харківщині (хутір Затишок), то запросив Олександра Лукича керувати своїм господарством. “Батько прийняв цю пропозицію, – згадує Мар’яненко, – і з хворою матір’ю та всією родиною переїхав до Кропивницького. Марко Лукич зараз же на свої кошти віддав мене з братом до школи в м. Куп’янську. Нас прийняли до

другого класу повітової школи під прізвисьмом Кропивницьких. Училися ми дуже ретельно” [266, с. 12].

Було тоді майбутньому акторові Івану Мар’яненку п’ятнадцять років. Саме тут, у Куп’янську, він разом зі своїм молодшим братом Марком (згодом також відомим актором) вперше побачив свого уславленого дядька на сцені в одній із благодійних вистав за участю місцевих акторів-аматорів. Ставили спектакль за оперою С. Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”. Кропивницький виконував роль Карася. Вистава “зробила у місті фурор”. Дуже велике враження вона справила й на юнака. Як наголошує він сам, “це було одне з тих вражень, які ніколи не забуваються і скеровують життя на певний шлях” [266, с. 12].

Отже, не дивно, що після закінчення в 1895 році (з похвальним листом) Куп’янської повітової школи сімнадцятирічний Іван Петлішенко та його брат Марко вирішили стати акторами. Батько написав листа до Кропивницького, дав сином грошей на дорогу, по хлібині та шматку сала й відправив до Києва, де в той час знаходився його брат зі своєю трупкою. Так у юного Івана Петлішенка з’явився вчитель, про якого можна було тільки мріяти.

У Кропивницького з небожем склалися досить теплі стосунки. Навіть письменникова дружина Надія Василівна, котра, як свідчать сучасники, дещо упереджено ставилась до чоловікових родичів, полюбила Мар’яненка. Такою ж симпатією і любов’ю віддячував своєму дядькові та його родині й Мар’яненко. Він нерідко бував у Затишку, де разом з драматургом та його сином Володимиром ходив на полювання і рибалку.

Мар’яненко, як уже йшлося, присвятив дослідженню життя і творчості Кропивницького кілька своїх праць, у яких з великою симпатією відізвався про останнього як людину й митця. Чимало зусиль доклав актор на увічнення пам’яті письменника і в іншому плані. Заповітною його мрією було відкрити в Затишку музей засновника українського професійного театру. Саме Мар’яненко прикріпив на фасаді будинку в Затишку меморіальну дошку, на

якій зазначено: “В цій садибі довгі роки жив видатний український драматург Марко Лукич Кропивницький”^{*}.

До цього слід додати, що драматург був особисто знайомий із К. Станіславським, В. Немировичем-Данченком, М. Єрмоловою, Л. Собіновим, О. Сумбатовим (Южиним), Т. Щепкіною-Купернік, з якими він разом виступав на благодійних вечорах у Москві. Багатогранну діяльність Кропивницького високо цінували Л. Толстой, І. Франко, І. Нечуй-Левицький.

З великою симпатією ставилися до письменника уславлені актори Александринського театру М. Савіна, В. Давидов, К. Варламов. Саме ці подвижники російсько-українських театральних зв'язків, маючи неабиякий авторитет і вплив на культурну громадськість столиці, всіляко сприяли створенню доброзичливих умов для трупі Кропивницького під час її гастролей у Петербурзі.

Важливим штрихом до біографії Кропивницького є також висвітлення його взаємин із сусідами по хутору, невеликими землевласниками, та селянами.

Сусідами драматурга були здебільшого небагаті поміщики зі збіднілих аристократичних родин та представники новітнього панівного класу з числа сільської буржуазії – Соколовські, Молоткови, Островські, Максимови, Любицькі.

Особливо теплі стосунки склалися у Кропивницьких із Любицькими. Маєток останніх знаходився поблизу села Баранове, приблизно за три версти від Затишка. Коли, наприклад, син та доньки Кропивницьких хотіли, щоб діти Любицьких прийшли до них у гості, то “виставляли прапор на кургані “Гернова могила” і Любицькі приходили, і навпаки” [42, с. 183].

Олександра Телесфирівна Любицька, дружина господаря сусідової садиби, “відзначалась сценічним хистом” і час від часу брала участь у аматорських спектаклях Кропивницького. Так, у п'єсі “Супротивні течії”

^{*} Тепер ця дошка знову прикріплена на фасаді відродженого будинку М. Кропивницького в Затишку.

(вистава відбулася 19 червня 1902 року в місті Слов'янську) вона успішно зіграла роль головної героїні – Надєжди [221, с. 79 – 80].

Частим гостем Кропивницьких був також лікар Лазар Іванович Бубличенко (пізніше відомий вчений-медик), який разом зі своєю сім'єю мешкав у сусідньому селі Щенячому. Л. Бубличенко знав Кропивницького ще з юних років. Будучи студентом, він незрідка відвідував вистави за участю уславленого актора, а згодом залишив цікаві спогади про свого кумира. Вперше Бубличенко побачив Кропивницького ще в ті часи, коли був гімназистом 6-го класу. Сталося це, як зауважує мемуарист, “в Літньому театрі в Харкові, де тоді грала, як було оголошено, “малоросійська трупа”. Вистави українською мовою користувалися особливою популярністю в молоді. Студенти, звичайно, могли потрапити здебільшого тільки на гальорку, що “являла собою широкий балкон без лавок для сидіння, з бар'єром попереду, біля якого, власне, і можна було бачити гру акторів, а далі, позаду, тільки чути”. Але “молодість і захоплююча гра на сцені, – продовжує свою розповідь Л. Бубличенко, – змушували забувати маленьку тоді незручність. Кропивницький, Карпенко-Карий, Заньковецька були кумирами української молоді. Тому не дивно, що через десять і більше років, коли М. Кропивницький оселився на хуторі за вісім кілометрів від моєї лікарської дільниці, я завжди, виїжджаючи до хворих у цьому напрямку, намагався відвідати “батька українського театру” і в міру сил і можливості допомогти йому, коли у похилому віці з ним траплялась яка-небудь недуга” [41, с. 179 – 181].

Варто звернути увагу на те, що саме завдяки наполегливим клопотам Л. Бубличенка в земській школі с. Щенячого з дозволу інспектора народних шкіл було влаштовано кілька дитячих спектаклів Кропивницького.

Добрі взаємини склались у драматурга також з місцевими селянами, які поважали його за простоту й сердечність. Нерідко селяни зверталися до нього за порадою або допомогою. “І завжди одержували і відповідь на свої скарги, і матеріальну допомогу” [265, с. 99], – ділиться спогадами І. Мар'яненко.

Інколи митець із власної ініціативи робив подарунки знайомим селянам або їхнім дітям. Так, одному із сільських підлітків музично обдарованому Марку Кривобабці він купив і подарував скрипку [221, с. 121]. Характерно, що ніхто з селян не називав Кропивницького паном, як сусідніх поміщиків, а всі звали просто Марком Лукичем. Своїм робітникам він завжди платив більше, ніж сусіди, а його прикажчик, за словами сучасників, ніколи “не стояв над душею” [418].

Не цуралися простих людей і діти митця. “З баришнею Ольгою Марківною завжди гралися, – згадує одна з учасниць дитячого театру Кропивницького Федора Семенівна Самойленко, – проста вона була. Сідає в нашій хаті з нами борщ їсти, тоді поліземо на піч. Раз ми в човні катались годин до дванадцяти ночі. Запливли на середину ставка, назад насилу випливли” [418].

Приятелювала з молодшою донькою драматурга й Олександра Тихонівна Колесник (Сашка Грищенко)*, що також була учасницею дитячих спектаклів. “Ми з нею разом діували”, – любила згадувати колишня малолітня “акторка”, що до останніх днів зберегла найкращі почуття як до своєї подруги, так і до всієї сім’ї письменника. Спадкоємці Олександри Тихонівни передали до музею фотографію, на якій вона зображена разом з юною Ольгою Кропивницькою.

Мабуть, тільки завдяки особливим стосункам із селянами, гадає колишній кучер Кропивницького Ф. Горбенко, під час першої російської революції 1905 – 1907 років, коли “панів били, палили, грабували”, майно письменника не потерпіло [418]. Проте й ідеалізувати ці стосунки також не слід. Адже для більшості неосвіченої маси Кропивницький залишався, хоч і добрим, але все-таки паном. “Одне можу сказати, – писав у ці дні драматург до свого знайомого, депутата Державної думи Іллі Шрага, – що доки що мене ще сусідь-мужички не зачепили, тільки зимою не встеріг я, як півстіжка сіна в степу

* Автор цієї праці особисто знав О. Т. Колесник.

тягнули; а у сусідів рубають дерево, випалюють сінокоси, крадуть сіно, соломку, дрова...” [240, с. 513].

Та, на жаль, не обійшла біда стороною садибу засновника нового українського театру невдовзі після жовтневого перевороту 1917 року. Сталося це вже після смерті Кропивницького. Маєток його було пограбовано. До того ж через необережність когось із місцевих жителів, що розбив пляшку зі спиртом, у домі сталася пожежа, в якій згорів будинок з усім начинням. Загинув і безцінний архів письменника.

Тяжким тягарем лягла ця подія на совість околишніх селян. Після пожежі вони на своїй раді вибрали делегата, який від їхнього імені повинен був “помиритися” з сім’єю Кропивницького, що мешкала тоді в Харкові. Таким делегатом було обрано жителя села Баранове Григорія Семеновича Кучерявого. Надія Василівна стала була докоряти останньому за спалений маєток, але син драматурга Володимир Маркович попрохав матір заспокоїтися, оскільки в тому, що сталося, на його думку, не було нічого дивного. До того ж все це передбачив і батько [418].

Затишок для Кропивницького був своєрідною оазою. Тут драматург і відпочивав душею, і набирався натхнення для своєї творчості. “Я трохи очуняв, – зауважує митець у одному зі своїх листів, – живучи цілий рік в хуторі... рубаючи дрова, роблячи клітки (тільки пташок не ловив і не садовив в ті клітки), копаючи грядки в садку, щеплючи дерева, общипуючи вовчки, вуси та пасинки на винограді, ставлячи в’ятері в ставку... і вже кортить мене знов взятись за писання” [240, с. 503].

У себе на хуторі письменник написав понад двадцять п’єс, серед яких “Олеся”, “Замулені джерела”, “Титарівна” (за Шевченком), “Супротивні течії”, “Конон Блискавиченко”, “Мамаша”, “Страчена сила”, “Розгардіяш”, “Скрутна доба”, “Старі сучки й молоді парості”, “Зерно і полова” та багато інших. Крім того, робив тут Кропивницький переклади творів класиків світової драматургії (зокрема, Шекспіра, Мольєра, Гоголя), працював над автобіографією.

Вистачало часу у Кропивницького в останній період життя й на театральні вистави. Ще в перший рік перебування на хуторі він познайомився з членами місцевого театального гуртка, що складався з передової української інтелігенції, переважно вчителів повітового міста Куп'янська та навколишніх сіл, і вже в серпні 1890 року виставив з ними “Наталку Полтавку” І. Котляревського, а також власні п'єси “Дай серцеві волю, заведе у неволю” та “Пошились у дурні”.

Столичний журнал “Артист” через кілька місяців сповіщав, що драматург безкоштовно зіграв з куп'янськими аматорами у трьох спектаклях, в яких із великим успіхом виконав свої кращі ролі. Крім того, Кропивницький залишив куп'янчанам нові декорації, реквізит та колекцію париків. Місцеві аматори обрали митця почесним членом свого театального товариства [10, с. 209].

Свої спектаклі куп'янські аматори виставляли у приміщенні Земської управи. Провідною артисткою в колективі була молода вчителька Євдокія Іванівна Шубіна, яка своєю досконалою грою настільки зачарувала Кропивницького, що він навіть запрошував її працювати в професійному театрі.

Основним помічником Кропивницького при підготовці спектаклів у Куп'янську був Іван Семенович Єрохін, який виконував обов'язки суфлера, оформляв реклами й до того ж був одним із кращих акторів. Драматург дуже високо цинив цього енергійного артиста-аматора. На знак своєї прихильності він подарував помічникові світлину з власноручним автографом (зберігається в Куп'янському краєзнавчому музеї).

Крім цієї фотографії, у Куп'янському краєзнавчому музеї можна ознайомитися й з іншою безцінною реліквією – груповою світлиною, на якій зображена вся трупа куп'янських аматорів на чолі з Кропивницьким під час перебування в Затишку, а також дружина митця Надія Василівна, його донька Марія й прийомний син Костянтин.

Творча співдружність Кропивницького з куп'янськими аматорами тривала близько двадцяти років. Видатний режисер і актор не тільки навчав гуртківців сценічній майстерності, а нерідко й сам брав участь у виставах. Так,

у “Наталці Полтавці” він грав Возного, у грибоедовському “Лисі з розуму” – Фамусова, а в шевченківській драмі “Назар Стодоля” – Хому Кичатого.

Саме на куп’янській сцені Кропивницький уперше виставив одну з кращих своїх п’єс “Олесю”, в якій виконав роль Кіндрата Балтиза. “Влітку 1891 року, – описує цю подію письменник С. Сумний, – Марко Лукич одержав дозвіл цензури на постановку триактної драми “Олеся”. Він запросив до себе в гості куп’янських amatorів, прочитав їм нову п’єсу і запропонував: “Поки ще драма буде видрукувана, спробуємо її поставити в Куп’янську з мого рукопису. Надія Василівна вже ролі виписала” [468, с. 193]. На професійній сцені “Олеся” з’явилась приблизно через півтора року.

Так само вперше у виконанні куп’янських amatorів побачила світло рампи й комедія Кропивницького “Мамаша”. Сталося це 1904 року, відразу після одержання дозволу цензури на постановку п’єси. Роль Олімпіади Митрівни виконувала Т. Любарська, Варвари – Є. Шубіна, барині-благодійниці – В. Шубіна, Єлисея – Г. Шубін, а старшини – сам автор. За словами драматургового сина Володимира, під час репетицій актори дуже ретельно дотримувались усіх вказівок та вимог письменника. Тому прем’єра пройшла з успіхом. Щоправда, “декого з глядачів бентежило, як це потім стало відомо, що фабула п’єси взята з життя знайомих осіб і нагадує минулі події в повіті, хоч у творі багато про що із зрозумілих тоді причин було недомовлено” [221, с. 101 – 102].

З цим колективом Кропивницький іноді виїжджав на гастролі до інших повітових міст. Ось як, наприклад, одну з таких подій, спираючись на спогади сучасників, описує письменник С. Сумний: “На Великдень 1903 року Марко Лукич поїхав з куп’янчанами у Вовчанськ. Вони повезли на гастролі два акта “Горя з розуму” Грибоедова і “Пошились у дурні” Кропивницького... Квитки були розпродані за тиждень наперед, бо на свято з’їхалась учнівська і студентська молодь з Харкова. Прийшли і селяни з близьких сіл побачити Кропивницького. По закінченні вистави під бурхливу овацію всіх глядачів

група молодих людей кинулась на сцену і стала качати великого артиста... У неділю було показано безплатну виставу для селян” [468, с. 193].

Відомо, що Софію в “Лісі з розуму” грала Є. Шубіна, Чацького – Бунін, Молчаліна – Г. Шубін, Лізу – О. Кропивницька (донька драматурга), а Фамусова, як уже йшлося, сам режисер.

До підготовки аматорських спектаклів Кропивницький ставився дуже серйозно. Поза його увагою не залишалася жодна дрібничка. Від своєї дочки Олександри, що виконувала роль Лізи в “Лісі з розуму”, як свідчить син драматурга, батько настільки ретельно добивався московської літературної вимови, що, наприклад, у словах “минуї нас пуще всех печалей и барский гнев и барская любовь” “неухильно вимагав звучання “ф”, а не “в”. Великого значення Кропивницький надавав також позі Фамусова під час останнього монологу Чацького: “Не образумлюсь... виноват...”. На думку режисера, “Фамусов повинен стояти у застиглій позі і тільки так вислуховувати до кінця Чацького” [221, с. 142].

Цікаве свідчення сучасників про постановку Кропивницьким у Куп’янську “Наталки Полтавки” залишив також згаданий уже С. Сумний. “Двічі на тиждень, – зауважує письменник, – Кропивницький за 25 верст приїжджав на репетиції. Вимогливий постановник учив молодих акторів: “Грати треба так, щоб глядач і партнер на сцені повірив в життєвість вашого образу. Раджу не допускати сяких-таких вигадок. Ну чого ви, пане Возний, думаєте, що хитромудрими фортелями-кониками ви захопите глядача? Припустимо, що викрутасами викличете його регіт. Та це ж дешевий сміх! Скажімо, вийшов би пан Возний у сподниках з незав’язаними поворозками, хіба б так публіка зареготала! Та образ пристаркуватого полтавського парубка, самовдоволеного чиновника від цього хіба щось виграє? Нічогісінько!” [468, с. 192].

Живучи в Затишку, Кропивницький, як уже йшлося, у складі різних театральних труп (О. Сулова, Т. Колісниченка, П. Прохоровича, Л. Сабініна, Ф. Волика) та аматорських колективів брав участь у виставах і концертах, що

відбувались у таких великих містах, як Харків, Одеса, Київ, Єлисаветград, Полтава, Белгород, Москва, Санкт-Петербург, Варшава, Саратов та в повітових – Куп'янську, Ізюмі, Слов'янську, Лисичанську, Вовчанську, Лозовій, Богодухові. Грали спектаклі також у садибі письменника та в сусідніх селах – Щенячому й Барановій. Відомо, що в Щенячому виставляли комедії Кропивницького “Помирились” та “По ревізії”, а в Барановій, у маєтку дрібнопомісних дворян Любицьких, – “Гувернантку” й чеховський “Ювілей”. У Затишку та в Любицьких вистави нерідко проходили просто неба – на балконах будинків. Отже, місця вистачало для всіх глядачів, основну масу яких складали селяни з близьких сіл.

Володимир Кропивницький згадує, як улітку 1907 року за участю його батька аматорські спектаклі виставлялися в Щенячому: “Шура і я задумали разом з приятелями нашими Любицькими влаштувати щоб там не було спектакль. Батько був якраз дома і теж залюбки погодився взяти участь при умові, щоб ішли українські п'єси. ... Вибрали два водевілі Марка Лукича – “Помирились” і “По ревізії”. Вирішено було ставити їх у Щенячому, в приміщенні земської школи, де ставили й дитячі спектаклі”. У Куп'янську були замовлені справжні афіші та білетні книжки. Спочатку передбачалось, що постанови будуть безкоштовними, але повітове начальство, в якого потрібно було одержати дозвіл на вистави, не погодилось на це. Тому була призначена мінімальна ціна – від п'яти копійок до одного карбованця. Проте вікна школи були відчинені. Отже, можливість дивитися спектаклі була і в тих, хто не зміг купити квиток.

Акомпанувала під час спектаклю сусідова дружина – Олександра Любицька. Ролі Панаса Гуріна та старшини виконував Кропивницький. Дружину Панаса й Риндичку грала донька драматурга Олександра, Гершка та Герасима – син Володимир, Оксану та Пріську – Зіна Любицька (сусідова дочка), Рибкіна – Саша Любицький (сусідів син), а Сокурєнка та сторожа – сільський вчитель Петро Скорик.

Обидва спектаклі мали неабиякий успіх. Людей було дуже багато. Деякі поміщики приїхали подивитись на гру акторів-аматорів під керівництвом видатного драматурга за кілька десятків верст [221, с. 147].

Виставлялися спектаклі за участю Кропивницького і в інших повітових містах Слобожанщини – Богодухові, Мерефі, Слов'янську. Так, наприклад, відомо, що 19 червня 1902 року в Слов'янську аматори зіграли під керівництвом драматурга його п'єсу “Супротивні течії”, у якій успішно виступила в ролі головної героїні – Надєжди – згадана вже Олександра Любицька, сусідка Кропивницьких по садибі [221, с. 79 – 80].

Своєї улюбленої праці не покидав драматург навіть у неспокійні дні першої російської революції. “Я цілком здоровий, – пише він у листі до М. Комарова від другого жовтня 1906 року, – тільки вуха мої одняли у мене навіки суфлера... Інколи кличуть мене в Харків, в Куп'янськ, в Ізюм – грати або читать з добродійною метою, і я не зрекаюсь... Кликали мене на гастролі до Петербурга і в Москву, але кидати в хуторі сім'ю в таку годину – не зручно” [240, с. 516].

В останні роки життя у Кропивницького виник задум залучити до театральної справи й місцевих селян. У той час в Росії та Україні поширювалися так звані народні трупи, до складу яких входила в основному талановита сільська молодь, керована місцевою інтелігенцією – вчителями, лікарями, фельдшерами. З однією такою трупю на Полтавщині (с. Позники Лохвицького повіту) драматург познайомився ще 1901 року. Йдеться про домашній театр Русинових, де силами аматорів виставлялися його драма “Невольник” та п'єса Гоголя “Лакейська” (українською мовою).

На зразок такого театального колективу хотів заснувати трупу й Кропивницький. Притому обов'язково, як зауважував він, “на насській мові”. “...Ті спектаклі, що я ставлю у себе, – пише митець до В. Нікітіна, – безплатні, а ці, про котрі зараз дбаю, мусять оплачуватись, звичайно, малою ціною; на дурницю діло не піде: у того чобіт нема, у того свитини... Якщо зможу викональця-дядька оплатити 5 – 6 карбованцями на місяць, то більш і не треба;

треба щось і на переїзд і на харч”[240, с. 569]. Вистави планувалося виставляти після закінчення основних сільськогосподарських робіт – пізньої осені та взимку. Для першого сезону драматург хотів підготувати спектаклі за такими своїми п’єсами, як “Зайдиголова”, “Дві сім’ї”, “Глитай, або ж Павук”. Але передчасна смерть завадила здійсненню цієї мрії видатного діяча української культури.

Втім Кропивницький навчав театральній майстерності не тільки дорослих. Оселившись у Затишку, він влаштував у старому будинку спеціальну залу, в якій під його керівництвом брала участь у виставах місцева дітвора. А почалося все з того, що, дбаючи про долю селянських дітей, Кропивницькі почали запрошувати на свята їх до себе в маєток. Тут малечу пригощали різними ласощами, організовували для них традиційні на той час забави. Але згодом така форма спілкування з місцевою дітворою перестала задовольняти драматурга. Ось що з приводу цього писав він у статті “Коза-дереза” на хуторі”: “Дві зими діти мої скликали хуторських мужичат до себе на “ялинку”. І що ж я бачив: побігають діти навкруги ялинки, побравшись за руки, доки догорять на ній свічечки, потім повитріщаються на бенгальські вогні та магній, послухають, як стріляють хлопушки, а далі починається грабіжка ялинки, роздаються ласощі та цяцьки і починається невгамовна штовханина, стусани, реви... Іноді малюка якого-небудь таки добре нагодують буханцям, а іншому і синяка поставлять під оком... от і всього свята... Не знаю, як думають городяне та селяне забавлять дітей надалі, я ж задля хуторських дітей наважився щороку на Різдво ставити дитячі спектаклі” [240, с. 43].

Однак при підготовці першої ж вистави у Кропивницького виникли серйозні труднощі. По-перше, у дитячому репертуарі на той час був лише один твір – опера М. Лисенка “Коза-дереза” (лібрето – Дніпрової Чайки). По-друге, виникла проблема з виконавцями, оскільки майже всі селянські діти були неписьменними. І це не дивно. Адже в хуторах, котрі знаходилися поблизу Затишка, не було жодної школи. Тому малолітнім аматорам доводилося заучувати свої ролі напам’ять. “Але що то за здібний та свіжопам’ятний

народ, – пишається Кропивницький своїми юними “акторами”, – тричі прочитаєш ролю, тричі проспіваш пісеньку і готово, та як тішаться, що то балачка та пісня свої рідні!..” [240, с. 566].

Трупа складалася в основному з селянських дітей 10 – 13 років. Брали участь у виставах також молодші діти письменника – Володя й Оля. Для вистав Кропивницький відвів найбільшу кімнату (залу) в старому будинку, де, як у справжньому театрі, було обладнано сцену. Перша вистава відбулася на Різдво 1906 року. Ставили “Козу-дерезу”. Драматург сам малював декорації, разом з молодшими дітьми готував костюми. Надія Василівна привезла з Харкова комплект масок. Вистава мала неабиякий успіх. Козу грала неграмотна, але, за словами драматурга, дуже здібна дівчинка Софія (Софія Прокопівна Бунчук), якій було всього дев’ять з половиною років. У ролі Баби виступила малолітня дівчинка Федора (Федора Семенівна Самойленко). Ролі Зайчика і Вовчика так само виконували селянські діти. Лисичку, щоправда, грала молодша донька Кропивницького Оля, Ведмедика і Діда – син Володимир, а Рака – студент В. Кузнецов, якого в 1906 році було запрошено до Затишка в якості репетитора для молодших дітей письменника.

Уже на першу виставу, прийшло понад сто дітей та дорослих. “Треба було бачити ту “публіку”, – ділиться спогадами Кропивницький, – яке було задоволення, яка радість, скільки подяки. Спектакль скінчився в 5 годин, ще завидна. Роздали ласощі з ялинки та цяцьки, і дітвора розбрелась по хуторах цілком задоволена” [240, с. 44 – 45].

Цікаве свідчення про першу дитячу виставу Кропивницького залишив також письменників син Володимир Маркович. “Про спектакль, який мав відбутися, – зазначає останній, – вже стало заздалегідь відомо в найближчих селах, хоч і не було спеціального оповіщення. Чули, що готується незвичайне видовище для дітей! Дорослі розумно вирішили пустити в першу чергу на виставу дітвору. А, про те, з дітьми прийшли деякі матері, батьки, сестри і брати. Зал старого будинку був так заповнений, що ніде й яблуку впасти!

Глядачі дивились виставу, затамувавши подих, з розкритими від захвату ротами. В антракті і по закінченні спектаклю спершу не знали, як висловити своє схвалення. Тут прийшов на допомогу хтось із наших дворових слуг, що бували на спектаклях в Куп'янську, і почав аплодувати. Це усім сподобалось. Аплодисменти були дружно й широко підхоплені, і їх уже важко було спинити” [221, с. 136].

Дуже швидко слава про спектакль, поставлений славетним українським митцем, облетіла всі навколишні хутори та села. І вже на другий день драматург приймав у себе в маєтку делегацію від селян з хуторів, що були розташовані дещо далі від Затишка, з проханням і для них поставити “Козу-дерезу”. Друга вистава відбулася на третій день Різдва. Тепер уже малечі зібралось 194 душі.

Через кілька днів дитячу трупку Кропивницького було запрошено на “гастролі” до сусіднього села Щенячого, і весь “театр” з декораціями та іншими необхідними для постановки спектаклю атрибутами на п’яти підводах вирушив у подорож за шість верст. Під час цієї вистави (котра з дозволу інспектора народних шкіл відбулася 3 січня наступного 1907 року в земській школі), за словами самого письменника, творилося щось неймовірне. У школу набилося “глядачів більш 500 душ, а навкруги школи, мабуть, стільки ж. Надвірні дерлись на вікна, одривали віконниці, видавили шибки либонь у п’ятьох вікнах” [240, с. 45].

Після закінчення спектаклю Кропивницький на прохання глядачів прочитав кілька творів Т. Шевченка та інших відомих українських поетів.

Невдовзі юні “актори” зіграли спеціально для них написані Кропивницьким дитячі п’єси-казки “Івасик-Телесик” та “По щучому велінню”. У листі до свого доброго знайомого антрепренера О. Суслова в січні 1908 року письменник, зокрема, зауважує: “...Я собі зібрав трупку з крест’янських дітей і виставляю по селах: “Козу-дерезу”, “Івасик-Телесик” і “По щучому велінню” (останні обидві мої)” [240, с. 530].

Фольклорний сюжет, за яким драматург створив віршовану п'єсу “Івасик-Телесик”, був дуже популярним в Україні. Він привертав увагу багатьох відомих письменників. Так, ще в першій половині XIX століття, а саме 1834 року, до нього звертався Осип Бодянский, котрий написав поезію “Казка про малесенького Йвася, змію, дочку її Олесю та задніх гусенят”. Згодом, у 1837 році, за цим же сюжетом був написаний прозовий твір російською мовою Григорія Квітки-Основ'яненка “Ведьма” [565, с. 104]. Пізніше, уже в XX столітті, фабулу казки “Івасик-Телесик” використали у своїх однойменних віршованих творах Марко Кропивницький, Павло Тичина та деякі інші автори. До речі, Кропивницький дещо змінив фольклорний сюжет. Як відомо, у розповсюдженому варіанті казка кінчається тим, що Івасик садить у піч відьмину дочку Оленку, а сам тікає. У п'єсі ж “батька українського театру” Оленка – добра дівчинка, котра попереджає Івасика про недобрі наміри своєї матері. І вони вже разом тікають від злої відьми. “Такий етичний момент, що ліг в основу сюжету і в розвиток фабули, – зазначає драматургів син, – надав п'єсі зовсім іншого характеру” [221, с.139].

Дітям, звичайно ж, дуже подобалась п'єса-казка Кропивницького. Вони всім серцем співчували Івасикові і ненавиділи Відьму та її гостей. І це зрозуміло. Адже Івась добрий, працьовитий хлопчик. Він ловить рибу і тим самим допомагає своїм батькам. Мати запрошує Івасика поїсти й відпочити, але хлопчик відповідає: “Я поїм та й знов у плинь”. І далі додає дуже важливі у виховному значенні слова, особливо якщо зважити на юний вік читачів та глядачів п'єси:

Змолоду треба трудиться,

Так воно, кажуть, годиться [238, с. 117].

У цьому вислові головного персонажа твору сконцентрована загальнолюдська мудрість, віковична народна традиція привчати дітей до праці.

Співчують діти також Оленці, яку драматург наділив рядом шляхетних рис – людяності, чутості, здатності до самопожертви. Недобра мати-відьма весь час тримає її замкненою, заставляє багато працювати, а за найменшу провину б'є. Дівчинка сама розповідає про свою нележку долю:

Ото тільки мені й волі,
 Як матері нема дома:
 Нажурюсь і наспіваюсь,
 Натанцююсь, нагуляюсь...

 Коли б довідатись мені,
 Чи матері повсюду злі,
 Чи є де-небудь і добренькі?.. [238, с. 120 – 121].

Коли Оленка дізнається, що в родині Івася стосунки між батьками й дітьми не такі, як у їхній, що тут культивуються закони людяності й справедливості, вона наважується тікати разом з хлопчиком. Отже, добро перемагає. Вельми цікавим створює драматург і образ Відьми, що є уособленням зла. Відьма спіймала Івасика для того, щоб помститися його батькам, бо через них вона мала колись неприємності. Про це ми дізнаємося з її ж слів:

Віддячу Охрімові та Ганні
 За їх скарги препогані:
 Через них мене громада в річці купала,
 Через них, проклятих, із села прогнала... [238, с. 116].

При змалюванні постаті Відьми драматург не відійшов від народних уявлень про представників нечистої сили, що завжди приносили людям одні лише нещастя (неврожаї, пошесті, стихійні біди тощо). Жінку, яку

запідозрювали в тому, що вона знається з нечистю, кидали в річку, і якщо вона випливала, то, за народною легендою, це, без сумніву, була відьма, яка не могла втопитися. Отже, виходить, що героїню твору люди вигнали з села заслужено, бо це цілком відповідає народній традиції.

Таким чином, у Відьми, як слушно зауважує В. Просалова, мотиви поведінки “конкретизовані, від чого образ став багатшим, рельєфнішим” [401, с. 54].

Діти мають змогу самі чітко розділяти героїв п’єси-казки на добрих і злих, наслідувати позитивних персонажів і засуджувати негативних. До добрих належить також Гусак, який рятує Івася й Оленку від Відьми та її гостей. Гусак сам зазнав лиха. Він ціле літо хворів. Тому, мабуть, і співчуває дітям, які потрапили в біду, хоча добре розуміє, що може й загинути разом зі своїми супутниками. Закінчується твір, як і належить казці, тим, що добро перемагає. Івасеві батьки радо зустрічають свого сина та його рятівників Оленку й Гусака.

Слід звернути увагу також на мову персонажів п’єси, що відзначається глибокою індивідуалізованістю, барвистістю. Так, у Ганни, Івасевої матері, мова ласкава, привітна, пересипана пестливими словами. Ось як, наприклад, вона звертається до Івася:

Івась синок,
Золотий човнок,
А срібнеє веселечко,
Приплинь до бережка,
Моє серденько!.. [238, с. 116].

Великою любов’ю, турботою про сина пронизані також слова Охріма – Івасевого батька. Працюючи над виготовленням човника для сина, він приспівує:

Щоб човничок був легенький,
Невеличкий, не хисткенький,

Мов на диво!
 І веселечко кленове
 Щоб як світ було готове
 Неодмінно!
 Єдинчика сина маю,
 Задля нього тільки й дбаю!.. [238, с. 113].

У Відьми ж мова груба, навіть лайлива. Вона говорить Івасеві:

Хочеш правди? Правду хава з'їла,
 А хвортуна пішла рятувати
 Та стала на долю гукати;
 А доля злякалась та геть і забігла –
 Під дірявий міст,
 Чортяці під хвіст!.. (*Регоче*) [238, с. 143].

Дуже серйозно працював Кропивницький і над іншою дитячою п'єсою – “По шучому велінню”. На основі сюжету однойменної народної казки він написав оригінальний твір, що, як уже йшлося, також має неабияке виховне значення. П'єса досить проста за змістом. У ній чітко змальовані образи двох братів Гаврила і Хоми. Перший уособлює в собі такі суспільні вади, як кривда і нещирість, а другий є носієм віковичних позитивних рис людства – правдивості, щиросердості, працьовитості тощо. Уже на самому початку п'єси юні читачі та глядачі добре розуміють, що Хома незаслужено зазнає кривди. Про це красномовніше за все свідчить його монолог: “Ну та й намерзся ж здорово і таки натовмився. Гаврило знов скаже, що я нічого не робив, батько та мати йому повірять і знов битимуть мене. Отаке коїться у нас щодня. Інші радять втопитись або повіситись, а я того не зроблю, бо гріх, терпітиму краще... Ославили мене ледацюгою, нехай я буду ледацюга; ославили дурнем, нехай буду і дурень... За віщо Гаврило раз по раз набріхує на мене? Батько й мати

йому вірять. Я не смію сказати Гаврилові “брешеш”, бо він старший...” [238, с. 143].

У Хоми добре серце. Він ладен віддати останній шматок хліба незнайомій людині. На прохання старця він зазначає: “Я дав би вам і цілий хліб, коли ж і самого лишили тільки з цвілим сухарем. Нате ось останнього, а я й так перебуду...”. За таку поведінку дід наділяє Хому ниточкою з крючечком, на який піймалася чарівна щука. Ця щука стала у великій пригоді хлопчикові. Адже по щучому велінню він одержав змогу робити дивовижні справи.

Заслуговує уваги і те, що разом із подарунком старець дає Хомі ще й дуже важливу пораду: “Прощай! Але пам’ятай мою науку. Не роби людям нічого лихого, плати їм за зле добрим, бо вони здебільшого й самі не відають, що творять” [238, с. 149].

Звичайно, симпатії дітей завжди будуть на боці скривдженого Хоми, а не його брата-кривдника, негідні вчинки якого вони засуджують. Тому з особливим задоволенням малюки сприймають новину про те, що хлопчик одержав змогу користуватися чарівною силою, за допомогою якої він тепер може не тільки захищатись від злих людей, а й одержати в кінці казки заслужену винагороду.

Драматург акцентує увагу на тому, що Хома завжди пам’ятає пораду старця не робити людям нічого злого. Тому за його бажанням створюються лише комічні ситуації, від яких ніхто не зазнає лиха. Хома щиро співчуває і допомагає Гаврилові, коли той по щучому велінню сам себе відлупцював. “А що, й досі стогнеш, добре себе оддубасив? – запитує він брата. – Бач, не тільки у палиці два кінці, а і в кулаці два боки... “По щучому велінню, по моєму хотінню” нехай вже у Гаврила не болить!.. Утри ж пику, то й синяків не стане” [238, 154].

Хома не держить зла на брата, хоча й знає, що останній мав намір вигнати його з дому. Він лише змушує Гаврила зізнатись у своїх недобрих вчинках та злих намірах відносно батька й матері і після цього все йому вибачає. Така поведінка Хоми, що заснована на християнській моралі та

кращих народних традиціях має, звичайно, великий позитивний вплив на процес формування особистості майбутніх свідомих громадян.

Неабияке значення має й те, що п'єса написана вишуканою українською мовою, яка, за словами відомого дослідника творчості Кропивницького Миколи Йосипенка, “органічно близька до джерел усної поетичної творчості”. Все це є свідченням “серйозного підходу М. Кропивницького до справи написання п'єс для дітей, глибокого знання психології юної аудиторії та її культурно-виховних запитів і потреб” [160, с. 265].

Готуючись до вистав за власними дитячими творами, Кропивницький написав до них оркестровку. Як зауважує письменників син Володимир, спочатку драматург прохав написати музику до “Івасика-Телесика” професійного композитора К. Стеценка, але те, що запропонував останній, його не задовольняло. К. Стеценко зробив це в стилі справжньої опери, що, на думку, автора лібрето, було “надто серйозно, але важко для виконання”. Разом з тим свою музику Кропивницький “вважав дещо примітивною, призначеною для виконання, головним чином дітьми” [221, с. 140].

“Перед тим, як виступати, – згадує учасниця дитячої трупи Ф. Самойленко, – Марко Лукич посилав верхового в сусідні села – Сподобівку, Бугаївку, Баранову, до Молотка – запрошувати всіх на постанову... Після постанови всім дітям роздавали гостинці”. І далі провадить: “Ми були і в газеті зняті. Кличе нас Марко Лукич і показує газету: “А ну чи визнаєте себе, дівчата?”*

Пройшло п'ятдесят років, але, наголошує колишня “артистка”, “і досі як живі переді мною оті декорації. І човен, наче справжній, так наче й хитається на хвилях, і річка, мов жива... як тільки гарно було!..” [418]. Дуже добре на схилі літ пам'ятала події, що відбувались у Затишку в роки її дитинства й інша учасниця дитячого театру Кропивницького Олександра Тихонівна Колесник. За словами П. Козара, який з її уст записав текст “Івасика-Телесика”, вона

* Світліну дитячого драматичного гуртка було вміщено в журналі “Театр и искусство” (1910, № 3).

“знала слова кожної дійової особи (а їх більше десяти), пам’ятала всі виходи, не забула, які були декорації” [202, с. 195].

На вистави в Затишок із великим задоволенням приходили діти й дорослі. Тісне приміщення домашнього театру, згадував один із сучасників, не могло вмістити всіх бажаючих. Тому тільки для дорослих ставили стільці. Діти ж сиділи долі. Найменші – попереду [33, с. 52].

Минали роки, але популярність вистав малолітніх “артистів” із Затишка не зменшувалась, а навпаки – зростала все більше й більше. Ось що, наприклад, згадує про це в одному зі своїх листів до І. Мар’яненка сам письменник. На перший день Різдва, зауважує він, “ми зробили задля сподобівчан та гусинців ялинку, звичайно, з дарунками з ласощів та упорядкували спектакль: “Козу-дерезу”... Публіки через холод було 127 дітей; зате вчора на “Івасикові-Телесикові” було 217 і мало не стільки ж пішло назад, нікуди було притулити”. І далі додає: “Яке це захоплююче видіння задля примітивної публіки. Треба було бачить, як матірки хлипали, втираючи сльози, коли відьма украла Івасика; а коли Івасик вернувся додому, як вся публіка зраділа... Дожидаючись спектаклів, ні один з моїх робочих, а їх у мене зимою чоловіка з 20, не пішов в Сподобівку до корчмарів... Не вдасться виставити “По щучому велінню”, прийдеться відкласти на Великдень” [240, с. 562 – 563].

Про популярність дитячого театру Кропивницького свідчить також нотатка, що з’явилася в січні 1910 року в журналі “Театр и искусство”, в якій розповідалося про успішні виступи малолітніх аматорів із Затишка. У цьому ж числі авторитетного столичного часопису було поміщено й світлину трупи на чолі з “батьком українського театру” [33, с. 52].

Як видно з епістолярної спадщини Кропивницького, склад його дитячої трупи не був постійним, весь час оновлювався. З одного боку, це давало змогу залучити до мистецтва більше селянських дітей, що вже само по собі було позитивним явищем, особливо в умовах суцільної неграмотності, а з іншого – було пов’язане з додатковими клопотами для митця. У вищезгаданому листі до

І. Мар'яненко драматург скаржиться: “Біда, що ті дівчата, котрі грали позаторік, тепер вже стидуються грати, бач, дівки вже, парубки присікуються і дражнять комедіантками. Вчора одна з позаторішних (Наталка), що грала колись відьму, шепнула мені на вухо: “Здається, так би і побігла туди, до них, та заграла б, так глузують...” [240, с. 563].

Маючи намір поставити дитячі п'єси на професійній сцені, Кропивницький давав поради режисерам: “Івасика” треба ставити 1-ю дію так, щоб річка була попереду, з боків кущі та скали, а хата Охрімова над річкою, на горбочку. Друга дія – нора, в третій дії два табуни гусей перелітають, а гусак виходить з розчепіреними крилами, а якби вилетів, то краще було б”.

Що ж до п'єси “По щучому велінню”, то тут, на думку драматурга, особливу увагу слід звернути на третю дію. Хома, зокрема, має в'їхати на сцену на печі, в якій “горить і вариться страва, з димаря іде дим”. Водночас оркестр повинен грати “Фугу”, а “сміхотвор мусить бути одягненим вуличним комедіантом: в червоних вузьких штанцях, з повстяною шапочкою на голові” [240, с. 539 – 540].

Навесні 1910 року Кропивницький мав намір повезти свій дитячий театр на “гастролі” до повітового міста Куп'янська. Однак раптова смерть митця завадила здійсненню цього задуму. “Марко Лукич хотів з нас артистів зробити, – згадує колишня учасниця дитячих спектаклів Кропивницького О. Колесник, – і тому учив нас грамоти, танцювати, співати... Всі дуже жаліли, що вмер” [418].

Вельми тісні контакти підтримував Кропивницький в останній період свого життя й з професійними театральними колективами, котрі інколи приїздили просто до нього на хутір. Один такий випадок трапився влітку 1906 року, коли до Затишка завітала невелика трупа оперних і драматичних акторів, що “прогоріла” під час гастролей у Куп'янську. Проживши кілька днів у садибі драматурга, артисти підготували широку концертну програму, до якої, зокрема, увійшли сцени з “Євгенія Онегіна” О. Пушкіна та “Демона” М. Лермонтова.

Потім гостинні господарі відвезли їх кіньми до Ізюма, де відбувся великий концерт, успіх якого був забезпечений уже тим, що в ньому взяв участь Кропивницький. Уславлений актор виконав дещо з творів Тараса Шевченка та байку Леоніда Глібова “Горлиця і горобець”. Акомпанувала на концерті донька драматурга Олександра [221, с. 127].

31 серпня 1903 року Кропивницький узяв участь в урочистому відкритті в Полтаві пам’ятника Івану Котляревському. З нагоди цієї важливої події була поставлена безсмертна п’еса видатного драматурга “Наталка Полтавка”. У спектаклі були задіяні кращі актори України. Наталку грала Л. Ліницька, Возного – І. Карпенко-Карий, Миколу – М. Садовський, Терпелиху – С. Тобілевич, Виборного, як завжди, Кропивницький. Обов’язки суфлера виконував П. Саксаганський. Це був останній спільний виступ корифеїв української сцени. Полтавчан, звичайно, не здивуєш “Наталкою Полтавкою”, але цей спектакль, де ролі виконували такі майстри, запам’ятався глядачам, мабуть, назавжди. Оплескам не було кінця.

У грудні 1908 року Кропивницький у складі “Товариства українських артистів” під орудою акторів Хмари й Никольської гастролював у місті Лозовій Харківської губернії. В обов’язки драматурга входила режисура “Наталки Полтавки” І. Котляревського й виконання своєї коронної ролі – виборного Макогоненка. “На виставі публіка вітала його, – згадує сучасник, – а після вистави вітання вилились в овації, публіка вимагала, щоб він ще й прочитав щось”. Митець погодився і з великим натхненням виконав такі шевченківські поезії, як “Думи мої, думи” та “У Києві на Подолі” [272, с. 337 – 338].

Слід зауважити, що в останні роки життя Кропивницький страждав різними недугами. Йому, зокрема, постійно дошкуляв ревматизм, від якого письменник кілька разів змушений був їздити лікуватись на курорт у Слов’янськ. Проте ще більшою халепою була глухота, яка заважала грати на сцені. В 1900-ті роки драматург повністю втратив можливість користуватися послугами суфлера й мав відтепер заучувати свої ролі напам’ять. Ця проблема була настільки серйозною, що навесні 1903 року після виходу з об’єднаної

трупі корифеїв він разом із дружиною Надією Василівною мусив поїхати лікуватись до Відня, де йому зробили складну хірургічну операцію. Втім, як зауважує драматургів син, до кінця так і не відомо, чи домогло батькові це лікування. “Його хвороба протікала нерівно: вряди-годи з’являлось деяке поліпшення слуху, а потім знову ослаблення” [221, с. 88].

І все ж, незважаючи на погіршення здоров’я, в останні роки життя Кропивницький у складі різних театральних труп досить часто виїжджав на гастролі до Харкова, Полтави, Єлисаветграда, Одеси, Ростова-на-Дону, Києва, Белгорода, Петербурга та інших міст тодішньої країни. Особливо насиченими у творчому відношенні були 1907 – 1910 роки. Митець нібито поспішав жити. Як зазначає Володимир Маркович, число виступів батька в “спектаклях і концертах, починаючи з 1906 року, зростає безперервно. В 1907 році він виступив близько двадцяти разів, у 1908 – близько тридцяти, у 1909 – більше тридцяти і, врешті, в 1910 році, за три місяці до його смерті, відбулось сімнадцять його виступів” [221, с. 183].

Цікаві факти щодо театральних виступів у ці роки знаходимо і в листах Кропивницького. Так, у вересні 1908 року, гастролуючи в Катеринославі в трупі Л. Сабініна, він пише своєму прийомному синові актору К. Вукотичу-Кропивницькому, що хоче “з тиждень” відпочити в себе на хуторі (“постріляти вальдшнепів”), а потім має намір знову поїхати на гастролі – “в Харків до Колісниченка”. І далі зазначає: “Це вже мало не два місяці вештаюсь по х о х л а ц ь к и х трупах ... Кой-де заробив, а кой-де і проробив: граю або на процентах, або ж за окрему плату; але траплялось і процентів не добирають і плати... Є путящі трупи, а більш така шантрапа, що вдруге вже й калачем не закличуть. Зате зустрічали скрізь з хлібом-сіллю, а іноді і з музикою!.. Почуваю себе так, що коли б вуха, то знов набрав би компанію... Кликав мене Суслов в Петербург, але я одмовився” [240, с. 543].

Щось подібне читаємо також у листі до М. Аркаса (від 26 жовтня 1908 року): “Я зайнятий в Полтаві від 2-го ноября по 6-е, в Харкові в концерті 15 ноября, в Білгороді й в Вовчанську 21 і 23 ноября. Як бачиш, я кавалер

нарозхват. Кличуть на Різдво в Петербург, а після Різдва на масляній знов в Харкові. Декабрь у мене поки що свободний” [240, с. 547].

Під час таких гастролей Кропивницький, зважаючи на складне матеріальне становище трупи, в якій виступав, незрідка зменшував свій гонорар наполовину або й погоджувався на зовсім незначну частину від того, що мав би одержати за договором. Інколи траплялось і так, згадує один із сучасників актор Йосип Маяк, що митця “просили подождать до кращих зборів, і він чекав”, але, як правило, не дочекавшись, мовчки їхав додому. “Отже, ми жили за рахунок Кропивницького” [272, с. 338 – 339], – робить висновок мемуарист.

У лютому 1910 року Кропивницький разом із трупою Л. Сабініна вирушає на гастролі до Саратова. Варто зауважити, що драматург давно хотів відвідати Поволжя і дуже жалкував, коли влітку минулого 1909 року дві телеграми, в котрих його запрошували “раз в Саратов, вдруге в Царицин” (тепер – Волгоград) прийшли до Затишка занадто пізно [240, с. 560]. Та ось нарешті така нагода з’явилась, і митець разом зі своєю дружиною Надією Василівною вирушає в дорогу. Володимир Кропивницький, звертає увагу на те, що цього разу батько вперше поїхав не один.

Саратовські гастролі мали великий успіх. Митець виступив у таких п’єсах, як “Наталка Полтавка” І. Котляревського, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Дві сім’ї” М. Кропивницького та в деяких інших. Відбувся за участю драматурга й великий концерт, присвячений 49-й річниці пам’яті Тараса Шевченка. Письменник із великим натхненням прочитав поезії Кобзаря “Думи мої, думи мої...” та “Минають дні, минають ночі...”. Публіка була в захопленні від гри та декламації великого актора. Як зазначає він сам, народу в театрі було дуже багато [240, с. 571].

Прихильники подарували драматургові на спомин про Саратов золотий жетон, а газета “Саратовский вестник” у ці дні писала: “Якщо Колумб відкрив Америку, то з таким же правом можна сказати, що Кропивницький відкрив російській публіці скарб малоросійського театру” [221, с. 184].

Із Саратова Кропивницький повернувся до Затишка 18 лютого 1910 року, а вже 13 березня взяв участь у Шевченківському вечорі в Києві.

Гастролюючи в Києві, митець відвідав театр М. Садовського, де в цей час виставлялася його п'єса “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, а потім у розмові з І. Мар'яненком із захопленням розповідав про свій дитячий театр. “Скільки серед нашого народу талантів! – ділиться враженнями драматург. – Непочатий край! А діти!.. Які вони вразливі, розумні, як легко перевтілюються в образи! Ось приїзди, побачиш”. Дуже ображений був письменник лише з того, що його колишній учень і колега М. Садовський не прийшов з ним навіть попрощатись [221, с. 90].

У кінці березня Кропивницький одержав запрошення на гастролі до Одеси, які відбулися в приміщенні оперного театру, а перед тим митець побував у Єлисаветграді, де знову взяв участь у Шевченківському вечорі. Потім на кілька днів драматург заїхав до міста своєї юності Бобринця. Тут він зустрівся зі своїми земляками, що гаряче привітали його хлібом-сіллю, і вже звідти вирушив до Одеси.

Перший спектакль у Одесі за участю Кропивницького відбувся 29 березня. Як завжди, актор мав великий успіх у місті своєї молодості. Репертуар, з яким виступив митець, складався з таких його п'єс, як “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Глитай, або ж Павук”, “Пошились у дурні”, “По ревізії”, а також безсмертної опери І. Котляревського “Наталка Полтавка”. Столичний журнал “Театр и искусство”, висвітлюючи ці гастролі, писав: “Незважаючи на свої сім десятків років за плечима, батько грав як колись – сильно, яскраво із захватом, чаруючи тонким комізмом, життєвою простотою і художньою викінченістю своїх образів. Особливо гарний він був у ролях виборного Макогоненка (“Наталка Полтавка”), Глитая і старшини з “По ревізії”. Яке це було на рідкість яскраве і різностороннє перевтілення, яке багатство гумору, живої спостережливості і тонкої сценічної майстерності! Приймала публіка Марка Лукича якимось особливо сердечно і зворушливо, і в безконечних оваціях і викликах відчувалося не лише захоплення талановитим актором-художником,

але й дань шанобливої поваги до одного з великих діячів України. Вистави трупи п. Колесниченка якось зразу розцвіли і ожили. Духом живого, нев'янущого мистецтва повіяло зі сцени” [136, с. 524 – 525].

Під час останніх своїх гастролей побував Кропивницький і в Акермані (нині – Білгород-Дністровський), де також взяв участь у двох спектаклях – у “Глитаї...” та в одному зі своїх кращих водевілів “По ревізії” (роль старшини Василя Мироновича). Цей виступ, як виявилось, був останнім у його житті. В запланованій на шосте квітня виставі “Назар Стодоля”, котра мала відбутися в Одесі, митець через хворобу вже не грав.

Саме подорож Кропивницького до Акерману згубно вплинула на його здоров'я. Повертаючись звідти в Одесу, він змушений був протягом дев'яти годин їхати катером до Овідіополя, а потім ще всю ніч трястися сорок п'ять верст на возі. В Одесу письменник приїхав п'ятого квітня зовсім хворим. В останній раз на сцену він вийшов сьомого квітня. Тяжко хворий актор просив вибачення в шановної публіки за те, що знову не зможе грати.

Наступного дня Кропивницький спішно виїхав поїздом до себе на хутір, але по дорозі додому раптово помер у залізничному вагоні від крововиливу в мозок. “Ми одержали таку сумну телеграму з Одеси від 9 квітня, – сповіщав журнал “Театр и искусство. – Вночі поблизу Голти в потязі помер Марко Лукич Кропивницький” [286, с. 323]. Перед смертю письменникові було, мабуть, дуже зле. Очевидці свідчать, що вночі він довго ходив по вагону і тільки ранком нібито задрімав, схилившись на подушку. Про те, що драматург помер, стало відомо тільки тоді, як до нього підійшов контролер для перевірки білета [396].

І. Мар'яненко розповідає, що кілька днів тіло небіжчика знаходилося на станції Підгірній, до якої кожен день із навколишніх сіл ішли люди, особливо молодь, щоб поклонитись прахові великого громадянина, ім'я якого було популярне в усіх закуточках України. Учні та вчителі кількох сільських шкіл, що також прийшли віддати шану “патріархові української сцени”, поклали на труну терновий вінок, оповитий червоною стрічкою з написом “*Борцєві за мрії*” [266, с. 90 – 91].

Листи й телеграми зі співчуттям на адресу українського театру й сім'ї Кропивницького надійшли з різних кінців України й Росії. Майже всі українські газети і журнали надрукували некрологи та статті, присвячені пам'яті “батька українського театру”. В газеті “Одесский листок” було оприлюднено відгук Малого театру і МХАТ у зв'язку з цією трагічною подією: “Малоросійська трупа Колесниченка одержала з приводу смерті М. Л. Кропивницького з Москви таку телеграму: *“Актори Імператорського Малого і Художнього Московських театрів просять нас висловити вам їхній глибокий сердечний сум з приводу смерті створювача малоросійського театру, великого художника сцени і видатного письменника Марка Лукича Кропивницького. Сумбатов-Южин, Немирович-Данченко, Станіславський, Стахович”* [136, с. 525].

Від української студентської громади міста Харкова до Затишка надійшла телеграма такого змісту: *“Старовірівка, Кропивницьким. Схвильована вкрай тяжкою втратою для України Марка Лукича – “Харківська студентська громада”, поділяючи сум, висловлює найщиріше співчуття. Секретар Козубський”* [193].

Своє співчуття висловлювали не тільки представники української та російської інтелігенції, а й прості люди. Таким прикладом може бути телеграма, що надійшла від службовців винного складу Москви, українців за походженням. Вони співчували родині митця і запевняли, що заповіти вірного сина України надовго залишаться жити в їхніх серцях [193].

У харківській газеті “Утро” повідомлялося, що тіло покійного прибуде в Харків 12 квітня, а панахида буде відслужена за день до цього в Успенському соборі [193].

Так воно й сталося. 12 квітня о вісімнадцятій годині потяг з тілом небіжчика прибув на головний вокзал міста Харкова. Його супроводжували прийомний син митця Костянтин Вукотич-Кропивницький, небіж Іван Мар'яненко та зять Микола Ліницький. На вокзалі поїзд зустрічали вдова

митця Надія Василівна, доньки Олександра й Ольга та син Володимир. Людей на пероні було дуже багато – і знайомих, і незнайомих.

Із останньої своєї подорожі Кропивницький приїхав у товарному вагоні, двері якого були прикрашені чорним полотном з великим білим хрестом посередині. Дубову труну з небіжчиком уклали в цинкову. “Тут же працювали повним ходом кіноапарати, – згадує драматургів син Володимир Маркович, – Через кілька днів у газетах рекламувалась кінокартина “Прибуття тіла і похорон М. Л. Кропивницького” [221, с. 196]. Шанувальники таланту “батька українського театру” хотіли нести вінки й квіти на руках, але поліцейстер, що дуже боявся демонстрацій та різних ексцесів (котрі, до речі, в ті часи були досить поширеним явищем), наказав усе це покласти на катафалк.

За гробом, крім членів родини митця, йшли ректор Харківського університету Д. Багалій, професори М. Сумцов і А. Краснов, присяжні повірені, журналісти, представники різних українських громадських організацій і, звичайно ж, дуже багато акторів із усіх кінців України.

Людей дедалі надходило все більше. Від вокзалу траурна процесія вирушила Катеринославською вулицею (тепер – Полтавський Шлях) до Успенського собору, що був тоді кафедральним. Натовп досяг величезних розмірів – в кілька тисяч чоловік. Процесію супроводжувала кінна поліція. О сьомій годині вечора труну внесли в собор, де також було багато народу, що прийшов віддати останню шану видатному українському діячеві. Вночі під час служби архієрейський хор співав літургію П. Чайковського.

Наступного дня труну з собору на руках понесли на цвинтар. За домовиною несли міський прапор. Як зазначає В. Кропивницький, людей стало значно більше, ніж напередодні. “Почалась неймовірна штовханина й тіснява. Але скоро студентська й шкільна молодь утворила міцний живий ланцюг і відновила порядок біля катафалка” [221, с. 197].

Кладовище було оточене поліцією. За розпорядженням властей, крім родичів, близьких та делегацій, сюди нікого не пускали. Однак під натиском величезного натовпу городові змушені були пропустити до могили всіх

бажаючих. Розпочалося виголошення промов. Від трупи М. Садовського виступив артист С. Паньківський. Довго говорив представник від західноукраїнської громадськості приват-доцент Львівського університету Джеджеря, який спеціально приїхав на похорон зі Львова. Зі словами співчуття виступила також українська письменниця Христя Алчевська та багато інших відомих українських і російських громадських діячів. Студентам виступати було заборонено, але з натовпу все-таки вийшов якийсь студент-єврей, упав на коліна, поклав на труну вінок з червоною стрічкою і, стоячи навколішки, зворушливо сказав про те, що він прийшов від імені змученого єврейського народу вклонитися борцеві, що закликав український народ до національної свідомості [265, с. 113]. Потім юнак підвівся й швидко зник серед натовпу.

Були на кладовищі й посланці від куп'янського Товариства любителів сценічного мистецтва, з яким Кропивницького поєднували довгі роки творчої співпраці. Від імені цього колективу виступив О. Кашинцев, котрий зазначив, що куп'янські аматори втратили в особі Кропивницького не тільки талановитого митця, якого оплакує вся Україна, а ще і свого керівника, вчителя та почесного й самого дорогого члена театрального товариства їхнього міста [171].

За словами І. Мар'яненка, “похорон був грандіозний” [265, с. 113]. І це не дивно. Марко Кропивницький був одним із найвидатніших представників української дореволюційної інтелігенції, засновником нового українського театру. Під його впливом сформувалася ціла плеяда яскравих зірок українського театрального мистецтва. Це дуже добре розуміли не тільки прихильники митця, а взагалі всі, хто неупереджено оцінював його внесок у скарбницю національної культури. “Кропивницький з повним правом міг сказати: “Український театр – це я!” – зазначалось у тогочасній пресі.

В день похорон у газеті “Утро” з'явилася стаття М. Міхновського “Смерть Марка Кропивницького”, в якій наголошувалось, що ця смерть є національним горем, адже “вмер не тільки великий артист, що володів чарівним даром, вмер національний письменник, національний діяч тої доби, коли бути

національним діячем не багато хто відважувався, коли так легко було, під космополітизмом, зректися страждань свого народу” [284].

Через кілька днів після похорон у харківську міську думу надійшла заява від української громадськості з пропозицією встановити пам’ятник Кропивницькому в середині Театрального скверу поруч з монументами Пушкіну й Гоголю. А в газеті “Южный край” була відкрита підписка на створення пам’ятника на могилі митця [368, с. 361].

Поховано Кропивницького в Харкові на старому цвинтарі, що знаходився наприкінці вулиці Пушкінської, біля церкви Усікновення глави Іоанна Предтечі. Тепер на цьому місті так званий молодіжний парк. Проте могила “батька українського театру” все ж таки збереглась. І нині на ній стоїть бронзове погруддя класика української драматургії, виконане в 1914 році скульптором Ф. Балавенським.

Висновки

Кропивницький був невід’ємною складовою духовного середовища своєї епохи. Ще в підліткові роки завдяки виступам у Бобринці драматичної трупи Л. Млотковського він дістав змогу познайомитися зі справжнім театральним мистецтвом. Багато в чому художній світ майбутнього драматурга формувався також під впливом тієї музично-поетичної атмосфери, що панувала в домі його бабусі, де він жив під час навчання в Бобринецькій повітовій школі. Все це стимулювало хлопця спочатку до участі в аматорських виставах, а потім і до створення власних п’єс.

Працюючи в 1870-х роках у російських трупах, Кропивницький постійно докладав неабияких зусиль для пропаганди та розвитку занедбаного національного мистецтва: брав активну участь у роботі островків живої рідної мови в Одесі й Харкові, виставляв українські п’єси на професійній та аматорській сценах, на чолі сформованої ним невеличкої драматичної трупи (першим професійним колективом в історії українського театру) здійснив гастрольну поїздку до Петербурга, де упродовж трьох місяців репрезентував

національне театральне мистецтво та народнопісенну творчість, перебуваючи тривалий час у Галичині та на Буковині, познайомив з кращими здобутками наддніпрянської культури західноукраїнську публіку. В умовах, коли будь-які прояви національної самобутності українців зазнавали жорстоких утисків з боку російського царизму, коли значна частина інтелігенції відцуралася від свого народу, це було справжнім подвижництвом.

З таким же натхненням продовжував свою шляхетну справу Кропивницький і в подальші десятиліття. Після одержання на початку 80-х років дозволу виставляти українські п'єси він з головою поринув у роботу по створенню національного професійного театру.

Навіть у останні роки життя не припинив драматург своєї активної діяльності, спрямованої на відродження національної культури. На межі ХІХ – ХХ ст. його хутір Затишок був справжнім культурним осередком, який постійно відвідували відомі актори, письменники, художники, вчені. Серед них – І. Карпенко-Карий, М. Садовський, І. Мар'яненко. Тривалий час тут жили родичі Т. Шевченка. Митець підтримував тісні стосунки з Д. Яворницьким, І. Репіним, М. Аркасом, Б. Грінченком, М. Сумцовим, Д. Багалієм, М. Савіною, М. Заньковецькою та багатьма іншими представниками української й російської еліт. Крім того, в цю добу Кропивницький продовжував створювати свої нові оригінальні п'єси, в тому числі дитячі (“Івасик-Телесик” та “По щучому велінню”), якими започаткував репертуар для театру юного глядача, разом із аматорами та професійними акторами виставляв у повітових містах та селах українські п'єси, займався просвітницькою діяльністю.

РОЗДІЛ 3

М. КРОПИВНИЦЬКИЙ – ДРАМАТУРГ

3.1. Панорамний огляд української драматургії другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

Перші літературні й театральні спроби Марка Кропивницького припадають на 1850-ті роки, коли українська драматургія й театр перебували у глибокій кризі. Після оприлюднення широковідомих п'єс І. Котляревського (“Наталка Полтавка” і “Москаль чарівник”), Т. Шевченка (“Назар Стодоля” й уривок із історичної драми “Никита Гайдай”), Г. Квітки-Основ'яненка (“Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе”, “Дворянские выборы”, “Шельменко – волостной писарь”, “Шельменко-денщик”, “Сватання на Гончарівці” та деяких інших), М. Костомарова (“Сава Чалий” і “Переяславська ніч”) до початку 1860-х років не появилось жодного драматургічного твору, котрий би залишив помітний слід у історико-літературному процесі. 50-ті роки ХІХ століття, як слушно зауважує Л. Мороз, були “своєрідним антрактом” [298, с. 365] у розвитку української драми. Хоча, звичайно, це зовсім не означає, що в цей період не створювалися нові українські п'єси. Але то були в основному наслідування класичних творів з широким використанням фольклорних та етнографічних джерел. У ролі авторів цих драм і комедій виступали здебільшого самі антрепренери чи актори, які у такий спосіб намагалися заповнити прогалину в репертуарі. Так, наприклад, актор і драматург Дмитро Дмитренко створив водевілі “Кум-мірошник, або Сатана в бочці” (1850), “Панас-викрутас” (1853), “Малоросійські вареники, або Останній день масниці” (1856) та деякі інші. Особливо великою популярністю користувався водевіль “Кум-мірошник, або Сатана в бочці”. Хоча зміст твору досить простий і навіть наївний. За основу його сюжету взято поширений у народнопісенній творчості мотив залицання кума до куми. Головні персонажі спритні й життєрадісні мірошник Василь та його кума Пріська проявляють неабияку кмітливість у найделікатнішій

ситуації. Навіть попавшись на гарячому, вони виходять сухими з води. У п'єсі використано чимало веселих народних пісень, приказок, прислів'їв.

Вперше світло рампи “Кум-мірошник...” побачив 3 березня 1850 року в Харкові – у бенефіс Карпа Соленика. Після цього водевіль протягом багатьох десятиліть з великим успіхом виставлявся на всіх основних сценах тогочасної країни, не минаючи Санкт-Петербурга й Москви. Незрідка популярну комедію грали і в трупах Кропивницького. Микола Садовський, зокрема, згадує про підготовку театром корифеїв одного з таких спектаклів у Петербурзі взимку 1886 – 1887 рр.: “Через кілька часу нас запрохали грати для великої княгині Олександри Осипівни в залі міністерства закордонних справ. Довелось нам грати там водевіль “Кум-мірошник”. Генерал, що прийшов запрохувати, просив обдивитися сцену і сказати, що потрібно ... Поставили піаніно, а треба ж було ще й бочку, куди ховається кум. Генерал запевнив, що бочка буде. Ото увечері, коли приїхали грати ... побачив я, що бочка справді є, та ще не абияка, а з горіхового дерева і з золотими обручами. “Треба, – кажу, – її прибити, щоб не впала, коли я буду в неї плигати”. – “Не бійтесь, ми її придержимо”, – заспокоїв мене генерал. І дійсно, коли мені довелось скакати в бочку, побачив я за кущами двох генералів з величезними іконостасами на грудях, які напружено тримали бочку з двох боків” [426, с. 39].

Вистава пройшла з великим успіхом. Та й не дивно, оскільки головні ролі виконували такі уславлені актори, як М. Садовський (кум) і М. Заньковецька (кума). 1884 року “Кума-мірошника...” було надруковано.

Упродовж багатьох десятиліть користувався успіхом у глядачів і водевіль Авраамія Велісовського “Бувальщина, або На чужий коровай очей не поривай” (первісні назви – “Дяк Акакій Ферापонтівч”, “Удача від неудачі”, 1860 – 61), в якому також використано чимало фольклорного матеріалу. Йдеться в цьому жарті про кохання коваля Василя Крутька й дівчини Гальки. Однак на перешкоді їхнього щастя стоїть мачуха Гальки Химка, яка хоче видати падчерку за паламаря, щоб поріднитися з “благородним”. Але, як водиться,

закінчується все тим, що молодята долають усі труднощі й готуються до весілля.

Ця весела й дотепна п'єса також входила до репертуару театральних колективів, очолюваних Кропивницьким. Виставлялася вона навіть у присутності царської сім'ї взимку 1887 року на сцені Маріїнського театру під час згаданих вище гастролей трупі Кропивницького в Петербурзі.

Обидва названі водевілі, незважаючи на їхню популярність у публіки, звичайно ж, не можуть претендувати на те, щоб вважатися високохудожніми витворами. Для цього немає жодних підстав. Головне їх призначення смішити глядачів. Як зауважує історик українського театру Д. Антонович, і “Кум-мірошник...”, і “Бувальщина” “швидше інсценізовані анекдоти, ніж справді драматичні твори...”. Та й ставлення до них самих авторів було, напевно, не дуже серйозним. Свідченням цього є фінали комедій. “Кум мірошник...”, зокрема, закінчується тим, що “всі виконавці з поклоном до глядачів співають:

Наш мірошник підкрутив,
А ми докрутили, –
Тепер просим вас, панове,
Щоб нас не осудили” [3, с. 67].

Подібна кінцівка й у “Бувальщини”.

Інший тогочасний автор драматургічних творів театральний критик Андрій Ващенко-Захарченко надрукував 1857 року збірник своїх п'єс, до якого увійшли такі водевілі, як “Оказія з Микитою”, “Тоді скажеш гоц, як вискочиш”, “Один порадував, другий утішив, або Хто лається, той кається”, “Оглядівся, як наївся, або Якби не вовк та не собака, був би Грицькові гарбузяка”, “Козак по своїй волі в 1855 році”, “Поярмаркував”. Це були в основному переробки творів інших авторів (насамперед комедій Г. Квітки-Основ'яненка). Але на відміну від “Кума-мірошника...” й “Бувальщини” вони не користувалися великим успіхом у глядачів. І, напевно, не лише тому, що художня вартість їх

була невисокою. Головною хвилюючою рисою п'єс А. Ващенко-Захарченка була відірваність від реального українського життя. З великою іронією відізвався про них у одному зі своїх листів восени 1871 року Кропивницький, на думку якого, ці “знамениті малоросійські водевілі” з однаковим успіхом можна було писати і в Пекіні і в Нанкіні. Закінчив свою думку драматург порадою А. Ващенкові-Захарченкові написати ще й водевіль під назвою “Брехнею світ пройде, та назад не вернешся” [240, с. 245].

І все ж слід зауважити, що окремі твори Ващенко-Захарченка виставлялися навіть у 70-ті роки ХІХ, в тому числі й тим же Кропивницьким (наприклад, водевіль “Іди, жінко, в солдати”). До цього режисерів спонукала, з одного боку, бідність національного репертуару, а з іншого – великий попит на українські п'єси значної частини публіки, яка хотіла чути з театральних підмостків твори рідною мовою. Згодом це ще дужче ускладнило справу. Адже за перо взялося ще більше дилетантів, а організацією театральної справи стали займатися ділки, які, не маючи нічого спільного з мистецтвом, хотіли попросту заробити на проявах українського патріотизму. Таким чином, українську сцену заповнив різноманітний мотлох. О. Кисіль у своєму нарисі “Український театр” згадує, як, наприклад, у Сумах “захопився був театром крамар Бабич, що покинув торгувати старим залізом і збудував власний театр; він написав декілька п'єс і сам виступав у них, аж поки театр не згорів на початку 70 рр. Другим таким курйозом був виступ у Києві “частного пристава”, що написав і виставив драму “Запропашена, або лихого діла Господь не потерпить”, яку публіка без жалю освистала” [191, с. 70].

У подальші роки українська драматургія, як зазначає В. Івашків, “продовжувала розвиватися у двох магістральних напрямках ... Це історична драма і трагедія, з одного боку, і етнографічно-побутова драма із явними ознаками мелодрами” [142, с. 79]. З п'єс на історичну тематику в цю добу з'являються “Колії. Українська драма з останнього польського панування на Вкраїні” (незавершена, 1860) П. Куліша, “Мотря Кочубеївна” (опублікована 1861 р.) М. Онука (С. Метлинського), “Гаркуша” (1862) О. Стороженка,

“Послідній кошовий запорожський” (1865) Д. Старицького, “Тимко Хмельницький” (1865) В. Шашкевича, “Іван Мазепа” (1870) О. Фрича, “Маруся Богуславка” (1875) І. Нечуя-Левицького тощо.

Щодо етнографічно-побутової драми, то зазначений період ознаменувався появою таких п'єс, як “Чумак” (1862) С. Руданського, “Запорожець за Дунаєм” (1863) С. Гулака-Артемівського, “Доля” (1863) М. Нордеги (Стеценка), “Микита Старостенко, або Несчуєся як лихо спобіжить” (1863), “Помирились” (1869), “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання” (1871), “Пошилися у дурні” (1875) М. Кропивницького, “Сватання невзначай” (1864), “Ятрівка” (1865) О. Цисса, “Був кінь, та з'їздився” (1865) М. Костянтиновича, “Заручини напوماцки” (1865) І. Наумовича, “За Немань іду” (1872), “Не ходи, Грицю, на вечорниці” (1873) В. Александрова, “Як жінки чоловіків морочать” (1872) Г. Бораковського, “На Кожум'яках” (1875) І. Нечуя-Левицького та деяких інших.

Ідучи шляхом демократизації мистецтва, тогочасні українські драматурги широко використовували у своїх творах багатий фольклорний та етнографічний матеріал (приказки, прислів'я, народні обряди, звичаї, традиції і обов'язково танці й співи). Так, В. Александров свої п'єси-оперети “За Немань іду” та “Не ходи, Грицю, на вечорниці” створює на основі відомих народних пісень. Найрізноманітнішими народними піснями, яскравими етнографічними картинами (українського весілля, східних танків, бою запорозьких козаків з яничарами) наповнює свою історичну драму “Маруся Богуславка” І. Нечуй-Левицький. Подібна тенденція характерна була також для драматургічної творчості М. Старицького (маються на увазі насамперед музичні вистави “Різдвяна річ” та “Чорноморці”, що з'явилися на українській сцені на початку 1870-х років), інших авторів. За словами Д. Антоновича, до 1890-х років майже жодна “українська п'єса не могла обходитися без співу, танців і хорів. Необхідність сценічної п'єси бути разом з тим і музикальною так відчувалася тогочасними драматургами, що вони часто писали п'єси, які називали операми, хоч музики до тих п'єс написано не було, або і нікому її було писати”. Адже

музику до них повинні були підбирати диригенти театральних оркестрів. Отже, не дивно, що “багато тих опер так і zostалися без музики” [3, с. 69 – 70].

Насиченість спектаклів фольклорними та етнографічними елементами робили їх більш зрозумілими народним масам, сприяли взаємному зближенню театру і глядача, нагадували етнічним українцям про багату й оригінальну культуру рідного краю, будили національну свідомість широких верств населення. Врешті-решт, якщо зважити на те, що “кожен фольклорно-етнографічний елемент містить у собі потужний психологічний потенціал і певний езотеричний зміст”, це було “дійовим засобом прилучення і читача, й глядача, та й самого автора до світової гармонії шляхом самопізнання нації” [298, с. 372].

З іншого боку, як зауважував згаданий вище В. Івашків, українська драма, ще до 60-х років, за дуже невеликим винятком, відзначалася “значною консервативністю структури, змісту, ідейно-проблемної, образної, мовностильової та інших сторін. У художній зміст і, по суті, канонізовану структуру дуже повільно проникали нові тенденції і, очевидно, великою мірою саме тому на театральній сцені України (вона мала вкрай обмежений репертуар) йшли лише етнографічно-побутові драми і водевілі українських драматургів і перекладні розважальні комедії зарубіжних авторів (наприклад, А. Коцебу)” [142, с. 77].

Вплив зарубіжної розважальної комедії (зокрема французьких мелодрам “Сестра Тереза”, “Дві сирітки”, “Материнське благословення”, “Тридцять років, або Життя гравця” та ін.) протягом багатьох десятиліть відчувався також і в оригінальних п’єсах українських драматургів, в тому числі й таких уславлених авторів, як М. Кропивницький і М. Старицький.

Подібні тенденції значною мірою були обумовлені, як уже йшлося, дещо загальмованим розвитком всієї української культури. Основну причину цього слід шукати в політиці російського царизму, націленій на знищення будь-яких проявів духовності національних меншин. Достатньо лише згадати, що в ці часи не було жодної української школи, заборонялося видавати українською

мовою книги, газети, журнали та все таке інше. Особливо серйозним (а отже, й небезпечним) актом, спрямованим на руйнування української культури, стало закриття 1817 року Київської академії – першого вищого навчального закладу в Україні, який був справжнім центром передової наукової думки й освіти. Тут багато десятиліть функціонувала літературна й поетична школи. Серед найяскравіших представників цієї школи варто назвати Лазаря Барановича, Іоанна Максимовича, Феофана Прокоповича, Георгія Кониського, Григорія Сковороду та чимало інших видатних українських постатей. У свій час в академії навчалися такі відомі державні діячі, як Іван Самойлович, Юрій Хмельницький, Іван Мазепа, Семен Палій, Олександр Безбородько, історики Самійло Величко, Григорій Граб'янка, Петро Симоновський, Василь Рубан, Микола Бантиш-Каменський, Максим Берлінський. У цьому навчальному закладі студенти діставали ґрунтовну філологічну підготовку, вивчали арифметику, філософію, фізику, катехізис, музику, малювання та багато інших предметів, знайомилися з теорією театрального мистецтва, брали участь у постановках українських п'єс на сцені учнівського театру. Академія підтримувала наукові зв'язки з освітніми закладами Кракова, Галле, Магдебурга, Константинополя. Як зазначається в “Історії українського письменства” С. Єфремова, “Київська академія з половини XVII в. робиться розсадником учених мало не на всю Слав'янщину, законодавцем літературних течій. Звідси виходить майже все, що залишило який-небудь слід в українському житті, і таку величезну роль вона справляла аж до кінця XVIII в. ...” [123, с. 81].

Серед інших форм словесності важливе місце в Київській академії посідала шкільна драма. За словами того ж Єфремова, “мало який з тодішніх письменників київської школи не пробував себе в драматичному письменстві. А як учені з Києва розходились по всій Росії, то з собою вони розносили скрізь київські звичаї, і через те сліди шкільних вистав знаходимо не тільки в Москві, Новгороді, Ростові, а навіть на далекому Сибіру, в Тобольському та Іркутському” [123, с. 92]. У зв'язку з цим доречно згадати передусім

драматургічні твори таких широковідомих вихованців академії другої половини XVII ст., як Семен Полоцький (“Комедія о Навуходоносоре царє”, “Комедія притчи о Блудном сыне”) та Данило Туптало (“Успенская драма”, “Грїшник кающийся”, “Рождественская драма”). Останній більш відомий як св. Дмитрій. Семен Полоцький поніс свічу знань та мистецтва до Москви, а Данило Туптало оселився в Ростові, де відкрив шкільний театр на зразок того, що існував при Київській академії [123, с. 83, 92; 55, с. 560].

Не менш продуктивно розвивалась українська драма в стінах Київської академії і в наступному XVIII столітті, що значною мірою було пов’язано з появою та бурхливим розвитком трагікомедії. Серед найвідоміших представників цього драматургічного жанру варто назвати Ф. Прокоповича, Л. Горку, Ф. Лещинського, М. Козачинського, М. Довгалевського та інших [123, с. 92].

Отож, після закриття Київської академії в Україні не залишилося жодного навчального закладу для підготовки фахівців такого широкого діапазону, в тому числі й спеціалістів для національного театру. Чимало російським царизмом та його приспівниками проводилося й інших заходів, націлених на нищення української культури.

Прогресивні тенденції демократичного напрямку, що мали місце на теренах української культури з часів Котляревського й Шевченка, завжди наражалися на рішучі протидії та обмеження з боку самодержавства та його адміністративно-репресивних відомств. На одне з таких чергових обмежень розвитку української культури був спрямований, зокрема, й сумнозвісний валуєвський циркуляр від 1863 року, за яким заборонялося друкувати будь-які твори українською мовою, крім художніх. Аналогічних утисків постійно зазнавав і український театр. Останній 1876 року за так званим Емським указом Олександра II був, як відомо, заборонений зовсім.

Однак ще більш небезпечним було те, що з роками політика денационалізації стала приносити свої сумні плоди й, так би мовити, зсередини. Поступово значна частина етнічних українців забуває, а якщо точніше,

відрікається від рідної мови. Українська мова для них стає неprestижною, мужицькою, пережитком відсталості. Спочатку ця негативна тенденція торкнулася панівних класів, потім інтелігенції, а згодом і значної частини селянства.

У суспільстві домінувала думка, що українське мистецтво не має нічого спільного зі справжньою високохудожньою культурою. Головні її атрибути – баранячі шапки, гопак, галушки і таке інше. “До українців на сцені не звикли, – зазначає П. Рупін, – і в кращому разі згоджувались бачити простодушних чи дурнувятих хохлів. Але й такі п’єси були рідкими гістьми на тодішній сцені” [419, с. 58].

Такий погляд на українське питання якоюсь мірою “підігривався” й деякими представниками тогочасної української (а точніше псевдоукраїнської) інтелігенції. Досить яскраві спогади про подібних горе-патріотів залишив у своїх мемуарах Кропивницький. “Одним із останніх акторів-українців, – згадує митець, – був якийсь Нечай. Бачив я його в 60-х роках на кону в Єлисаветі в ролі Самійла у водевілі Ващенко-Захарченка: “Іди, жінко, в салдати”. Комізм цього артиста був у патяканні. В житті, звичайно, трапляються “дурноляпи”, тільки не такі, яких удавав Нечай. Великого сміху наробила його довжелезна, завдовжки з аршин шапка, вся із шкуратяних шматків різної масті: білої, сивої, чорної, рудої, червоної... Там були клаптики: заячої шкурки, лисичої, вовчої, телячої, козиної, овечої, верблюжої, свинячої, кошачої, собачої... Нечай звав її “писанкою в сорок клинців” [240, с. 104].

Все це поступово призвело до того, що театральне життя в Україні в 50-ті – на початку 70-х років майже завмерло. Український театр не мав ні належного репертуару, ні акторів, здатних виконувати національні твори на відповідному рівні. Досить точну характеристику становищу, в якому опинилась у ці часи наша культура, дав згодом Кропивницький. “Український театр тоді був при “последнім іздыханії”, – зауважує драматург у своїй “Автобіографії”, – тільки ще де-не-де аматори інколи грали раз на рік “Наталку Полтавку” або “Назара Стодолю”... Справжні ж трупи нехтували ним, і самі

актори з українськими прізвищами поховались за псевдоніми, то за ових, то за євих... Михайловський, колись український актор, перелущився в Базарова, Лашко – в Лашкова, Петренко – в Петренкова... Мені навіть не довелося бачити ні жодного артиста з видатних українських артистів, як, наприклад, Щепкіна, Соленика” [240, с. 104].

Наскільки серйозною була криза, видно також із аналізу, зробленого Д. Антоновичем. На думку історика театру, це була тяжка катастрофа, від якої національне театральне мистецтво врятували окремі видатні діячі. Ці майстри-актори не тільки самі зуміли досягти найвищих щаблів мистецтва, а й своїм прикладом та тяжкою працею з молодими колегами “творили свою роду практичну школу”. До таких найвидатніших діячів вітчизняної культури Д. Антонович зараховує насамперед Михайла Щепкіна, Карпа Соленика й Марка Кропивницького. Хоча останній, як зауважує дослідник, “тільки першою частиною своєї діяльності і належить до цієї доби, а з 1881 року сам поклав початок новій добі українського театру” [3, с. 72].

Отже, навіть у таких несприятливих умовах царизму не вдалося остаточно знищити українське театральне мистецтво. Поступово аматорські гуртки виникають у Києві, Бобринці, Єлисаветграді, Харкові, Одесі, Житомирі, Сумах та деяких інших містах. Все частіше з початку 70-х років українські п'єси виставляються й на професійній сцені. Здебільшого це стає можливим завдяки акторам, що за походженням були українцями і входили до складу російських театральних колективів. Антрепренери російських труп вдавалися до таких заходів зазвичай із метою поповнення театральної каси. Адже навіть у ці скрутні для українського слова часи національні вистави незмінно користувалися великим попитом у глядачів, значну частину яких складали етнічні українці. Втім підготовка таких спектаклів майже завжди супроводжувалася великими труднощами для їхніх організаторів. Досить яскравою ілюстрацією до сказаного є спогади Кропивницького, який, працюючи на початку 70-х років у Одеському народному театрі, займався здебільшого саме влаштуванням національних вистав. За словами митця, що

взяв на себе функції актора й режисера, йому було неймовірно важко знайти виконавців для українських п'єс. “Тільки одна російська артистка Виноградова, що зросла в трупі Зелінського, – згадує він, – не забула ще мови й була на своїм місці. Останні виконавці не грали, а партачили... Але на нашій базарі й такий крам був годящий, як то кажуть: “Для хохлов і такий бог гряде...” [240, с. 105]. Вихід із тяжкого становища драматург змушений був шукати за стінами театру – серед аматорів. Але й на цьому шляху далеко не все було гаразд, оскільки на початку 1870-х років у Одесі вже обмаль було й аматорів, здібних грати українські п'єси. Найважче було знайти виконавців на жіночі ролі. “Окрім дочки П. І. Ніщинського (автора знаменитих “Вечорниць” до шевченківського “Назара Стодолі” – А. Н.), що ще тоді була підлітком і вчилася, – провадить далі драматург, – більш я нікого не пам'ятаю з одеситок; всі вони цурались своєї мови... Хоча в Одесі й був тоді український гурток, але і він рятував Україну більш московською мовою” [240, с. 105].

Тільки завдяки таким ентузіастам, як Кропивницький, національне театральне мистецтво продовжувало існувати і в середині 70-х років досягло такого розвитку, що, як слушно зауважує П. Киричок, “постало питання про створення української професійної театральної трупи” [184, с. 19]. Проте досить скоро сталася подія, котру можна схарактеризувати як одну з найчорніших не тільки в історії національної культури, а, власне, і в історії всієї України. Сумнозвісний Емський указ від 18 травня 1876 року надовго похоронив мрії наших патріотів про створення професійного театру. Цей акт був таємним (не оголошувався в пресі), і за ним не тільки не дозволялося публікувати чи завозити в межі імперії літературу українською мовою (крім історичних документів і пам'яток, а також творів красномовства, публікація яких теж була обумовлена цілою низкою різних обмежень), а ще й грати “різні сценічні вистави на малоруському нарідчч”. Були заборонені навіть п'єси класиків – Т. Шевченка, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка.

У значно ліпших умовах, принаймні на перший погляд, перебувала українська культура в Галичині, що входила в цю добу до складу Австро-

Угорської імперії. Українське слово тут не зазнавало тих шалених утисків, які випали на долю нашої культури в Наддніпрянській Україні. У Галичині офіційно дозволялося друкувати українською мовою будь-яку літературу. Австро-Угорська держава навіть частково фінансувала український театр, котрий в урочистій обстановці було відкрито у Львові 29 березня 1864 року – тобто майже на два десятиліття раніше, ніж у Східній Україні.

Однак таке враження, як уже йшлося, могло скластися тільки на перший погляд. В дійсності західноукраїнський театр перебував у занепаді. Кошти, що виділяла держава для розвитку галицького сценічного мистецтва, були мізерними. Фінансування йшло через так званий крайовий віділ, котрий призначав і керівника театру, а отже, мав можливість впливати на формування його репертуару та ідейно-естетичної спрямованості. Кропивницький, який 1875 року побував у Галичині з гастроллями, згадує про підготовку тут вистави за своєю драмою “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, що з великим успіхом уже пройшла в Східній Україні. У крайовому віділі, без дозволу якого п’єсу не можна було грати, твір розкритикували “п о в с і м ш в а м; радили щось переробить, щось доробить, а те місце, де Микита ремствує на бога, сказали в и ч е р к н у т ь” [240, с. 234]. Власне, до постановки справа так і не дійшла.

Найбільшою хибою західноукраїнського театру була його відірваність від національних основ. На чолі драматичних труп тут стояли здебільшого актори польського походження. Вони, з сумом констатує Кропивницький, “бачили театр німецький, польський і не бачили українського...” [240, с. 114]. Репертуар галицького театру також майже нічого спільного не мав із життям народу, бо був в основному перекладний. Драми – з польської мови, оперетки – з французької та німецької (наприклад, ”Корневільські дзвони” Планкета, “Зелений острів” Лекока, “Мікадо” Сулівана та ін.). Дія в творах відбувалася зазвичай у розкішних аристократичних салонах, замках та садах. А в основі сюжетів завжди були примітивні любовні історії різних герцогів, графів, баронів, подружнїя невірність у середовищі панівних класів, дрібні побутові конфлікти тощо.

Грали в Галичині, щоправда, й драми та комедії українських авторів. Здебільшого це були п'єси І. Котляревського та Г. Квітки-Основ'яненка, але, як і твори європейських та російських письменників, перелицьовані (інколи до невпізнання) відповідно до художньо-естетичного смаку місцевої публіки, яка значною мірою перебувала під впливом австрійського та німецького мистецтва, де в ті часи (особливо в першій половині ХІХ ст.) популярним був напрям під назвою бідермайер [493, с. 442], започаткований німецьким поетом Л. Ейхротом у циклі віршів “Бідермайєрова любов до пісні”. Суть згаданого напрямку, що знайшов своє втілення в літературі, живописі, архітектурі й театрі, полягає у витонченому зображенні природи, інтер'єру, побутових деталей тощо. Отож, не дивно, що деякі елементи бідермайєра позначились і на трактуванні галицькими артистами широковідомих персонажів з української класики. Кропивницький, наприклад, згадує, як виконувалась акторкою Бачинською роль Наталки Полтавки: “Вона вся була уквітчана французькими квітками й широченними шовковими биндами, і не в запасці або плахті, а в куценькій до колін дамчастій спідниці, що спіднизу була підшита десятима біленькими спідничками, немов в криноліні, у куценькому розмальованому фартушку, в панчішках та туфельках на високих закаблуках, немов причепурилася до балету “Пан Твардовський” [240, с. 114].

Утім трактуванням місцевими режисерами й акторами українських драматургічних творів у дусі бідермайєра не обмежувалось. Сліди переробок були зазвичай значно глибшими. Так, наприклад, класична “Наталка Полтавка” після переробки І. Озаревичем виставлялась у Галичині під назвою “Дівка на відданню, або На милування нема силування”. А в Квітчиній “Марусі”, інсценізованій С. Голембйовським, героїня в фіналі не помирає, а одужує й виходить заміж за Василя. На тлі сказаного, напевно, вже й зовсім бачитиметься дрібничкою те, що в п'єсі “Шельменко-денщик” центральний персонаж із денщика був перекваліфікований Кс. Климковичем у наймита (комедія так і називалась – “Шельменко-наймит”).

У самому факті переосмислення галичанами широковідомих творів не було нічого особливого. В ті часи подібна практика була розповсюджена й на території Східної України. Справа в іншому. Після подібних операцій тексти високої художньої вартості досить часто втрачали свої найцінніші якості і переходили в розряд примітивної театральної макулатури, оскільки авторами переробок незрідка були самі актори, котрі для своїх бенефісів за заведеним дирекцією звичаєм мусили перекласти на українську мову якусь нову зарубіжну п'єсу. Більшість із цих “драматургів” не мали для такої творчої роботи жодних даних, а отже, й виконували її відповідно до своїх здібностей та власного художнього бачення.

Все це, ясна річ, не сприяло популярності західноукраїнського театру серед широких верств населення. Хоча, з другого боку, серед галицьких акторів були й справжні таланти. Це насамперед І. Гриневецький, І. Біберович, В. Плошевський, а також інші здібні виконавці – С. Стефурак, А. Витошинський, П. Кумановський, М. Романович-Рожанковська, подружжя Людкевичів тощо.

В пошуках театрального щастя актори змушені були постійно мандрувати по провінції, де дуже великою була проблема з приміщеннями для вистав. Непогані зали були лише в кількох великих містах. Таких, як Львів, Тернопіль, Чернівці. У невеличких же населених пунктах, зокрема в Дорогобужі, Кіцмані, Снятині, Заліщиках, справа доходила до того, що спектаклі інколи виставлялися навіть у конюшнях. “Перегородять половину стані, – зауважує Кропивницький, – начеплять декорації, посиплють пісочком... З одного боку за перегородкою коні ржуть, а з другого артисти співають...” [240, с. 114].

Якщо до цього додати, що відсутність коштів не дозволяла придбати пристойний гардероб для артистів та інший театральний реквізит, то картина буде завершеною. Характеризуючи галицький театр цього періоду, І. Франко констатував, що він багато в чому нагадував тогочасну польську провінційну трупу, де “і репертуар, і декорації, і костюми, і гра артистів – усе стояло на однаковій рівні, все було примітивне до крайності” [507, с. 109].

Отже, тримався національний театр у цій частині України в основному за рахунок великої любові до своєї культури її вірних шанувальників – акторів і глядачів.

І все ж, починаючи з 1874 року, коли товариство “Руська бесіда” очолила талановита акторка Теофілія Романович, в галицькому театрі справи стали поступово змінюватися на краще. У трупі відтепер більше уваги приділялося і акторській майстерності, і якості репертуару, а головне – творчим зв’язкам зі східноукраїнським театром, який навіть в умовах жорстокого переслідування української культури російським царизмом відзначався значно вищим художнім рівнем, а отже, відігравав роль своєрідного еталону (а згодом і практичної школи) для галицьких артистів. Кращі представники західноукраїнського театру стали все частіше проходити своєрідне стажування в наддніпрянських драматичних трупах. Одним із таких стажерів був, зокрема, талановитий артист Іван Гриневецький, який навесні 1876 року їздив для знайомства з виконанням українських творів у трупі Д. Ізотова, де режисером і провідним актором працював Кропивницький. Але чи не найпершим проявом творчих контактів галицького й східноукраїнського театрів було запрошення на гастролі до Галичини на початку 1875 року щойно згаданого Марка Кропивницького, який своїм новаторським підходом до режисерської й акторської праці не тільки справив величезне враження на артистів і шанувальників місцевого театру, а і вніс свіжий струмінь у подальший розвиток всього національного театрального мистецтва цієї частини України.

Що ж до галицької драматургії, то її позитивні тенденції торкнулися дещо раніше – в середині 60-х років. Особливо вагомим був внесок у національну культуру Павлина Свенціцького-Стахурського (більш відомого під псевдонімом Павло Свій). Поляк за походженням, Свенціцький добре знав мову, історію, побут та звичаї українського народу і чимало зробив для зближення культур поляків і українців. Доробок драматурга налічує близько двадцяти п’єс, серед яких переклади українською мовою з Ж.-Б. Мольєра, В. Шекспіра, О. Фредра, Ю. Коженювського та інших європейських авторів, а

також переробки й інсценізації творів відомих українських письменників (в тому числі “Марусі” Квітки-Основ’яненка й “Катерини” Шевченка).

Драматургічні твори П. Свенціцького зайняли гідне місце в репертуарі бідного по кількості і якості п’єс тогочасного галицького театру й дуже високо були оцінені критикою, зокрема І. Франком, який вважав письменника “перворядною силою” серед “тодішньої українофільської громади” [507, с. 38].

Саме в 60-ті роки суттєво збільшується й кількість оригінальних драм та комедій. Поштовхом до цього був оголошений 1864 року конкурс на українські драматургічні твори, що, за висловом І. Франка, “був немов подув свіжого вітру в душній атмосфері тодішньої літератури руської” [507, с. 38]. На конкурсі було розглянуто понад двадцять драм і комедій, кілька з яких увійшли до репертуару щойно створеного театру. Одну з премій комісія присудила п’єсі Івана Гушалевича “Підгоряни” (надрукована 1869 року) – чи не найкращому твору з життя гуцулів тієї доби. Згодом ця драма в переробці Кропивницького виставлялась і в Східній Україні. Крім “Підгорян”, висвітленню тогочасних проблем західноукраїнського селянства Гушалевич присвятив також п’єсу “Сільські пленіпотенти”. Музику до творів Гушалевича написав талановитий композитор Михайло Вербицький – автор гімну незалежної Української держави.

Серед інших конкурсантів слід згадати Василя Ільницького, який на матеріалі життя відомого історичного персонажа XVI століття Насті Лісовської створив одну з перших у Галичині історичних драм “Настася” (опублікована 1872 року).

Чимало на драматургічній ниві вдалося зробити й буковинському письменнику Сидору Воробкевичу (псевдонім Данило Млака), який був діючим православним священиком, що значною мірою знайшло відбиток на його творчості. Перші романтичні мелодрами “Іван і Олена” та “Козак-бандурист” драматург написав у 60-ті роки. Однак через свою недосконалість дороги на сцену вони не знайшли. Щасливішою була доля таких п’єс, як “Три граці” (1874), “Гнат Приблуда” (1875), “Убога Марта” (1878), “Золотий мопс” (1879),

“Пані молода з Боснії” (1880), “Пан мандатор” (1882), “Новий двірник” (1883) та деяких інших. Не всі вони, щоправда, були надруковані, але світло рампи все-таки побачили і навіть користувалися певним успіхом у глядачів. Цьому сприяли насамперед жива українська мова персонажів, пересічних жителів гуцульських сіл, а також цікаві етнографічні картини й народні пісні, котрі автор щедро вводив до своїх творів.

Що ж до сюжетів п'єс Воробкевича, то вони не тільки примітивні, а й однотипні і зводяться в основному до того, що порядна людина під впливом обставин чи недоброзичливця звертає з праведного шляху, але потім кається (поштовхом до цього є, як правило, проповідь священника) й повертається до нормального життя. Лиходій же в свою чергу потрапляє до в'язниці або кінчає життя самогубством. Отож, справедливість завжди перемагає.

Цілком закономірно, що вже у 80-ті роки подібні твори перестали відповідати вимогам часу та новим значно серйознішим завданням театру, а отже, поступово стали втрачати і прихильність глядачів.

Ведучи мову про кращих галицьких драматургів, варто згадати й сучасника Воробкевича – Юрія (Осипа) Федьковича. П'єси Федьковича, як і драматургічні твори більшості тогочасних західноукраїнських письменників, відзначаються насиченістю фольклорним матеріалом. Особливо це стосується романтичної трагедії “Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест” (1869), створеної за піснями, легендами та казками про легендарного ватажка опришків Олексу Довбуша, та мелодрами із життя гуцулів – “Керманич” (1876). Незважаючи на те, що авторові вдалося намалювати кілька вдаливих побутових картин, загалом тогочасна критика зустріла зазначені п'єси не дуже схвально. Однією з головних їхніх вад була надмірна увага драматурга до любовних колізій, котрі затінили повсякденне життя і, головне, соціальний конфлікт. До того ж Федькович, як зауважує І. Франко, відступив від історичної правди, до невпізнання облутавши Довбуша – центрального персонажа однойменної трагедії – “фантастично-міфологічною павутиною” [507, с. 50].

Крім оригінальних творів, Федьковичу належить кілька перекладів та вільних переробок зарубіжних п'єс. Серед них – “Як козам роги вправляють”, “Гамлет”, “Макбет” (останні дві за В. Шекспіром), “Запечатаний двірник” (за Е. Раупахом) та ін. Однак на сцені п'єси Федьковича, окрім трагедії “Довбуш...”, ніколи не виставлялися.

Заслуговує на увагу й творчість Корнила Устияновича, перу якого належать віршові трагедії з часів Київської Русі “Олег Святославович Овруцький” (1876) і “Ярополк Перший Святославович, великий князь київський” (1877). В цих п'єсах драматург у дусі історичних хронік Шекспіра намагається створити широке полотно з сивої давнини українського народу. Однак, на думку авторитетних вітчизняних літературознавців, свого наміру Устияновичу “не вдалося виконати з належною художньою переконливістю. Характери в трагедіях зображені схематично, в ряді випадків порушена історична правда” [157, с. 279].

Загалом, як зауважує І. Франко, зважаючи на те що серед авторів тогочасних українських п'єс на території Західної України було чимало священиків (це згадані вже Гушалевич, Воробкевич, Устиянович, Ільницький та ін.), галицька драматургія зазнала певного впливу з боку духівництва, а отже, відзначалася такими характерними ознаками, як “склонність до мілкої моралізації і проповідництва, до малювання ідилічних сцен, підпущених солодкуватим сентименталізмом” тощо [507, с. 47].

Таким чином, у розвиткові української драматургії й театру 50 – 70-х років XIX ст. як на території підросійської України, так і в Галичині відчувалася криза, яка обумовлена була, щоправда, різними причинами. В Наддніпрянщині це пояснюється насамперед несприятливою для розвитку української культури національною політикою російського царизму, а на правому березі Дніпра – загальним низьким рівнем драматургічного мистецтва та його відірваністю від національних основ.

Суттєво змінюється ситуація в розвитку національної драматургії в 1880-ті роки. Після створення українського професійного театру перед

драматургами постає така досить актуальна й важлива проблема, як необхідність поповнення й оновлення репертуару, котрий у той час був і кількісно, і якісно дуже бідним. У його арсеналі були в основному такі п'єси, як “Наталка Полтавка” й “Москаль-чарівник” І. Котляревського, “Назар Стодоля” Т. Шевченка, “Сватання на Гончарівці”, “Шельменко-денщик”, “Шельменко – волостной писарь” Г. Квітки-Основ'яненка, “Кум-мірошник, або Сатана в бочці” Д. Дмитренка, “Бувальщина” А. Велісовського, “Чорноморський побит” Я. Кухаренка, драми й комедії самого М. Кропивницького (“Дай серцеві волю, заведе у неволю”, “Невольник”, “Помирились”), музичні вистави М. Старицького й М. Лисенка (“Різдвяна ніч” і “Чорноморці”) та кілька творів інших авторів.

Цілком закономірно, що в умовах гострого репертуарного голоду за перо беруться насамперед провідні діячі українського професійного театру, видатні драматурги М. Кропивницький і М. Старицький, які не тільки активно створюють оригінальні п'єси, а й пристосовують для потреб національної сцени твори інших письменників (інколи за основу сюжету п'єси бралася навіть народна пісня). Формально це не підлягало забороні й давало можливість хоч якось зарадити тому тяжкому становищу, в якому опинилась українська культура. Так, Кропивницький невеличке оповідання Олекси Стороженка “Вуси” переробляє 1885 року в однойменну комедію на чотири дії, в якій дає яскравий малюнок з давніх часів українського панства в стилі гоголівських “Старосвітських поміщиків”, а 1890 року за сюжетом п'єси галицького письменника І. Гушалевича “Підгоряни” створює свою мелодраму під тією ж назвою. В подальші роки з'являються такі перероби та інсценізації драматурга, як “Титарівна” (1891) – за Т. Шевченком”, “Вій” (1894) та “Пропава грамота” (1897) – за М. Гоголем, “Вергілієва Енеїда” (1898) – за І. Котляревським, “Чайковський, або Олексій Попович” (1904) – за Є. Гребінкою, “Хоть з мосту в воду головою” (1909) – за Ж.-Б. Мольєром. Як слушно зауважує П. Хропко, створені в інсценізаціях Кропивницького та інших авторів “яскраві

повнокровні характери ставали естетичною нормою і для оригінальних п'єс..." [518, с. 53].

Ще більш активно працює на цій ниві М. Старицький, який разом із М. Лисенком створює за мотивами повістей М. Гоголя оперету "Сорочинський ярмарок" (1883), опери "Утоплена, або Русалчин великдень" (1883) і "Тарас Бульба" (1885 – 1895), інсценізує та переробляє літературні доробки інших майстрів слова. З-під пера драматурга виходять такі п'єси, як "За двома зайцями" (1883) – за комедією І. Нечуя-Левицького "На Кожум'яках", "Крути та не перекручай" (1887) – за комедією Панаса Мирного "Перемудрив", "Ніч під Івана Купала" (1887) – за мотивами збірки О. Шабельської "Наброски карандашом", "Циганка Аза" (1888) – за повістю Ю. Крашевського "Хата за селом", "Юрко Довбиш" (1888) – за романом К. Францоza, "Зимовий вечір" (1893) – за однойменною повістю Е. Ожешко.

Вітчизняні дослідники звертали увагу на те, що саме завдяки вдалому переосмисленню та переробці чимало із згаданих вище творів не тільки стали відомі масовому глядачеві, а й зажили неабиякої популярності [495, с. 139]. Характерним прикладом тут можуть бути комедії – "Вій" Кропивницького та "За двома зайцями" Старицького. Остання, як відомо, не сходить зі сцен українських театрів і в наші дні. За її сюжетом знято два високорейтингові кінофільми.

Водночас досить плідно М. Кропивницький і М. Старицький працюють також над створенням оригінальних драм та комедій. Кропивницький, зокрема, завершує в ці роки п'єси "Глитай, або ж Павук" (1882), "Доки сонце зійде, роса очі виїсть" (1882), "По ревізії" (1882), "Лихо не кожному лиху – іншому й талан" (1883), "Дві сім'ї" (1888), "Зайдиголова" (1889), "Чмир" (1890), "Олеся" (1891) та ін.

Старицький у свою чергу створює драматургічні твори – "Не судилось" (1881), "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці" (1885), "По-модньому, або Коли б не турнюри, не задихались би мацапури" (1887), "Богдан Хмельницький" (1887), "Розбите серце" (1891), "У темряві" (1892), "Талан" (1893) тощо.

У цей період на користь рідної сцени розпочинає працювати й досягає найвищих щаблів також Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Його перу належать такі високохудожні твори, як “Бурлака” (1883), “Підпанки” (1883), “Бондарівна” (1884), “Безталанна” (1884), “Наймичка” (1885), “Розумний і дурень” (1885), “Мартин Боруля” (1886), “Сто тисяч” (1889), “Батькова казка” (1892), “Паливода XVIII століття” (1893), в яких порушуються найгостріші проблеми тогочасного життя. “Заслуга його (Карпенка-Карого – А. Н.) в історії українського драматичного письменства лежить у тому, – зауважує С. Єфремов, – що він перший виступив за межі шаблону – отієї етнографічної, з неодмінним коханням у центрі, драми й дав початки серйозної комедії...” [123, с. 368].

Крім згаданих вище письменників, у 80-ті роки скарбницю вітчизняної драматургії поповнюють своїми п’єсами Панас Мирний (“Лимерівна”, 1883; “Перемудрив”, 1884; “У черницях”, 1884), Пантелеймон Куліш (“Байда, Князь Вишневецький”, 1885), Іван Нечуй-Левицький (“Голодному й опеньки м’ясо”, 1887) та деякі інші, менш відомі автори. Серед останніх слід назвати передусім Олену Пчілку, якій належить кілька драматургічних творів із життя інтелігенції, міських обивателів та дрібного чиновництва. Відомішою з них є комедія “Світова річ”, що була створена у 80-ті роки за сюжетом п’єси О. Островського “Бідна наречена” і включена М. Старицьким до репертуару своєї трупи. Однак, незважаючи на певний сценічний успіх, надруковано було твір лише 1908 року в полтавському часописі “Рідний край”, котрий у цей час письменниця редагувала.

У комедії “Світова річ” порушуються проблеми, що були актуальними у другій половині XIX ст. для середовища української інтелігенції. А саме – питання, пов’язані з відродженням національної культури та становищем жінки в сім’ї й суспільстві. Головна героїня твору вдовина донька Саша разом зі своїми однодумцями студентом Стасенком та його приятелем Голубом намагається влаштувати українські вистави, докладає зусиль для відкриття в місті громадської бібліотеки. В особистому житті дівчина також поділяє думки,

притаманні народницькій інтелігенції. Вона рішуче пориває з багатим женихом, котрий у своєму виборі керується не почуттями, а практичним розрахунком, і виходить заміж за бідного, але щиро закоханого в неї парубка.

Олена Пчілка досить успішно перенесла фабулу уславленого російського драматурга на національний ґрунт, змалювавши у своїй п'єсі правдиві картини побуту провінційного українського міста й створивши типові образи своїх персонажів.

Крім згаданої вище комедії, перу Олени Пчілки належать водевіль “Сужена не огуджена”, драма “Злочинниця” (1888) та дві незакінчені п'єси – “Марица на Водохреща, або Бродяча річка” й “Отрута”.

Кілька драматургічних творів із життя інтелігенції написав у ці роки й відомий письменник і фольклорист Олександр Кониський. Йому, зокрема, належать п'єси “Порвалась нитка” (1883), “І на пронозу єсть заноза” (1884), “По вусам текло, а в рот не попало” (1884) та деякі інші, в яких знаходять відображення українофільські погляди автора, домінує думка про можливість подолання окремих суспільних вад (корупції, продажності, хабарництва в чиновницькому середовищі) за допомогою просвіти, що освіту українці мають здобувати рідною мовою і що розпочинати цю важливу справу потрібно із запровадження недільних шкіл. Доля п'єс Кониського склалася нещасливо. Вони так ніколи й не побачили світла рампи. Друком же вийшла лише комедія “Порвалась нитка”. Сталося це 1884 року у Львові.

Активно продовжує працювати задля української сцени у 80-ті роки Григорій Бораковський – автор жартівливих комедій та водевілів “Оказія з пампушкою” (1886), “Різдвяний вечір” за Гоголем (1886), “Старі до молодих не підгортайтеся” (1890) та ін. Письменникові належить також кілька соціально-психологічних драм, в основі сюжетів яких нещасливе кохання й розбите подружнє життя (“Як долі немає, то й щастя минає”, 1881; “Із моря житейського”, 1886; “Лихом щастя не добудеш”, 1887). На тлі суспільної нерівності пересічні побутові колізії звучать як загальний протест проти соціальної несправедливості. Однією з кращих п'єс Борковського, на думку

І. Франка, є історична драма “Маруся Чурай – українська піснетворка” (1887), створена за сюжетом відомої народної пісні “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”, переказів та легенд про однойменну народну героїню часів Хмельниччини.

Заслуговує на увагу також драма Василя Мови “Старе гніздо й молоді птахи” (1883), в якій ідеться про життя та побут козацької старшини на Кубані в середині ХІХ століття. На прикладі поступового занепаду заможного господарства й розпаду родини полковника Пилипа Загреби автор намагається вказати на приреченість всього патріархально-кріпосницького ладу. Справжніми цінностями драматург вважає освіту й науку, котрі є надійними засобами для боротьби з народною темнотою.

На жаль, згадана п’єса В. Мови залишалася невідомою для глядачів і читачів понад двадцять років. Уперше опубліковано її було лише 1907 року, а на сцені “Старе гніздо й молоді птахи” з’явилися ще пізніше. Відомо, що в 1910-х роках драма виставлялася в Києві артистами першого українського стаціонарного театру М. Садовського.

Певний інтерес викликає так само комедія Тетяни Сулими “Дячиха” (1888). У центрі п’єси постаті представників нижчого сільського духовництва – головної героїні владної й сварливої дячихи та членів її сім’ї: доброго, але безвольного чоловіка (дяка) і неохочого до навчання гульця сина Кольки. Мова персонажів твору насичена перлинами усної народної творчості – приказками, прислів’ями та дотепними виразами. Комедію Т. Сулими також надруковано й виставлено було через багато років після її написання – в середині 1900-х років у Катеринославі (тепер – Дніпропетровськ).

Як бачимо, вже упродовж перших десяти – дванадцяти років після відміни заборони на українські вистави національна сцена одержала чимало нових і цікавих творів. Основна заслуга в цьому належить зусиллям трьох провідних діячів нашого театру, котрі одночасно були й драматургами. Тогочасна критика на це неодноразово звертала увагу. І. Франко у статті “Наше літературне життя в 1892 році”, зокрема, зазначає, що саме завдяки

Кропивницькому, Старицькому й Карпенку-Карому “укр[аїнська] література має нині те, про що перед десятима роками ніхто ще й думати не смів” [507, с. 176]. А згодом у іншій праці, “Русько-українська література”, назве Кропивницького й Карпенка-Карого “головними репрезентами” української драми в Росії [507, с. 110]. І це на тлі того, що коло тем для українських драматургів до кінця ХІХ ст. обмежувалося висвітленням здебільшого життя селянства. Цензура суворо слідкувала за тим, щоб ні до друку, ні на сцену не траплялися п’єси на історичні теми, із життя інтелігенції та перекладені з інших мов.

Разом із небагатою класичною спадщиною твори згаданих драматургів склали, як уже йшлося, репертуар національного театру 80 – початку 90-х років.

Досить вагомим був внесок у скарбницю національної драматургії і в подальші роки. На зламі століть з’являються п’єси “Понад Дніпром” (1897), “Чумаки” (1897), “Сава Чалий” (1899), “Хазяїн” (1900), “Суєта” (1903), “Житейське море” (1904) І. Карпенка-Карого, “Маруся Богуславка” (1897), “Оборона Буші” (1899) М. Старицького, “Перед волею” (1899), “Нашествіє варварів” (1900), “Супротивні течії” (1900), “Конон Блискавиченко” (1902), “Мамаша” (1903), “Страчена сила” (1903), “Розгардіяш” (1906), “Скрутна доба” (1906), “Старі сучки й молоді парості” (1908), “Зерно і полова” (1909) М. Кропивницького.

В останнє десятиліття ХІХ ст. когорта наших драматургів поповнюється новими іменами, серед яких такі вже відомі в українській літературі письменники, як Б. Грінченко (“Ясні зорі” – 1897, “Степовий гість” – 1898, “Серед бурі” – 1899, “Нахмарило” – 1899) і Леся Українка (“Блакитна троянда” – 1896, “У пущі” – 1897). Згадані митці своїми п’єсами вписали нові яскраві сторінки в історію вітчизняної драматургії.

Аналізуючи драматургічний процес 1880 – початку 1900-х років у цілому, можна дійти висновку, що розвивався він у цей час досить динамічно й досяг значних успіхів, притому не тільки у східній частині України, а і в Галичині, де позитивні тенденції в цьому напрямку також принесли відповідні результати, хоча й не такі вагомими, як у Наддніпрянщині. Імпульс цим тенденціям у значній

мірі задавав театр. У Західній Україні пов'язано це насамперед з іменами нових керівників товариства “Руська бесіда” І. Гриневецьким і І. Біберовичем, які значну увагу приділяли акторській майстерності і якості репертуару. 1893 року “Руська бесіда” провела навіть конкурс на кращий драматургічний твір. І хоча перша й друга премії були присуджені таким слабким за художнім рівнем п'єсам, як “Катря Чайківна” Надії Кибальчич (псевдонім – Наталка Полтавка) і “Мужичка” К. Ванченка-Писанецького відповідно (у той час, як, наприклад, “Украдене щастя” І. Франка одержало лише третю премію, а “Чабан” І. Карпенка-Карого взагалі не був відмічений), сам факт проведення конкурсу був досить позитивним явищем у культурному житті Галичини. До цього слід додати, що саме в ці роки на галицькій сцені з'явилися кращі п'єси Кропивницького (“Дай серцеві волю, заведе у неволю“, “Глитай, або ж Павук”, “Пошились у дурні”), Старицького (“Не судилось“, “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці”), Карпенка-Карого (“Сто тисяч”, “Мартин Боруля”), Панаса Мирного (“Лимерівна”) та ін.

Все більшу роль у літературно-мистецькому житті цієї доби починає відігравати й Іван Франко, який у своїх змістовних статтях, присвячених розвитку вітчизняного театральньо-драматургічного процесу (“Руський театр в Галичині”, 1885; “Наш театр”, 1892; “Руський театр”, 1893; Русько-український театр”, 1894; “Наша театральна мізерія”, 1905 та ін.) викладає цілу програму розвитку театру “Руська бесіда”, численними рецензіями на вистави сприяє вихованню доброго естетичного смаку в акторів і шанувальників Мельпомени. Лейтмотивом через праці Каменяра проходить думка про те, що національний театр повинен стати справжньою школою життя, що в основі репертуару українського театру мають бути перш за все “свої штуки, де б виводились такі люди, яких ми бачимо, такі інтереси і колізії драматичні, яких ми самі є свідками, які відбуваються на нашій власній шкурі” [507, с. 45].

Наприкінці XIX – на початку XX ст. значна увага галицьких драматургів, як і раніше, приділяється історичній темі. Так, Омелян Огоновський у романтичній драмі “Федько Острожський” (1882) звертається до часів боротьби

українців за свою незалежність із литовськими та польськими загарбниками в XV ст., на прикладі життя й загибелі головного героя засуджує відступництво національної шляхти від свого народу. У центрі подій другої драми письменника “Гальшка Острожська” (1887) – постать багатії спадкоємиці одного з наймогутніших тогочасних князів юної Гальшки, яку користолюбні родичі двічі силоміць видають заміж за нелюбів і яка після тяжких тортур гине у в’язниці свого другого чоловіка.

У трагедії Осипа Барвінського “Павло Полуботок, наказний гетьман України” (1892) йдеться про нелегку долю відомого державного діяча, що на вівтар свободи українського народу приніс своє життя.

Питання, порушені в п’єсах Огоновського й Барвінського, тією чи іншою мірою були співзвучні сучасному драматургам політичному життю Галичини, а отже, незважаючи на свою художню недосконалість, знаходили прихильність з боку патріотично налаштованих глядачів і читачів.

Історичній темі присвячені також драматургічні твори “Василько Ростиславович” (1882), “Петро Конашевич Сагайдачний” (1884), “Кочубей і Мазепа” (1891) С. Воробкевича та “Хмельницький” (1886 – 87) Ю. Федьковича. Проте ці п’єси залишилися невідомими широкому загалу шанувальників української культури, оскільки через свою недолугість ні на сцену, ні до друку так ніколи й не потрапили.

Значний внесок в українську драматургію, і галицьку зокрема, зробив талановитий письменник, журналіст, літературний критик і перекладач Михайло Павлик, якому належить низка перекладів українською мовою шедеврів європейської літератури. Це здебільшого були найновіші твори, в яких порушувалися гострі соціальні проблеми. Серед них – “Гроза” (в перекладі “Буря”) О. Островського, “Влада темряви” Л. Толстого, “Ткачі” Г. Гауптмана, “Селяни” В. Реймонта, “Ворог народу” Г. Ібсена. Окремі з цих п’єс, за свідченням дослідників [400, с. 57 – 58], увійшли до репертуару західноукраїнського театру.

Одним із кращих галицьких драматургів останніх десятиліть XIX ст. по праву вважається Григорій Цеглинський (літературний псевдонім – Григорій Григорієвич), п'єси якого посідали гідне місце в репертуарі тогочасного галицького театру й користувалися значним успіхом у глядачів. Письменник висвітлює у своїх творах досить широкий спектр життя. Зокрема, в комедії “На добродійні цілі” (1883) в сатиричних барвах змальовуються окремі хиби світогляду національної інтелігенції. В одноактівці “Тато на заручинах” (1884) висміюється чваньковитість представників дрібної шляхти. Досить веселою й дотепною є комедія “Соколики” (1884). В основі її змісту справжній народний анекдот про те, як три пристарілі кавалери, що вчашають до вдови, насправді цікавляться не хазяйкою оселі, а її вродливою донькою. Однак кмітлива дівчина залишає в дурнях усіх трьох претендентів на її руку і виходить заміж за небожа одного з женихів-невдах. У гумористичному ключі написані й інші твори Цеглинського, в яких змальовуються яскраві епізоди з тогочасної дійсності галичан. Так, у комедії “Лихий день” (1886) драматург зупиняє увагу на одному з тіньових боків виборів депутатів до сейму, а в п'єсах “Аргонавти” (1889) та “Торгівля жемчугами” (1895) зображує окремі негативні моменти із закулісного життя духівництва й чиновництва.

П'єси Цеглинського здобули прихильність сучасної йому галицької критики, в тому числі й І. Франка. Особливо високо поцінував Каменяр комедію з побуту дрібного провінційного панства “Шляхта ходачкова” (1886). На думку критика, згаданий твір “найкраще, найглибше продуманий з усіх дотеперішніх творів цього автора, твір, вірний з етнографічного і психологічного погляду, місцями написаний із справжнім гумором та сатиричним хистом” [507, с. 193].

Слід зауважити, що, починаючи з 90-х років, досить активну участь у театральній-драматургічному житті Західної України Іван Франко бере не лише як автор численних статей та рецензій, а і як драматург. Перу письменника належать такі драми й комедії, як “Рябина” (1886 – 94), “Украдене щастя” (1893), “Сон князя Святослава” (1894), “Учитель” (1894), “Кам'яна душа”

(1895), “Будка ч. 27” (1896), “Майстер Чирняк” (1896) та ін. У своїх драматургічних творах митець з великою художньою майстерністю висвітлює найактуальніші проблеми тогочасного народного життя. Кращі п’єси Франка є зразками вищого досягнення української драматургії 1890 – 1900-х років.

Характеризуючи український драматургічний процес кінця ХІХ – початку ХХ ст. взагалі, неважко помітити, що і в цю добу (принаймні до кінця 90-х років) значна увага українських драматургів продовжує зосереджуватись на житті села (що обумовлено об’єктивними причинами, пов’язаними з утисками національної культури російським царизмом). Але все ж порівняно з п’єсами 60 – 70-х років у творах цього періоду подається вже більш глибоке осмислення різноманітних соціальних явищ, правдивіше і всебічніше висвітлюється життя й побут українського селянства в пореформений період з його гострими суперечностями. Дійовими особами цих п’єс є представники широких суспільних верств, між якими виникають конфлікти в економічній та моральній площинах. Це і зіткнення між сільською біднотою (колишніми кріпаками) та глитаєм чи представниками місцевої влади (“Глитай, або ж Павук” М. Кропивницького, “Бурлака“ І. Карпенка-Карого, “Лимерівна” Панаса Мирного, “У темряві” М. Старицького), і між збанкрутілими поміщиками та вчорашніми управителями їхніх господарств, новоявленими хазяями життя, так званими чумази, (“Олеся”, “Замулені джерела”, “На руїнах” М. Кропивницького), і між збіднілими селянськими масами та багатими землевласниками взагалі (“У темряві” М. Старицького, “Хазяїн” І. Карпенка-Карого, “Розгардіяш”, “Скрутна доба” М. Кропивницького).

Особливо велику увагу в 1880 – 1900-х роках приділяють українські драматурги проблемі українського національного відродження (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Олеся”, “Замулені джерела”, “Супротивні течії” М. Кропивницького, “Не судилось”, “Талан”, “Крест жизни” М. Старицького, “Нахмарило”, “На громадській роботі”, “На новий шлях” Б. Грінченка). Іншою популярною темою є змалювання образу української жінки – страдниці й волелюбної натури (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Глитай, або ж

Павук”, “Дві сім’ї”, “Зайдиголова”, “Олеся”, “Ошибка провзойшла” М. Кропивницького, “Не судилось” М. Старицького, “Безталанна”, “Наймичка” І. Карпенка-Карого, “Лимерівна” Панаса Мирного, “Украдене щастя” І. Франка, “Лісова квітка” Л. Яновської.

Вагоме місце у драматургії цієї доби посідає й така важлива проблема, як створення селянських хліборобських спілок (“Понад Дніпром” І. Карпенка-Карого, “Нахмарило” Б. Грінченка, “Крест жизни” М. Старицького, “Конон Блискавиченко” М. Кропивницького), в котрих вони вбачають вихід для обездоленого українського селянства з того тяжкого становища, в якому воно опинилося після реформи 1861 року.

Крім цих досить вагомих тем, українські драматурги кінця ХІХ – початку ХХ ст. торкаються у своїх п’єсах також проблеми відповідальності людини за скоєний злочин, служіння національної інтелігенції своєму народу на ниві театрального мистецтва та деяких інших актуальних тогочасних питань.

Великим успіхом продовжують користуватися в ці роки й історичні драматургічні твори, котрі для значної частини етнічних українців залишаються чи не єдиним джерелом пізнання героїчного минулого свого народу, сприяють формуванню в памолоді патріотизму й національної свідомості. У числі таких п’єс слід назвати перш за все “Бондарівну” й “Саву Чалого” І. Карпенка-Карого, “Богдана Хмельницького”, “Марусю Богуславку”, “Оборону Буші” М. Старицького, “Байду, Князя Вишневецького” П. Куліша, “Ясні зорі”, “Степового гостя”, “Серед бурі” Б. Грінченка, “Сон князя Святослава” І. Франка та деякі інші.

Прикметною ознакою національної драматургії кінця 80-х років є те, що в ній помітно зменшується питома вага фольклорно-етнографічного матеріалу, який ще хоч і вводиться до багатьох драм та комедій, але виконує вже незначну ідейно-естетичну функцію (наприклад, “Дві сім’ї”, “Зайдиголова”, “Олеся” М. Кропивницького, “По модньому”, “Розбите серце” М. Старицького, “Сто тисяч”, “Батькова казка”, “Паливода ХVІІІ століття” І. Карпенка-Карого, “Украдене щастя” І. Франка). В подальші роки значно більше з’являється драм

та комедій, де пісні та етнографічні картини й зовсім (чи майже зовсім) відсутні (наприклад, “Понад Дніпром”, “Хазяїн”, “Суєта” І. Карпенка-Карого, “Нахмарило”, “На громадській роботі” Б. Грінченка, “На руїнах”, “Мамаша”, “Страчена сила”, “Розгардіяш”, “Скрутна доба”, “Старі сучки й молоді парості” М. Кропивницького).

Кінець XIX – початок XX ст. стає насправді зоряним часом для української драматургії, яка дуже помітно зростає в цей період не тільки кількісно, а й якісно. Після тривалої і вимушеної зупинки у своєму розвитку їй вдається нарешті зайняти гідне місце серед інших родів літератури – прози й поезії. Головним стимулом для такого бурхливого розвитку драматургії був, як уже йшлося, національний театр, зі сцени якого майстри слова намагалися донести до широких народних мас живе українське слово, нагадати співвітчизникам про їхню етнічну приналежність, звернути увагу на болючі проблеми тогочасного повсякденного життя.

3.2. Провідні теми, мотиви, образи

Домінантною в українській драматургії другої половини XIX – початку XX ст. була, без сумніву, тема українського національного відродження. Отож, не дивно, що саме питання, пов’язані з проблемами відродження української нації, є магістральними і в літературному доробку одного з найвизначніших драматургів зазначеної доби Марка Кропивницького. Важливо в цьому контексті звернути увагу на те, що низка творів письменника присвячена боротьбі з негативними наслідками глобальної капіталізації українського села. Йдеться передусім про поступову девальвацію віковичних духовних цінностей у свідомості значної частини пересічних людей. Особливо вражаючих масштабів ці тенденції набувають на межі XIX і XX ст., коли вони вже не тільки зашкоджують духовному здоров’ю нації, а й починають нести загрозу, власне, збереженню українського народу як етносу.

Глибоке занепокоєння Кропивницького цими негативними явищами знайшло відображення, зокрема, у створенні галереї портретів різноманітних

моральних покручів, що, засвоївши під час перебування в місті деякі вершки цивілізації, стали все більше відривались від духовних основ свого народу. Такі образи письменник змальовує впродовж усього свого довгого літературного життя, починаючи з першої п'єси. Взагалі, як зауважував П. Рулін, “для Кропивницького, що зростав в народницькій атмосфері 70 – 80 рр., місто було тим шкідливим чинником, що псувало українського селянина морально, а насамперед денационалізувало його” [419, с. 112].

Одним із таких моральних перевертнів є молода дівчина Соломія, героїня драми “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, яка за час перебування в місті настільки розбестилась, що тепер її поведінка шокує сільську молодь. “Іноді таке неподобне сплеще, – говорять про неї в селі, – що й парубкові соромно слухати, не те що дівці” [235, с. 68]. За це парубки й дівчата одностайно проганяють Соломію з вечорниць, де звикли додержуватись високих моральних принципів, вважаючи, “що чесна дівчина – то є краса і честь усього села” [235, с. 69].

Багато в чому близьким Соломії є Гордій Маляренко – персонаж із комедії Кропивницького “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”. Гордій також деякий час пробув у місті, де вчився на шевця. Але цього, як виявилось, достатньо стало для того, щоб він відрікся від національної культури, відірвався від основ народної моралі. Маляренко розмовляє спотвореною мовою (навіть важко визначити якою – російською чи українською) і не бажає “бути в одній кумпанії з человеком низького проісходження” [235, с. 155].

До змалювання образу духовного ренегата, породженого новою дійсністю, тобто реформою 1861 року, звертається драматург і в драмі “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”. Йдеться, власне, про Гордія Поваренка. Гордій з тих селян, що зуміли зачепитись у місті. Ставши комерсантом, він усе міряє на гроші. “Главное дело, – розмірковує парубок, – штоб був денежний капитал. Человек без капитала, што швец без колодки, человек с капиталом всегда имеет настоящую хвизономию у хорошій кумпанії” [235, с. 408]. Вигідної комерції

Поваренко шукає навіть у одруженні. Про це він відкрито заявляє панській покоївці Теклі: “Дасть вам папаша 500 рублів або на худой кінець 400 рублів? Міне главна стаття, штоб свою мастерську, ежелі дасть хоч 350, і в то ж сікунд я в вас влюбльон” [235, с. 412].

У цьому відношенні Гордій є літературним послідовником Прохора Порфирича, героя нарисів Гліба Успенського “Норови Растеряєвої вулиці”. Останній, як відомо, також дійшов висновку, що одруження можна зробити вигідною комерцією, і тому ладен узяти шлюб з будь-якою жінкою, що має статок, незважаючи ні на її зовнішність, ні вік [502, с. 144].

Чимало спільного зі згаданими вище персонажами поєднує й Степаниду, героїню драми Кропивницького “Зайдиголова”, що, проходячи в місті науку шинкарства (котра, як виявилось, полягає в тому, шоб знати, “до кого як підійти і підлабузнитись”), заодно набралась там і деяких інших “приятностей”, завдяки чому про неї “по всьому селу лиха слава йде” [236, с. 127 – 128]. Що то були за “приятності”, можна здогадатись із пісні, яку співає ця дівчина:

Ой пора – пора уїжджати,
 Пора садиться у вагон;
 Ой до свідання, парень бравий,
 Ой до свідання, милий мой!
 Нащо було улюбляться,
 Штоб уїжджати звідси знов?
 Верни-верни, падлец, колечко,
 Алі сознай свою любов!.. [236, с. 128].

Розмовляє Степанида також не рідною мовою, а виключно “модною”, тобто російською, вірніше суржиком, що є певним показником її денационалізації. Хоча, власне, її називають її вже не Степанидою, а на новий лад – Стефанією.

Таким же моральним покручем можна вважати й Конона Зажерю з драми “Замулені джерела”, що за своїм устремлінням “вийти в люди” завдяки багатій дружині дещо нагадує постать того ж Гордія Поваренка. Саме з цією метою Конон бере шлюб із донькою небагатої поміщиці Женею Необачною, яка його палко кохає, а тому й не помічає справжніх намірів судженого. Прозріння в дівчини настає лише після весілля, коли чоловік починає дорікати їй малим приданим. Хоча за селянськими мірками не таке воно вже й мале: двісті сімдесят рублів, троє коней, бричка, три корови, дві пари волів, меблі, одяга та все таке інше. Але для людини, що мала намір прибрати до рук усе тещине багатство, це, ясна річ, дрібниці, про які навіть не варто говорити. “А ти хотів би, щоб все отдали тобі одному? – запитує Конона дружина.

К о н о н. А чому ж і ні? Сестриця Пелагея Митровна, як вони за купцем, котрий має два магазини, так навіщо їм давати? А мамаші та сестриці Надежді хіба багато треба... Ти мені скажи, хто я тепер такий ... Жінка у мене пані, рідня жінчина – пані, а я хто ж?.. Навіщо я переняв кой-які панські звички: сердука надів, часи, калцо з печаттю, а тепер же як?.. Думав крамарювати, а тепер... От тобі і покірно благодарю!” [236, с. 456].

Отже, взявши шлюб із Зажерєю, Женя зробила необачний крок і за свою помилку жорстоко поплатилась. Цікаво, що згідно з характерами провідних персонажів твору автор підібрав їм і прізвища – Необачна й Зажеря.

За взірць Конон має багатого землевласника і крамаря Антона Тіпку, який на шляху до вершини економічного благополуччя ніколи не зупинявся перед жодними бар’єрами, особливо морального гатунку. Аналогічно діє й Зажеря. Коли після одруження його надії на багате придане не справджуються, він відкрито продає своє кохання Фіоні – розбещеній дружині багатія Тіпки. Але тепер Конон боїться продешевити і тому вимагає “передплати”. “Я вже раз на своїм віку дав зівка, що поквапився на баришню, – говорить він коханці, – а тепер?.. Стій, словами ласкавими не силкуйся мене замовити, не покуриш ... Давай мені осюди, у жменю, копитали, тоді і кохання піде по всій хормі ... А не

заплатиш, так ти мені без надобності: іди ти туди, а я сюди, розумієш? Я тебе не бачив, ти мене не видала!..” [236, с. 502].

Нема сумніву, що шлюб Жені з Кононом із самого початку був приречений на невдачу, оскільки в них кардинально протилежне бачення життя. Для Жені – це, з одного боку, своєрідна романтика, а з іншого – втілення в життя популярних народницьких ідей. Для Конона ж одруження з дворянкою лише засіб переходу в панівний клас, щасливий шанс розбагатіти.

У своєму світогляді Женя й Конон, здається, нібито йдуть назустріч одне одному (проте ніколи не зустрінуться): молода панночка все більше й більше наближається до народу, а її наречений (згодом чоловік) постійно віддаляється від нього. Особливо наочно це проявляється у ставленні до народних пісень. Женя не тільки сама знає чимало перлин народної творчості, а й ділитися цим духовним багатством зі своїми сільськими подругами.

Конон також любить народні пісні, але співає їх лише наодинці, бо “на вулиці таких співають не мода”. На вулиці в нього зовсім інший репертуар:

Ви послушайте, реблята,
Кавалери і дівчата,
Бариня-бариня,
Судариня-бариня!
Што на й улиці шумлять,
Шарахван комусь дарять,
Бариня... [236, с. 419 – 420].

Цей, на перший погляд, незначний штрих Кропивницький вніс до свого твору, звичайно ж, не випадково. Справа не в тому, яких пісень співають сільські парубки й дівчата, а значно глибше. Це промовисте свідчення занепаду національної культури, боротьбі за відродження якої митець присвятив усе своє життя. Тривалий час живучи у своїй садибі на хуторі Затишок, він мав змогу спостерігати приклади масової деградації етнічних українців на власні

очі. “...У нас щораз то все менш зостається людей поміж писарями, здібних писати по-нашому, – ділиться тривогою письменник зі своїм добрим знайомим, редактором львівського часопису “Зоря” Василем Лукичем-Левицьким у листі від 14 липня 1893 року, – а що вже з простого народу, тобто із сільських шкіл, то не жоден школяр не втне; та й читають по-своєму навпомацки, з гріхом пополам, та ще й з великою неохотою. У мене служать двоє парубків-селян, грамотіїв; один ще ніби береться читати по-своєму, а другий дак прямо каже: “То пустяковина, навіщо вона мені”. Далі драматург провадить: “До поезії ні в жодному не постеріг я почуття: чи воно незугарне розжувати, чи той режим так заболванив його, чи я так відщепився від селян, що не вмію з ними розмовляти? А колись-то років з тридцятки назад, було читаю парубкам та дівчатам “Катерину”, “Черницю Мар’яну”*, дівчата ревма ревуть; а як прочитав “Чорноморський побит” Кухаренка, так всі так реготали, що я й сам за живіт хапався”.

Дав оце тепер я одному грамотію прочитати “Наймичку” Шевченкову. Отож він приносить мені її після третього дня, я й питаю: “Прочитав?” – “Ги-ги-ги” – “Чого ж ти регочеш?” – “Штучна сторія!” ... “Так тобі, – питаю, – ця книжечка уподобалась?” – “Та воно нічого... ви дайте мені яку другу. От, наприклад, щоб про війну або про розбійників, про чужі землі?.. Ондечки у Володьки була книга про змія...”. Як бачите, наш народ ще не переріс сказочного періоду. Дівчата дуже люблять гадать, і у кожній грамотній дівчині є “Оракул” або “Соломон” [236, с. 425].

У зазначеному листі Кропивницький розповідає також про свої спостереження щодо пісенного репертуару сучасної йому сільської молоді. “Оце у нас зараз косовиця, – пише він, – і до мене на хутір збирається іноді чоловіка на 50 парубків та дівчат. І що ж? Дівчата співають на всю горлянку солдатських та фабричних пісень:

Зеленая баня,

* Поеми Т. Шевченка.

Голубчик мій Ваня,
 Зелена криша,
 Красавчик мій Гриша ...

Запитав: “Чому не співаєте своїх?” – “Та це ж ми своїх!” одказала одна. Обіззався парубок, котрий вже відбув солдатчину: “Дуря, вони питають про хохлацькі пісні, стало бить, про прості... Теперича, барин, скрозь уже пішла образована пісня. От як я служив у Аршаві, дак і там усьо модних пісень поють”. Отаке-то у нас пішло о б р а з о в а н и е по селах!” [236, с. 425 – 426].

Нема сумніву, що саме в цій досить важливій і актуальній для тих часів проблемі слід шукати розгадку назви п’єси “Замулені джерела”. Відірвавшись від основ народної духовності, талановитий і розумний від природи Конон становиться “зажерею” і поступово йде до своєї моральної, а згодом і фізичної смерті.

Зовсім іншою змальовує драматург постать Жені. Ця парникова панночка всією душею прагне подолати віковичну прірву, котра розділяє панівні класи і трудовий народ. Але їй, на превеликий жаль, так і не вдається до кінця розчистити мул, щоб вволю напитись із духовного джерела свого народу. Дуже вже забагато накопичилось бруду протягом тих століть, коли її предки бездумно засмічували це священне джерельце.

У п’єсах Кропивницького можна віднайти чимало духовних родичів згаданих вище моральних перевертнів. Серед них і отаман Вартоломей (“Перед волею”), і лакей Микола (“Супротивні течії”), і селянин-ренегат Данило Кугутенко (“Зерно і полова”), і багато інших. Все це є свідченням глибокого занепокоєння письменника тими негативними процесами, що відбувались у другій половині XIX – на початку XX ст. в гушці селянського середовища. Головну причину духовного занепаду певної частини українського селянства він вбачає передусім у згубному впливі на сільську молодь так званої “міської цивілізації” в її найгірших проявах. Вихід із цього тяжкого становища митець шукає в міцному імунітеті від “міської хвороби”, який, на його думку, могло б

дати молодій людині правильне виховання в сім'ї. Отож, неспроста наприкінці 80-х років у Кропивницького з'являються п'єси, в яких він вельми активно порушує цю проблему. Так, у центрі сюжету його драми “Де зерно, там і полова” (інша назва – “Дві сім'ї”, 1888) дві родини – “погана” заможного міщанина Софрона Жлудя (в першому варіанті цей персонаж відсутній) і “хороша” небагатого селянина Степана Реви. Заправляє всім у “поганій” родині деспотична і вкрай аморальна жінка Настя Жлудиха. Саме в цій сім'ї, де брудна лайка та фізичне знущання над слабшими є чимось буденним, виросла така моральна потвора, як згаданий дещо раніше Самрось, старший син Софрона й Насті, саме тут, не бачачи жодного просвітку в своєму житті, наклала на себе руки Зінька – Самросева дружина.

Діаметрально протилежні цінності культивуються в небагатій сім'ї Степана Реви, де завжди затишно, де повсякчас панують злагода та спокій. Мабуть, не випадково членом цієї родини стає центральний позитивний чоловічий персонаж твору Роман Жлудь, який одружується з донькою Степана Реви Хотиною. Перехід Романа з “поганої” сім'ї в “хорошу” є досить символічним.

Чимало уваги сімейним проблемам приділяється й у драмі Кропивницького “Зайдиголова”, де також висвітлюється побут двох родин, але цього разу обох заможних. Це обумовлено тим, що тепер письменник дещо змінює свою задачу, намагаючись довести, що стан морального здоров'я людини залежить не від рівня її добробуту, а від того, наскільки міцним є її зв'язок з духовними основами свого народу. Показує автор це на прикладі життя сім'ї доброго й чуйного чоловіка Захарка Лободи. Інтрига в п'єсі розпочинається з того, що Гапка, дружина Захарка, будь-що намагається з'єднати шлюбом молодшого сина Василя з донькою шинкаря Степанидою, незважаючи навіть на сумнівну репутацію останньої з точки зору моралі. Головним аргументом на користь такого рішення є те, що за Степанидою дають багате придане – дві пари волів, три корови, дві телиці, двоє коней, фургон, чимало всякої одежі і, головне, шинок. Проте Василь уже давно

кохається з бідною скромною дівчиною Домахою. Їхні стосунки зайшли так далеко, що остання приготується стати матір'ю. Але Гапка наполягає на своєму, і син уступає її бажанню. Лише після термінового втручання у справу батька Василь все-таки одружується з Домахою. Однак нічого доброго не приніс Домасі цей шлюб. За своє сімейне щастя вона має ще довго й відчайдушно боротись. Свекруха з самого початку не злюбила невістку, а чоловік став пиячити й зраджувати молодій дружині зі своєю давньою пасією – шинкаревою донькою. До того ж Гапка постійно намагається посварити Домаху з сином, щоб остаточно звести його зі Степанидою. “Таку пару втратити! – дорікає мати Василеві. – За те ж ти з величнього роду жінку собі взяв: батько її увесь вік за свинопаса був, а мати по наймах тинялась, доки не вмерла!” [236, с. 150].

Єдиним заступником і щирим порадником Домасі стає пристарілий свекор, який завжди жив по правді і в такому ж дусі намагався виховувати своїх дітей. Захарко докладє чималих зусиль для того, щоб зберегти сім'ю сина, і його старання через певний час винагороджуються сторицею. Під благодійним впливом батька та завдяки доброті й довготерпінню Домахи Василь врешті-решт доходить розуму. Змінюється на краще й характер Гапки. Син і мати щиро каються, і в домі поселяються мир та спокій.

Таким чином, зображуючи життя родини Захарка Лободи, автор акцентує увагу на тому, що майбутнє за тими, хто живе, додержуючись основ народної моралі, християнських заповідей, що під впливом цього могутнього духовного потенціалу здатні повернутись на вірний життєвий шлях навіть ті, хто, схибивши, в якийсь момент зійшов з нього. А відтак – з темнотою в душах людей попри всі негаразди можна й потрібно боротись. Кінцевим результатом цієї шляхетної боротьби обов'язково буде перемога.

Інша справа – сім'я шинкаря Агапона, головним сенсом життя якої стала погоня за наживою. Задля збільшення своїх прибутків Агапон та його дружина Вівдя здатні на будь-які заходи, в тому числі й шахрайство. У розмові з Гапкою Вівдя розкриває деякі таємниці своєї шинкарської діяльності. Успіх її, як

виявляється, полягає в тому, щоб у горілку для міцності підмішувати “чи там чимбирю, чи паприки, чи часнику або й тютюну...” [236, с. 127]. Втім, маючи неабиякі достатки, Агапон мріє про подальше розширення своєї “кумерції”. В сільському шинку для нього вже замало простору. Тому він прагне переїхати до міста, щоб завести там крамницю або постійний двір. До того ж є підстави вважати, що Агапон займається ще й лихварством. Принаймні відомо, що за борги він відібрав у якогось панка фаєтон, в котрому їздять тепер його дружина й донька.

Цілком закономірно, що, постійно ганяючись за прибутками, вдаючись заради золотого тільця до відвертого шахрайства, Агапон та його дружина повністю втратили будь-який зв'язок з джерелами духовності. Відповідне виховання, як уже йшлося, одержала і їхня донька Степанида.

Звертає Кропивницький увагу й на те, що згубний вплив “міської цивілізації” торкнувся не лише життя багатих родин. Ця біда все дужче стала проникати в саму гущу народних мас, досить негативно позначилась на взаєминах батьків і дітей у бідняцьких сім'ях. Промовистим свідченням цього є стосунки незаможного селянина Харитона зі своїм сином Юхимом (“Де зерно, там і полова”), який відверто зневажає батька, мріє лише про розваги. Такий же спосіб життя ведуть і Юхимові товариші. Основним заняттям молоді стала гра в карти на гроші. Багато про що говорить і пісенний репертуар сільських парубків та дівчат, які співають тепер здебільшого не народних, а модних, тобто “городських”, пісень. І що не менш жахливо – не відстають у цьому відношенні від своїх дітей і їхні батьки, які також забавляються картами й пропивають у шинку свої останні копійки.

Усе це відбувається на тлі суцільної неграмотності, різноманітних забобонів та невігластва переважної частини сільського населення, типовим представником якої є старий дід Кирило з його нісенітницями на зразок: “все брехня”, нема, мовляв, “ні Лондumu, ні Парижу!.. Тільки є Петербург, бо там цар живе; та Київ, бо там моці святих!..” [236, с. 48].

Як зауважує Д. Мордовець, що відгукнувся 1890 року великою рецензією на постановку п'єси “Де зерно, там і полова” в Петербурзі, загалом нова драма Кропивницького “робить гнітюче враження”. З одного боку, в ній з великою правдивістю знайшов відображення пишній розквіт в українському селі щедрінського “макового цвіту” в “п'яному розгулі “чумачих”, просякнутих хижацькими інстинктами”, а з іншого – висвітлюється глибока деморалізація, що, просочившись із міста, торкнулась уже всіх сфер сільського буття і “як гангрена роз'їдає народну душу” [291].

Добре усвідомлюючи, якою страшенною загрозою для українського села є “влада темряви”, Кропивницький намагається знайти вихід із цього вкрай тяжкого становища. Боротьбу з темнотою в душах пересічних людей він пов'язує насамперед з обов'язком національної інтелігенції нести в найдавніші села й хутори світло знань. У драмі “Де зерно, там і полова” письменник показує це на прикладі образу згаданого вже Романа Жлудя, якого, щоправда, ще навряд чи можна віднести до представників інтелігенції в цілковитому розумінні цього слова, хоча, з іншого боку, саме цей персонаж виконує роль подібного місіонера. Роман кілька років прожив у місті, в свого дядька, навчився там грамоти та ремеслу і вважає, що тільки наука й прогрес зможуть допомогти селянам вирватись із темряви невігластва, підвищити врожай і таким чином подолати злидні. В цьому він намагається переконати й своїх односельців. Окрім того, Роман робить сміливі закиди щодо місцевої влади. На його думку, старшину обирають не для того, “щоб він п'янствував та зневажав мирян” [236, с. 48].

Таким чином, драматург підводить читача й глядача до думки, що місто має нести в українське село не духовне зубожіння, а цивілізацію і матеріальний добробут.

Аналізуючи драматургічні твори Кропивницького, не можна не помітити, що особливе занепокоєння у письменника викликала та обставина, що незрідка до руйнування християнської моралі були причетні й окремі служителі культу. Своєю ганебною поведінкою такі “слуги” Господні

дискредитували християнські заповіді, що, ясна річ, призводило до суттєвого погіршення морального клімату в усіх прошарках українського суспільства. Подібних випадків у драмах та комедіях Кропивницького можна віднайти чимало. Так, у п'єсі “Старі сучки й молоді парості” він безкомпромісно викриває лицемірство й ханжество попа та попаді, які, на словах засуджуючи нехристиянські, з їхньої точки зору, вчинки своїх односельців, самі ведуть вельми далекий від праведного спосіб життя. Адже селяни бачать, що їхній пастир і курить, і грає в карти “та й багато дечого піп робе, чого б не слід йому робити...” [238, с. 195]. Не відстає від попа й попадя, яка займається хабарництвом, розпускає по селу різноманітні плітки і навіть зраджує своєму чоловікові.

В іншому творі, п'єсі “Конон Блискавиченко”, йдеться про те, як ієрей привласнив значну суму грошей із пожертвування прихожан на будівництво дзвіниці. Святого отця аж ніяк не засмучує те, що кошти на цю споруду прихожани збирали “по копійці, і ті копійки потові, криваві!..” [237, с. 246].

Неправедний спосіб життя отця ієрея засуджує навіть дяк Хома, але, щоправда, з дещо інших міркувань. Ось що він сам розповідає з цього приводу: “А хорошую пару коней купив отець ієрей на ярмарку, хорошую! Зараз після построєнія дзвіниці фаетона купив і попаді лисячу шубу з соболевым коміром, а тепер пару коней приобрив... ох!.. А я єдва-єдва зміг одягти свою благовірну в заячий салоп ... Оглядається нині отець ієрей на всі боки, яко тать ... Ох, стяжательні руки у отця ієрея, вєсьма стяжательні!” [237, с. 243].

Хома, як бачимо, заздрить своєму начальникові. Отож, якби він обіймав посаду ієрея, то, мабуть, також не зупинився б перед подібним шахрайством.

На своєму життєвому шляху Кропивницький незрідка зустрічав святош на зразок отця ієрея. Досить згадати хоча б попа Несторовського, в домі якого кілька місяців довелося жити в дитинстві майбутньому письменникові. Малий Марко незрідка був свідком “діянь” цього священика та його дружини, що не мали нічого спільного з біблейськими заповідями. У “Автобіографії” Кропивницький розповідає, як Несторовський знущався над малолітньою

дівчинкою-сиротою Любкою, незважаючи навіть на те, що її мати перед смертю залишила попу для виховання доньки значну суму коштів. “Любка ходила у дранті, як і я, – згадує драматург, – і її заїдали воші, як і мене; годували її недоїдками. Любка пасла попівських свиней, разом і гиндиків. Злидні нас здружили, іноді у темну ніч ми прокрадалися в кущі церковної огорожі або на берег річки і, гірко сумуючи, нарікали на бога, що він нас віддав на поталу та знущаннє” [240, с. 195].

Таким чином, само життя змусило Кропивницького дійти філософського висновку, яким він ще в молоді роки поділився з другом дитинства Є. Мячиковим, що “рай наш, а отже, і царство небесне у нас самих, у наших серцях, там само ж і пекло” [240, с. 253].

Більш детально свої погляди щодо релігії та служителів культу письменник викладає 1881 року в листі до А. Маркович, де є такі слова: “... Я почитаю бога і євангеліє, але не визнаю ні попа, ні диякона... Мене обурює ледве прихована личина і будь-яке маскування. Піп в єдвабній рясі читає проповідь про неодмінну взаємну допомогу: “Поділись майном своїм з ближнім...”, а сам грабує, вимагає й давить бідняка; архіпастир підносить очі до неба, так і лізе в рай, а нишком має цілий гарем жінок і т.п., і т.п. Все це мене отрує й обурює!..” [240, с. 320].

Отже, засуджуючи ганебну поведінку окремих служителів культу, Кропивницький не ототожнює їх із християнською мораллю, яку він завжди вважав основою доброчинності людей і якою повсякчас наділяв позитивних персонажів своїх творів. У цьому його погляди багато в чому суголосні зі світоглядом деяких інших тогочасних українських письменників, і насамперед І. Нечуя-Левицького (згадаймо хоча б образи ченців у “Кайдашевій сім’ї” чи “Афонському пройдисвіті”).

Характерним проявом різкого падіння духовності в гуші українського народу вважав Кропивницький і пияцтво, яке в його часи стало справжнім злом для багатьох українських родин. Живучи у своїй садибі на хуторі Затишок, письменник спостерігав усе це на власні очі. З цією проблемою він у травні

1906 року звертався навіть до депутата Державної думи Іллі Шрага. “...Тут по селах пішло таке пияцтво, – з гіркотою в серці пише митець, – якого не бачили ще, про яке й не чули. Запіяки вішаються, ріжуться, розгонять дітей, б’ють жінок... Ось і зараз хворий чоловік з Хведоровки приїхав по ліки до жінки і каже, що вчора у них знов повісився запіяка, лишивши семеро дітей голих, і босих, і голодних... Повісився він в шинку, в сінях... У нас корчемство повальне, в кожній слобідці по два-три корчемника ... До жінки моєї ходить гоїтись сліпа жінка, її водить мала дочка. “Чоловік п’яний бив по очах, доки не осліпла...” [240, с. 512].

Теми “зеленого змія” торкається Кропивницький і в багатьох своїх художніх творах. Так, у водевілі “По ревізії” старшина й писар, як уже йшлося, замість того, щоб сумлінно виконувати свої службові обов’язки тільки тим і займаються, що постійно пиячать. Саме з розмови про пияцтво розпочинається п’єса “Зерно і полова”, де один із персонажів розповідає про те, що за рік у селі було випито горілки на суму понад двадцять тисяч, і що це якраз та сума, на яку можна було б купити приблизно двісті десятин землі. Притому найпершими п’яницями є старшина та писар. Старшині навіть прізвисько придумали – Непромийчарка.

Щоправда, не менше, ніж мужики, пиячать і представники панівних класів. Але навіть у ставленні до п’яниць з боку властей проявляється дискримінація, бо, коли “пан або купець нап’ється так, що з ніг валиться, його садовлять у хваїтона або в каляску і везуть додому; а мужика тягнуть в часть, накладуть йому в шию по перве число та кишені повивертають; а іноді ще й ребра поламають...” [238, с. 257 – 258].

З такою ж гостротою тему пияцтва порушує Кропивницький і в багатьох своїх інших творах (“Зайдиголова”, “Замулені джерела”, “Мамаша”, “Ошибка провзойшла”, “Страчена сила” тощо), намагаючись засобами художнього слова привернути увагу до цієї жахливої проблеми якнайширші кола суспільства.

Цілком природно, що, постійно діагностуючи стан морального здоров’я широких народних мас, Кропивницький не міг не помітити того, що з роками

все більш актуальною ставала проблема, пов'язана з поступовою втратою національної свідомості, притому вже не окремими деградованими індивідуумами на зразок згаданих вище моральних покручів, а широкими верствами етнічних українців [319]. Драматург, зокрема, звертає увагу на те, що чимало селян навіть не знають про свою національну приналежність, не розуміють, що земля, на якій живуть, зветься Україною. “Цього листа пише сестриця, – сповіщає, наприклад, із шпиталю поранений Іван Шаповаленко, один із героїв комедії “Розгардіяш”. – Довідалась, бач, вона, що я з хахлів, та й пита: “Ви українець?” А я їй кажу: ні, я хахол. А вона й почала мені товкувати, що хохол – це насмішка ... Ви, каже, українець, через те я і листа до вашої жінки напишу по-українськи” [238, с. 34].

Цікавим у цьому плані є також епізод із драми “Скрутна доба”. “Панове громадяни, панове українці! – звертається до натовпу під час мітингу, присвяченому відомому царському маніфесту від 17 жовтня 1905 року, один із ораторів. – Вам, певно, відомо, що ця сторона, де ви живите, зветься Україною.

Н а р о д. Хіба?

О д и н. Уперше чую!

Д р у г и й. Харківська губернія зветься!..

Т р е т і й. Скрізь одна Расея і шабаш!..” [238, с. 85].

Все своє життя Кропивницький присвятив боротьбі за національне відродження України. Тому йому було дуже неприємно спостерігати за тим, як все більше й більше етнічних українців втрачають свою національну свідомість. “У Харківській губернії, зокрема в наших Куп'янському й Ізюмському повітах, – згадує письменників син Володимир Маркович, – було немало вихідців і переселенців із Курської і Воронежської губерній, а тому панував якийсь своерідний волапюк. Обставина ця дуже прикро вражала Марка Лукича. Ламана мова викликала у нього величезне обурення” [221, с. 43].

Особливо боляче реагував драматург на ренегатство з боку окремих співвітчизників, що в скрутні часи для уярмленого народу не тільки забули про свою національну приналежність, а навіть свої прізвища поміняли на російські.

Інколи доходило до курйозів. Як зазначає згаданий Володимир Кропивницький, в останні роки життя митець “майже в усіх молодих людях будь-якої національності вбачав українців-ренегатів, котрі перефарбувались й змінили прізвища”. І далі провадить: “Інколи, заходячи в перукарню, батько звертався з вимогою: “Поголити!”. Цирульник, будучи іноді зовсім невизначеної нації, не розумів і перепитував: “Що накажете зробити?”. Марко Лукич повторював своє “поголити” і, якщо вже тепер було незрозумілим його бажання, розгнівавшись, міг піти зовсім” [221, с. 110].

Подібні випадки, котрі є промовистим свідченням глибокої занепокоєності Кропивницького занепадом української культури, досить часто знаходили своє відображення й у літературній творчості письменника. Ось як, зокрема, він описує такий епізод у п’єсі “Голомозий” (1908):

В ч и т е л ь. І вірте мені, що завжди ви почуватимете, як вам хороше робиться на душі після того, як з годину погомоните з чоловіком на рідній мові. Сором цуратись своєї мови, великий сором!..

Ц и л ю р н и к. Та й мені вже тепер так здається...

В ч и т е л ь. Радю вам, як постережете по пиці чи по геканню якогось клієнта, що то свій брат, балакайте до нього по-своєму. Нехай іншого це ніби й здивує на перший раз, а ви на те не вважайте, додержуйте своєї напями ...

Ц и л ю р н и к. Як ви мені тепер розтовкували, то я й сам бачу, що зовсім не слід зрекатись рідної мови [238, с. 167 – 168].

Зрозуміло, що проблема, пов’язана з духовним здоров’ям нації, тією чи іншою мірою знайшла відображення і в творчості деяких інших драматургів другої половини XIX – початку XX ст. Наприклад, Старицький, типові портрети моральних покручів змальовує в одній із своїх кращих п’єс “Не судилось”. Йдеться про покоївку Аннушку та лакея Харлампія, що, вирішивши біля “панського болота”, запозичили від своїх хазяїв і відповідні звички. Аннушка, зокрема, як і пани, зрікається рідної мови й говорить якимось немислимим ламаним суржиком. “Я не виноватая, – зауважує вона паничеві Михайлові, – што мінь по-благородному грамоті вивчено. З мінь так

требують... ” [459, с. 154]. Водночас згадана героїня, мов павук павутиння, плете інтригу проти Катрі Дзвонарівни та Михайла Ляшенка.

Подібну спотворену мораль сповідує й панський лакей Харлампій, який так само повністю втратив духовний зв'язок зі своїм народом. Жага до наживи подавляє в ньому будь-які почуття людяності й штовхає навіть до ошукування людини, що знаходиться на межі життя і смерті. “А ловко я обділав цю справу! – радіє Харлампій тому, що так легко вдалось умовити напівсвідому Катрю відступитися від Михайла. – Триста карбованців, що пан дав, значиться, благодареніє богу, у кишені зостануться ” [459, с. 220].

Особливого звучання тема духовного здоров'я народу набуває в п'єсах Карпенка-Карого, який торкається цієї занадто чутливої субстанції вже в одному зі своїх перших творів, комедії “Підпанки” (1883), де на прикладі образу дворецького Филимона висвітлює прояви моральної деградації серед привілейованої частини селян-кріпаків. Користуючись своїм службовим становищем, згаданий панський прислужник заради прихильності поміщика з власної ініціативи чинить свавілля щодо залежних від нього селян, навіть не усвідомлюючи всієї глибини ганебності своїх вчинків. Особливо жахливий вигляд має духовне зубожіння цієї людини на тлі того, що вона перебуває у становищі такого ж кріпосного раба, як і її підлеглі, й повсякчас запросто може опинитись на їхньому місці.

Дворецький хоче зробити панові своєрідний “подарунок”, суть якого пов'язана з так званим правом поміщика на першу шлюбну ніч. Довідавшись, що молода дівчина-кріпачка Васирина виходить за такого ж бідолаху-кріпака Софрона, він віддає своїм підлеглим наказ прямо з весілля привести красуню в панські покої, а її коханого, щоб не бунтував, зачинити в буцегарні. Филимона аж ніяк не турбує те, що своїм вчинком він нівечить життя молодому подружжю. Він думає лише про власну вигоду, що цим “подарунком” зможе зміцнити своє становище серед панської челяді. “Знаю, що буде доволен... і подякує, або сотняжка прилипне до моїх рук” [166, с. 570], – з задоволенням від власного прожеку говорить Филимон, маючи на увазі пана.

Можливо, так би воно й сталось, як планував спритний дворецький, якби про його задум не дізналась пані. Запідозривши чоловіка в подружній невірності, вона вчинила такий страшенний скандал, що розгніваний поміщик не тільки відмовився від “подарунка”, а ще й серйозно нагримав на Филимона.

До проблем морального гатунку Карпенко-Карий повсякчасно повертається у своїх творах (згадаймо хоча б таких потвор, як глитай Цокуль із драми “Наймичка” чи економ Ліхтаренко з комедії “Хазяїн”). Винятково велику увагу приділяє письменник питанням моралі в останніх своїх п’єсах “Суєта” (1903) й “Житейське море” (1904), де тема збереження духовних зв’язків дітей зі своїми батьками, з рідним краєм, відповідальності інтелігенції за духовний розвій українського села є домінуючою. Митець не може спокійно спостерігати за проявами духовного занепаду в українському суспільстві, особливо в середовищі інтелігенції. Досить переконливо показує він це на прикладі вчителя гімназії Михайла Барильченка, героя згаданих вище комедій. Здобувши університетську освіту завдяки тяжкій хліборобській праці батьків та старшого брата, Михайло став соромитись не тільки цих своїх найближчих родичів, що так і залишились простими хліборобами, а й власного походження. “Подла фамілія!.. – з роздратованістю говорить він про своє прізвище. – Так неприємно для слуха: “Барильченко”. Зараз видно простоту рода ... І перемінить не можна, куди не поверни, все чується погане якесь “барило”!” [166, с. 62].

Драматург акцентує увагу на тому, що попри університетську освіту в своєму світогляді Михайло стоїть на тому ж щаблі, що й колишній фельдфебель Тарас Гупаленко, який, скуштувавши “міської цивілізації” в Петербурзі, де служив у війську, хизується перед земляками своєю “вченістю”, Україну презирливо називає Хахляндією і притому не розуміє всієї комічності ситуації, в якій опинився. “Я сам, дядюшка Терентій, не без науки, – гордо заявляє Тарас співбесідникові, – формальність розумію і з ученими дамами знайомства мав не раз; в каретах навіть їздив, ей-ей! І в операх, і в цирку...”. Така широка “обізнаність” дає привід Гупаленкові претендувати на шлюб з освіченою панночкою, бо проста дівчина йому вже

“не під стать” [166, с. 44 – 45]. Утім односельці знають справжню ціну цьому задаваці, а дівчина, яку він хотів посватати, підносить гарбуза.

Всього кількома штрихами, але так же переконливо змальовує Карпенко-Карий у п'єсі “Суєта” й кілька інших типових портретів моральних покручів. Це і невдячний син козака Терешка Білоконя, що, одержавши офіцерський чин завдяки батьковим достаткам, став відверто зневажати останнього, й донька голови окружного суду Аделаїда, яка гордує свекром та свекрухою тому, що вони прості козаки (для неї в мужицькій хаті навіть повітря важке), і той же кандидат прав Петро Барильченко, який, обійнявши високу посаду в суді, забув дорогу до батьківського дому, і дружина Михайла Барильченка Наталя, що поціновує людей залежно від їхнього походження.

Причину моральної деградації персонажів своїх творів і Кропивницький, і Старицький, і Карпенко-Карий пов'язують, як уже йшлося, передусім із впливом на свідомість певної частини селянства так званої “міської цивілізації”, що прийшла в пореформене українське село разом із новими економічними стосунками. “Ліки” від цієї “хвороби” драматурги вбачають у національному відродженні українського народу.

За обставин, що складаються в українському суспільстві після оприлюднення в 60 – 80-х роках XIX ст. низки царських указів та урядових постанов, спрямованих на обмеження функціонування українського слова, проблема національного відродження набуває особливої гостроти. Відтепер серед інших літературних родів виключно велике значення розпочинає відігравати драматургія. Причиною цього є специфічні особливості драматургічних творів, котрі, як зазначається в монографії “Українська література в російській критиці кінця XIX – початку XX ст.”, “хоч і в причесаному цензурою та різними адміністративними наглядачами вигляді... все-таки мали можливість доходити до глядача. При цьому, якщо зважити на те, що цензурні митарства для всіх жанрів літератури були забарними, то можна твердити, що дозволені драматичні твори, обминаючи друк, потрапляли в сценічній інтерпретації до свого адресата значно швидше. За тих умов це був

єдиний канал, через який українська культура подавала світові свій голос” [491, с. 94].

Письменники-драматурги активно користуються можливістю висловлювати зі сцени устами персонажів своїх п'єс думки про необхідність відкриття шкіл для народу (зазвичай з українською мовою навчання), про месіанське призначення національної інтелігенції нести світло знань у глухе українське село, приносити користь простому люду, працюючи в народній гушці лікарями й фельдшерами.

Особливо багато уваги питанню національного відродження приділяє Кропивницький. Освітнянські проблеми письменник порушує вже у своїх ранніх п'єсах – зокрема, в комедіях “Помирились” та “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”. Починаючи ж з 1880-х років, тема національного відродження стає в його творчості домінуючою [338].

Могутнім поштовхом і одночасно великим стимулом до подвижницької праці на користь вітчизняної культури (а отже, врешті-решт, і української державності) для всіх українських патріотів був факт створення драматургом у жовтні 1882 року професійної національної трупи, що згодом дістала назву першої трупи українських корифеїв. Як зазначає М. Вороний, “уміючи відразу вгадувати і розпізнавати таланти, Кропивницький за короткий час вспів зібрати коло себе визначні артистичні сили і добитись взірцевого ансамблю. Все це разом допомогло свіжо організованій трупі його засягти надзвичайного успіху, зробити несподіваний фурор в пресі і в суспільстві”. Однак ще більшим тріумфом українського мистецтва стали гастролі згаданої трупи взимку 1886 – 87 років у Санкт-Петербурзі. “Кропивницький ніби відкрив наш народ для широкої російської громади, – провадить далі М. Вороний. – Про українців заговорили скрізь: і в пишних салонах вищої аристократії, і в бідних хатах ремісників та фабричних робітників. Скрізь можна було чути українську пісню; всі втішились милозвучністю нашої мови, мальовничістю наших уборів, а українське жіноче убрання зробилось навіть модою для панночок. Російські

часописи і журнали були переповнені хвалою нашому театрові, кричали, що тут б'є “свіже джерело життя цього справді поетичного народу” [65, с. 243].

Саме після створення професійного театру тема національного відродження стає провідною і в драматургії Кропивницького. Адже тепер, після тривалої перерви, нарешті настала можливість для спілкування з масовим глядачем, на якого, власне, й розраховувались його п'єси. Набагато глибшими в цю добу у творах драматурга постають і питання, пов'язані з першочерговими справами уярмленого народу. Так, у драмі “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” (1882) Кропивницький чи не вперше в українській літературі порушує проблему відповідальності української інтелігенції за жалюгідний стан національної культури. І одну з основних причин такого становища він вбачає у відірваності значної частини духовної еліти від свого народу або навіть і в прямій зраді його інтересів. Проте, на щастя, не всі освічені українці забули про те, хто вони. Основним провідником ідей драматурга у згаданій п'єсі є студент-агроном Володимир Петрович Горнов, який не на словах, а на ділі всіляко піклується про селян. Про це красномовно свідчить його діалог з поміщиком Олексієм Вороновим:

В о р о н о в ... Правда ли, что вы подарили вашим крестьянам дополнительный платёж?..

Г о р н о в. Справжня правда.

В о р о н о в. Либерально, очень либерально ... Ссуду какую-то тоже у себя открыли?

Г о р н о в. Одкрив.

В о р о н о в. Гуманно и либерально! Ну, а я того... того... не открою!.. Слышите ли, не открою!

Г о р н о в. Чую, чую! Я не глухий. Ви не відкриєте!

В о р о н о в. Да-с не открою! И школа там у вас?

Г о р н о в. І школа там у мене...

В о р о н о в. Но для чего все это мужику? Я вас спрашиваю, для чего?

Г о р н о в. Не знаю.

В о р н о в. Не знаєте? Нет-с, вы знаєте! Да-с, знаєте! И я знаю!..

Г о р н о в. А коли ми обоє знаємо, то задля чого ж переливати з пустого в порожнє? [235, с. 425].

Отже, устами Горнова Кропивницький ділиться з читачами й глядачами своїми власними думками відносно того, якими мають бути взаємини між панамі та селянами. Дещо пізніше, коли письменник житиме в Затишку (у своїй садибі на Харківщині), то і відкриє там школу для селян, і допомагатиме їм матеріально.

Герой Кропивницького дуже добре пам'ятає, що він із “мужичого роду”, що його батько “тільки дякуючи власним заслугам, здобув дворянство і полковничий чин”. Батькові заслуги не дають Горнову підстави цуратись простих людей. “Ніколи я не одречусь од свого роду, – заявляє він. – У мене ще й досі живі дядьки по батькові – один простий гречкосій, а другий солдат, – і я ними не гордую” [235, с. 427].

Типовим представником із числа ренегатів є згаданий вище поміщик Воронов. Його ренегатство проявляється, звичайно ж, не в тому, що він розмовляє російською мовою, хоча й це не випадково. На своєму життєвому шляху драматург незрідка зустрічав людей, що за національністю були українцями, але стидилися і мови свого народу, і свого походження. Справа в тому, що саме таким “українцем” і був Воронов. Батько цього пана, пояснює Горнов Максиму Хвортуні, поки “ще не був у службі, то прозивався Ворона, а як здобув міліцієнного чина, так став вже прозиватись Воронов... Така, бачте, мабуть, була поведенція, все своє уже дуже обридло, так хоч хвостика чужого пришити” [235, с. 422].

Для Кропивницького, який усе своє життя присвятив справі відродження української культури, це було наболілою проблемою. Отже, діалог Горнова з Вороновим на цю тему можна сприймати саме як діалог самого драматурга з тими горе-українцями, що в умовах шаленого тиску на українську культуру з боку російського царизму та його прибічників, зрадили інтереси свого народу. Ось уривок із цієї розмови:

В о р о н о в. Философ, философ! И если я вас спрощу, зачем вы говорите со мною по-малорусски, у вас также найдётся ответ?

Г о р н о в. А звичайно...

В о р о н о в. Любопытно...

Г о р н о в. Я не хочу говорити по-руськи та й одвик-таки од мови, живучи чотири роки помеж крепаками...

В о р о н о в. Однак ж вы читаете русские книги?..

Г о р н о в. Читаю! Німецькі читаю, і французькі, і навіть латинські... Але ж читати і говорити – це дві речі зовсім різні...

В о р о н о в. Да ведь я сам малоросс, а вот же говорю по-руськи...

Г о р н о в. Через те ж я і балакаю з вами по-українськи, що знаю, що ви українець, і знаєте мову, і що колись і самі балакали зо мною по-своєму. Може, це тоді було в моді? Ви перемінились, а я не хочу хамеліонничать! [235, с. 426 – 427].

Практично ці ж самі думки щодо місця рідної мови в українському суспільстві висловлює й літературний сучасник Володимира Горнова Михайло Ляшенко (до речі, також студент) – один із центральних персонажів драми М. Старицького “Не судилось”, написаної одночасно і, як доведено вітчизняними літературознавцями, незалежно від згаданої вище п’єси Кропивницького. Своєму фатуватому дядькові пану Белохвостову, що, як і Воронов, зрікся рідної мови і вважає її за діалект російської, Михайло з пафосом зауважує: “Для нєука дуже легкий спосіб зрікатись ... Розмовлять на другій мові з тобою не буду; не для того, що не вмію, бо ми руську літературу незгірш вашого проковтнули, а для того, що не хочу потурати твоїй писі! Живеш на Україні, то знай її й мову!” [459, с. 147].

Думки, що висловлюють Кропивницький і Старицький, багато в чому перегукуються з народницькими ідеями, які у другій половині XIX – на початку XX ст. в Україні і в Росії були дуже популярними. Особливо великого розмаху народницький рух набирає на території тодішньої країни в 70-ті роки, коли тисячі освічених юнаків і дівчат, серед яких чимало було студентської молоді,

переодягнувшись у селянський одяг, ідуть у села й хутори, щоб там, у самій гущі народу, працюючи вчителями, лікарями, фельдшерами, поширювати соціалістичні ідеї.

В Україні “ходіння в народ” мало ще й свою специфічну, національну ознаку. Причетна до цієї справи вітчизняна інтелігенція ставила собі за мету не тільки принести в темне село світло знань, а ще й пробудити національну свідомість, поширюючи серед селянства Шевченків “Кобзар”, інші твори рідною мовою.

За словами М. Смоленчука, народником був і молодший брат Кропивницького Володимир, про якого дослідники творчості письменника “майже нічого не знають”. З “Автобіографії” відомо лише про те, що “брат, працюючи вчителем “умілости” в реальному училищі в Ананьєві, застудився на полюванні й помер”. Спираючись на спогади М. Сочеванова, чоловіка драматургової сестри Ганни Луківни, на інші джерела, Смоленчук розповідає, що Володимир Кропивницький навчався у Другій Київській гімназії, а потім в університеті, але за причетність до народницького руху його виключили з університету. “Ходив він од села до села, в драному кошуку, з довгою палицею, з торбою. Застудився й помер від гарячки”. Поховано В. Кропивницького в Бобринці. “Цілком можливо, що правду про брата драматург не розкривав з цензурних міркувань” [445, с. 30].

Ясна річ, що феномен громадянського подвигу представників народницького руху знайшов віддзеркалення і в драматургії, передусім у творчості Кропивницького. Яскравий портрет жінки-народниці письменник зображує, зокрема, у драмі “Замулені джерела”. Йдеться про згадану дещо раніше провідну героїню твору Женю Необачну. Драматург у деталях показує, як молода дворянка, навчаючись у Інституті шляхетних дівичь і прилучившись там, напевно, з романтичних міркувань до модного у ті часи в середовищі інтелігенції світогляду народників, поступово з головою поринає в цю стихію. Під час літніх канікул Женя приїздить у село в маєток своєї матері, де намагається втілити в життя свої мрії про зближення з народом. Дівчина будь-

що хоче бути схожою на просту селянку. Це проявляється в усьому. Вона і одягається в народне вбрання, і на відміну від матері та сестри розмовляє українською мовою, і бере участь у хороводі. Не зупиняється Женя і перед останньою межею, яка розділяє панівні класи й селянство. Закохавшись у сільського парубка Конона Зажерю, вона без жодних вагань виходить за нього заміж. Однак перевтілення в селянку проходить нелегко, адже Євгенія зовсім не пристосована до життя в селянській родині. Вона не тільки не звикла до фізичної праці, а й не вмів нічого робити, бо за неї завжди працювали інші. До заміжжя Женя була досить легковажною натурою, жила безтурботно, як метелик. Таке безхмарне життя розбестило від природи добру й розумну дівчину. Спочатку вона не захотіла навчатись “Я лінувалася вчитись, – розповідає Женя своїй селянській подрузі Килині, – і мене не перевели у другий клас...” [236, с. 406]. А потім у своєму бажанні одержати все, що заманеться, молода дворянка без жодних вагань відбила у своєї сільської подруги Килини коханого.

Отже, маючи намір урятувати від нещастя, забобонів та інших негараздів чи не все селянство, Женя навіть не помічає, що завдає тяжкої моральної травми конкретній людині. “І навіщо я Жені виявила своє горе, – з сумом промовляє Килина, – краще було б придавити, приспати!.. Що їй моє горе? Воно їй за виграшку!.. Я проти неї комашка маненька. Вона тепер гордує, пишається, чваниться, що наступила на ту манісіньку комашку й топче її... Не пошкодує, роздавить, розчавить!..” [236, с. 425].

Життя Женя знає лише з книг та розповідей знайомих. “А коли б ти знав, – говорить дівчина судженому, – скільки таких є панів, що поробились простими гречкосіями.

К о н о н. Хто це вам казав?

Ж е н я. У книгах про це пишуть” [236, с. 433].

Багато про що у плані розуміння світогляду головних героїв твору говорить також наступний діалог:

Ж е н я... Однієї моєї подруги сестра вийшла за панича, і зараз вони поселились у хуторі і почали самі землю обробляти, живуть собі у простій хаті, ходять у простій одежі...

К о н о н. Що ж то вони самашедчі, чи як?

Ж е н я. Чого ж сумашедчі?

К о н о н. Тепер кожен мужик, мовляв, із шкури вилазе, щоб хоч у полупанки вискочити, а не те що в пани... Стало бить, оті, про котрих ви кажете, так вони так що не при своїй пам'яті [236, с. 433].

Утім, опинившись після шлюбу в селянській гущі, дівчина ніби перероджується. Вона намагається і перевиховати в душі гуманістичних ідеалів членів своєї нової родини, і допомогти селянам завдяки отриманим в інституті знанням подолати злидні, і відкрити школу, щоб зайнятись просвітою односельців. “Чим швидш люде зробляться добрими і чулими до горя і нужди ближнього, – розмірковує Женя, – тим швидш зло пропаде, а добро опанує” [236, с. 459]. Однак шляхетні наміри героїні Кропивницького лишаються, на жаль, нереалізованими. У тендітної дівчини занадто мало сил для боротьби з забобонами та темнотою затурканих селян, які навіть не в змозі оцінити громадянського подвигу юної панночки.

Притаманні народницькі ідеї й іншій героїні Кропивницького – Ользі (комедія “Супротивні течії”), яка, опікуючись освітянською справою, відкрила в слободі на власні кошти школу і сама підготувала для неї з сільських дівчат вчительку.

Дещо пізніше питання про необхідність відродження української культури досить гостро поставить у своїх п'єсах і Карпенко-Карий. Герой його комедії “Хазяїн” учитель Калинович, зокрема, бачить своє покликання у служінні народу на ниві освіти й закликає до подвижницької праці заради кращого майбутнього свою колишню ученицю й подругу – доньку глитає Пузиря Соню. “Краще ходім поруч зо мною на корисну працю в школі...– спонукає він дівчину, – і будемо між молоддю насаждать ідеали кращого життя! Будущина в руках нового покоління...” [167, с. 308].

До цієї ж теми повертається письменник через кілька років і в комедії “Суєта” (1903), де вустами хлібороба Карпа Барильченка, що все життя чесно працював на землі, поливав її своїм потом, з гіркотою зауважує: “Нещасна земля, гірка твоя доля! Тікають від тебе освічені на твої достатки діти і кидають село у темі... Хоч задушиться тут – нема їм діла ... Забрали все, що можна, від землі, виснажили гречкосія і покинули! Ані лікаря, ані ученого хазяїна, ані доброго адвоката – нікого нема в селі!” [168, с. 17].

Саме такими невдячними до рідної землі виявились, як уже йшлося, молодші брати Карпа Петро й Михайло, які, здобувши досить престижну освіту за рахунок своїх батьків, остаточно відірвались від села, стали соромитись свого походження.

Гідним землі, що його вигодувала й дала освіту, залишається лише сільський вчитель Демид Короленко, який всіляко намагається бути корисним своєму народові, не сторониться хліборобської праці. Свою місію Демид бачить у тому, щоб завести зразкове господарство при школі, на прикладі якого діти мали б змогу бачити, “як землю оброблять, щоб не дряпали її, як дряпають батьки, без системи” [168, с. 19].

Подібні народницькі ідеї висловлює й Б. Грінченко. Так, його Арсен Яворенко з драми “На громадській роботі” (1901) мріє про те, щоб “людям краще – і тілом, і духом жилося... Щоб люде наші не темні, а освічені були, не хворі, а здорові, не голодні й холодні, а наїдені й напитені...” [93, с. 548]. Заради здійснення заповітної мрії Арсен не жаліє ні своїх сил, ні власних коштів. Розпочинає він свою громадську діяльність зі спроби висушити для нужд односельців величезне болото, яке займає чимало придатної для обробітку землі. Проте селяни спочатку з недовірою ставляться до шляхетних ідей молодого поміщика, бо не вірять у його безкорисливість, тому що взагалі не звикли довіряти панам. І все ж врешті-решт перемагає здоровий глузд. Затуркані й обдурені Арсеновими недоброзичливцями селяни розуміють, хто є їхнім справжнім заступником і другом.

Такою ж подвижницькою можна вважати й діяльність головної героїні комедії Кропивницького “Супротивні течії” (1900) Надежди – доньки пересічного селянина Андрія Хилька. Навчаючи селянську дітвору й дорослих грамоти, дівчина несе світло знань у саму гущу народних мас. Вона самотужки здобула освіту й завдяки допомозі панночки Ольги відкрила в селі неофіційну школу, в якій, до речі, викладається й українська мова. Свідченням цього є фрагмент уроку на початку п’єси [237, с. 141].

Однак на шляху до світлого майбутнього Надежда змушена долати неабиякі труднощі (“супротивні течії”). Адже у слободі ще досить сильні позиції “влади темряви”. Значна частина селян вірить у різні забобони та нісенітниці, жертвою яких ледве не стала молода вчителька, котру звинувачують у тому, що вона начебто відьма і завдає людям шкоди.

Повним антиподом згаданій героїні змальовує Кропивницький іншого персонажа твору – панського лакея Миколу, який, покинувши село, остаточно відірвався від основ народної моралі й національної культури. Колишній пересічний сільський хлопець “долучився” до “міської цивілізації”, і його вже не задовольняють театральні вистави, в яких “по-деревенському все”. Цю досить сумну метаморфозу помічає передусім Надежда, яка добре усвідомлює, що Микола та такі, як він, лише удають із себе освічених людей. Насправді “...це покалічений народ, котрий почина науку не з початку, як треба, а з кінця. Попаде у панські покої та як одягне сюртука та фракка, то вже він лічить себе не простим і перш за все цурається рідної своєї мови...” [237, с. 186 – 187].

Літературними попередниками Миколи є такі згадані раніше персонажі Кропивницького, як Маляренко (“За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”), Поваренко (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”), Степанида (“Зайдиголова”) та деякі інші.

Тему відродження національної культури продовжує розробляти Кропивницький і в своїх пізніх творах. Так, у п’єсі “Розгардіяш” (1906) письменником уже вкотре порушується питання про невід’ємне право українців спілкуватися мовою свого народу, акцентується увага на тому, що рідною

мовою людині набагато легше здобути повноцінну освіту. “Якби я писала по-таківському ... (тобто по-російському – А. Н.), – говорить одна з героїнь драми Катря, звертаючись до свого вчителя, – то мені здавалось би, що то не я пишу, а хтось інший орудує моїми думками і воде моєю рукою” [238, с. 27].

Свідомим носієм ідеї національного відродження змальовується інший персонаж твору Іван Шаповаленко, який не тільки сам цікавиться історією свого народу, а й односельцям розповідає про те, що колись Україна була вільним краєм, що “була у козаків на Дніпрі головна сила – Січ, там був у них і січовий отаман, котрого козаки вибирали вільними голосами. Звались ті козаки січовиками, або запорожцями ... Із Січі запорожці ходили воювать з ворогами; плавали у байдаках по морю під турка та бусурмена; нападали на Польщу та татарву...” [238, с. 41].

Не менш важливі питання, пов’язані з проблемою відродження національної культури, порушуються Кропивницьким і в драмі “Скрутна доба” (1906). Особлива увага приділяється тут організації сільських шкіл та бібліотек. Це видно передусім із діалогу центрального героя п’єси поміщика Деревіцького з селянином Йосипом. “Що ж, перечитав книжки? – запитує Деревіцький свого співрозмовника.

Й о с и п. Перечитав всі до однієї та ще й не раз. (*Кладе книжки на стіл*). Учора з Хведором, читаючи книжку про сільську школу, згадали про колишню вашу школу та й почали міркувать, що скільки б то до цього врем’яни в нашій слободі було б вже грамотних, коли б та школа й досі була?.. Але я і зараз гаразд не втямлю, за віщо її вам заборонено?..

Д е р е в і ц ь к и й. А так, за спасибі. Піп із усердія доніс, наїхали власті й заборонили” [238, с. 97].

Крім того, Йосип розповідає про те, що вони разом із ковалем Антоном задумали створити бібліотеку для селян, що у них уже є твори Т. Шевченка, М. Гоголя, О. Пушкіна, А. Чехова, М. Горького, що вони написали листи до Л. Толстого та В. Короленка з проханням прислати свої книги для їхньої майбутньої читальні.

Цікаво, що факт заборони школи за доносом попа взятий Кропивницьким із власного життя. Подібна подія сталася 1896 року в його садибі. Матеріалом для п'єси послужили й деякі інші факти з життя митця. У зв'язку з цим слід згадати, що у драматурговій садибі в Затишку була чудова бібліотека, котра складалася з численних зібрань російських, українських і зарубіжних класиків, журналів “Киевская старина”, “Исторический вестник”, “Русская мысль”, “Русское богатство” та іншої періодики, що виписувалася щорічно. Чимало було тут і книг, подарованих Кропивницькому прихильниками його таланту. Цією бібліотекою мали змогу користуватися селяни з сусідніх сіл та хуторів. Отож, бібліотеку письменника в якійсь мірі можна, напевно, вважати своєрідною читальнею для місцевих жителів.

Тему освітянської справи в українському селі продовжує Кропивницький і в п'єсі “Старі сучки й молоді парості” (1908), де “владі темряви”, виразниками якої є “старі сучки” (багатій Тихон Кирпа та його прибічники: сільський старшина й піп з попадею), протистоять “молоді парості” нового, кращого, більш справедливого життя (вчителька Софія Станіславівна, її помічниця Ольга Данилівна, син Кирпи Трохим та молодий комерсант Василь Музиченко). Згаданих персонажів об'єднує насамперед турбота про відродження занедбаної національної культури. Вони ставлять перед собою мету надати можливість селянинові здобути бодай початкову освіту. Проте на шляху до здійснення заповітної мрії існує чимало труднощів. І насамперед – це відсутність доступної по ціні народної газети, в якій українські патріоти мали б змогу друкувати твори національних письменників, висловлювати свої думки й пропагувати ідеї. Так, читаючи нарис видатного російського письменника, Трохим із сумом зауважує: “Боже, боже, який би я був радий, коли б такі твори, як оце ми прочитали, швидше почали з'являться на українській мові, щоб їх читав наш народ, читав на зрозумілій рідній мові!..”. На думку юнака, саме рідна мова сприяє появі у людей національної свідомості, котра в свою чергу “підійма людину на боротьбу, будить дрімаючі в ній сили, підохочує на корисну й невтомну працю...”. Дуже корисно було б, провадить далі Трохим, якомога

“швидше часопись завести таку, щоб вона була дешевенька, доступна по ціні народові і щоб коштовного змісту, – ось чого дуже треба!..” [238, с. 213].

Про важливість створення для простого люду дешевої газети Трохим незрідка розмовляє зі своїм однодумцем сільським підприємцем Василем Музиченком, у якого він працює по найму і який також добре розуміє, що на освіту коштів не слід жаліти, що вчитися потрібно не “на мідні гроші”, як він учився, а “на золоті”.

Твори, в яких Кропивницький ставив питання щодо українського національного відродження зазнавали жорстоких утисків з боку царської цензури. “Невже ж і надалі ми мусимо писати тільки про кохання та запивать його горілкою, заспівувать піснями, пританцьовуючи гопаком?..” [240, с. 511 – 512] – з сумом констатує письменник у одному зі своїх листів до депутата Державної думи Л. Шрага.

З вимогою чи проханням зняти обмеження на вживання рідної мови Кропивницький неодноразово звертався до різних високих чинів, мав навіть намір написати до самого царя. У листі до письменника В. Уманова-Каплуновського в лютому 1902 року він, зокрема, говорить, що святкувати 30-літній ювілей своєї театральної діяльності не буде, бо не про славу людина повинна мріяти, а про добро. Митець зазначає, що він тридцять років прослужив українському мистецтву, але, на його думку, так нічого й не зміг зробити для рідного краю. Адже до цього часу немає в Україні ні народної школи з українською мовою навчання, ні газети, ні журналу. Українську мову, як і раніше, висміюють, не визнають, намагаються знищити. І Кугель, і Амфітеатров, і Суворін, і багато інших російських шовіністів на сторінках офіційної преси відкрито знущаються над діячами української літератури. “Отже, – підсумовує драматург, – я хотів би звернутися з проханням до царя, щоб хоч школу сільську дозволили в Україні на рідній мові. А Ви порадьте, як це зробити, і допоможіть. Оце буде ювілей святковий і незабутній!..” [238, с. 493 – 494].

У нас, на жаль, немає відомостей про те, чи звертався все-таки Кропивницький з цим проханням до Миколи II. Проте хоч як би там було, за тих умов це все одно було марною справою. Мабуть, це розумів і письменник. Та ось настав 1905 рік. Після поразки Росії у війні з Японією, коли всі жили очікуванням перемін, митець наважується написати листа до голови Комітету міністрів С. Вітте. У нього з'явилася надія на позитивне вирішення українського питання після царського указу в грудні 1904 року, за яким уряд мав переглянути окремі положення цензури, що були спрямовані на обмеження прав у духовному житті національних меншин. У цьому листі Кропивницький звертає увагу прем'єр-міністра на те, що українці зазнають таких жорстоких утисків у своєму культурному розвитку, яких не знає жодна інша нація на території імперії. “Всі народи Росії, – наголошує драматург, – мають або можуть мати свої газети та журнали, в Малоросії ж вони заборонені. В усіх країнах, що мають письменність, рідна мова є головним засобом освіти. Однак на великих просторах Росії українську мову вигнали зі школи, і вчителя, який інколи насмілиться вжити її з педагогічною метою, суворо карають... Цей народ дав Росії таких діячів, як Сковорода, Квітка, Шевченко, Потебня, Костомаров, Гоголь, Короленко, таких артистів, як Щепкін, і багатьох інших. У малоросів є своя загальноновизнана столітня література...” [232, с. 73 – 74]. На думку Кропивницького, українська мова (як літературна, так і розмовна) повинна мати однакові права з російською, і в Росію мають бути допущені всі галицькі видання українською мовою, серед яких Біблія, Євангеліє та дослідження високого наукового рівня.

Відповіді на свій лист драматург, ясна річ, не дочекався.

Тему боротьби за українське національне відродження продовжує Кропивницький також у вступі до своїх спогадів, опублікованих 1906 року в журналі “Нова громада” під назвою “За тридцять п'ять літ”. Письменник, зокрема, звертає увагу читачів на те, що він уже понад тридцять років оббиває “пороги губернаторських та квартально-участкових “приемных”, щоб “присунутись ближче хоч на один ступінь до тієї рисочки світла, що й зараз

миготить ген там у далечині на затуманенім небосхилі незмірного простору”, але ту “рисочку” “лихі вороги з усії сили потужуються замурувать непроломною стіною-муром...” Зрозуміло, що “рисочкою світла” драматург образно називає свою заповітну мрію, якій він служив усе життя, – занедбану українську культуру, рідну мову, національний театр, що постійно зазнають всіляких утисків з боку самодержавства та його прислужників. “Мало не тридцять три роки, – провадить далі драматург і актор, – вичовгував я помости ріжних конів – від театральних до балаганних, служачи театрові “проплаканого народу”, права якого на самостійний духовний розвиток давно признали за ним усі вчені й академії “гнилого” Заходу, всі історики й етнографи; а люті вороги таки напотужують “усі втори”, щоб “злить всі річки в одне море”, хоч би й проти гори. Багато разів цілим хором, з проводирями ріжної шерсті, затинали вони вже й “со святими упокой”. А Курилка, мов на злість: жив та й жив!” [238, с. 101 – 102].

Наболілої теми в останні роки життя Кропивницький нерідко торкається й у приватних листах до своїх друзів і знайомих. Характерним прикладом тут може бути його листування з професором Харківського університету Миколою Сумцовим. Митцеві дуже імponує, що Сумцов так само, як і він, веде невтомну боротьбу за розкріпачення української культури, порушує це питання у своїх наукових працях і навіть намагається викладати в університеті українською мовою. “Не можу переказати Вам тієї втіхи, – відзначає драматург у листі до вченого від 24 жовтня 1907 року, – якою сповнилося старе серце, коли очі прочитали, що Ви промовляли лекцію на рідній мові; хотів ударить до Вас депешу, та подумав: а може це пошкодить, та й занімів; а тепер хочу Вам багато сказати подяки. Дай господи Вам здоров’я і продовж без краю віку й снаги на розширення занедбаної мови, котра тліла довгі віки іскоркою манюсенькою!” [240, с. 527 – 528].

Саме в контексті боротьби за національне відродження України слід розглядати і порушення Кропивницьким та іншими провідними драматургами його доби теми створення та функціонування селянських спілок. В організації

артілей митець, як і народники, бачить вихід із того важкого економічного й духовного становища, в якому опинилось українське селянство після реформи 1861 року. Цієї проблеми письменник постійно торкається у своїх творах, починаючи вже з першої драми “Дай серцеві волю, заведе у неволю”. Так, один із центральних персонажів згаданої п’єси Семен Мельниченко ходив на заробітки не в якесь там абстрактне місце, а в німецьку колонію, де люди працюють у спілці, де в гарячу пору робота не припиняється навіть у свята. Ось що, зокрема, розповідає про це Семен своїй коханій Одарці: “А мені, спасибі богові таки похвортунило!.. Заробив більш, як торік; таки ні одного буденного дня не прогуляв, а іноді то й у празник робив, хай Господь милосердний простить... Довелось, бач, мені у німців стать на поденну; дивлюсь, вони роблять і в празники; думав я, думав, а далі й кажу собі: невже ж німці не такі люде, як і ми? У них там же, в колонії, і церква є, кирка по-їхньому, і моляться вони у книжку... Дивишся, уранці він іде до служби божої; а після обід за роботу... Ото дехто з нашого брата почали гомоніти: “Чи й справді ж воно гріх у празник робити?” То інші, а найпаче старі люде, не згодились закон ламати; а другі стали так міркувати: “Тепер, кажуть, коли змога заробити добру копійку, то й треба зароблять; а прийде зима, то й робив би, так роботи бракує, або й ціна така, що не варт і праці! – от тоді молитись...” Подумали ми, подумали, перехрестились та й гайда у покіс!..” [235, с. 62].

Ще більш відверто про перевагу кооперативної праці говорить герой п’єси “Де зерно, там і полова” (1888) Роман Жлудь, який щиро переконаний у тому, що краще селяни зможуть жити лише тоді, коли на гуртові гроші самі стануть виробляти “те, що найбільш потрібно в господарстві”: борони, вози, бочки, колеса, чоботи тощо [236, с. 51].

Ці, безперечно, народницькі ідеї притаманні також Олесі й Власові – персонажам драми “Олеся” (1891). Для того, щоб бути корисною людя, донька Балтиза хоче вивчитися на фельдшера, а син бідної вдови мріє про створення сільськогосподарського товариства, де можна опанувати різні необхідні на селі ремесла.

Однак чи не найповніше відображення ідея створення селянських кооперативів знаходить у п'єсі Кропивницького “Конон Блискавиченко” (1902), якій українське літературознавство приділило незаслужено мало уваги. За життя автора згадана драма не стала помітним явищем у вітчизняній драматургії. Сталося це, мабуть, тому, що твір був дуже понівечений цензурою, через що у значній мірі втратив свою змістову й композиційну цілісність. Кропивницький, щоправда, намагався переробити п'єсу. Але в умовах шаленого тиску цензури це не принесло бажаного результату. За радянських же часів, коли нарешті настала змога опублікувати перший варіант, виявилось, що “Конон Блискавиченко” не відповідає вже вимогам марксистсько-ленінської ідеології. Досить характерним для дослідників цієї доби є вислів П. Киричка: автор “не побачив у пролетаріаті єдиної сили, спроможної змінити існуючий лад”, а “вдався до пропагування хибних у своїй суті “хліборобських спілок”, які в умовах капіталізму були засобом подальшого збагачення лише окремих заможних селян, благодатним ґрунтом для зростання куркулів” [184, с. 127 – 128].

Отже, настав час подивитись на п'єсу Кропивницького “Конон Блискавиченко” під новим кутом зору, вільним від ідеологічних нашарувань та обмежень. Свою назву драма одержала від ім'я та прізвища центрального персонажа твору. Герой Кропивницького є одним із тих селян, що в результаті обезземелювання після реформи 1861 року змушені були йти шукати щастя до міста. Проте дуже скоро Конон на власному досвіді переконається, що і в місті пересічній людині живеться не краще, ніж у селі. “Робочих рук сила, а робота не завжди знаходиться, – говорить він, – через що один у другого роботу виривають з рук, таким способом зменшують заробітну плату, а від того недоїдають, ходять у руб'ї, хиріють і загибають ... А живуть по погребях, по підвалах, в ямах, в пустках, на горищах – в смраді, тісноті та сирості... П'янство, розпутство, пошесть усяка, зарази панують у тих притонах...” [238, с. 209].

Вихід із такого тяжкого становища, на думку Конона, один: необхідно в селі створювати такі умови, щоб припинився відтік молоді до міста, де вона в основному поповнює лави безробітних та напівбезробітних жебраків. Для цього потрібно “заводити ремесла в селах, майстерські заводи, товариські спілки” [238, с. 210], відкривати побільше шкіл, “освічувати людей розумною бесідою” [238, с. 215].

Опанувавши за п’ять років перебування в місті кілька важливих для села професій (слюсаря, коваля, столяра, кравця), Конон разом з дружиною Тетяною повертається до рідного краю, щоб заснувати там сільськогосподарську артіль. Тут він зустрічається зі своїми давніми приятелями до того ж однодумцями Павлом Бовкуненком та Юрком Римаренком, які вже встигли дещо зробити в цьому напрямку. “Я, – розповідає Юрко, – по скінченні земледільчеського училища в Херсоні служив у одній економії год з п’ять помічником управляючого...

П а в л о. А я з ремесленної школи поступив в майстерську обуві до одного німця: три годи прослужив підмайстерієм, а потім три годи майстром, склав собі у сберегательній касі маненький капітал. Мені там непогано жилося, але все чогось тягнуло під рідну стріху. Зустрівся я ненароком з Юрком, та як поговорили по душі, то й умовились вернутись в своє село ...

Ю р к о. Поки що прикупили ми у складчину з Павлом до батьківських наділів ще сім та чотири усадьби – у наших-таки людей, котрі пішли на переселеніє, прийняли до гурту ще чотирьох шкільних товаришів-хліборобів і засновуєм собі товариство... ” [238, с. 217].

Конон з великою радістю пристає до гурту й енергійно береться за справу, але, піклуючись про добробут членів артілі, не забуває й про тих, хто працює в кооперативі по найму. Він, зокрема, пильно слідкує за тим, щоб у них були добрі харчі, має намір підвищити поденникам заробітну плату. Помітивши з якою завзятістю Конон опікується громадськими справами, односельці обирають його волосним старшиною.

Із сюжету твору видно, що загалом справи в товаристві йдуть непогано. Втім час від часу між членами спілки виникають і серйозні непорозуміння. Одне з таких непорозумінь вкрай загострює відносини між Кононом та Юрком Римаренком, який хоче “не тільки керувати ділом, а й меншими пайщиками орудувати як наймитами”. Щоправда, є й інші причини для суперечок (так би мовити, особистого характеру), але вони начебто не мають безпосередньої причетності до артільної справи. Сварка закінчується заявою Конона про можливість виходу зі спілки. “Так, переконався я, – говорить він Павлові, – що не існує меж нами ні щирості, ні одвертості... Мабуть, наскоро зляпали ми товариство, через що воно вже і розповзається. Навряд чи зостанусь я надалі у вашій артілі”. І далі додає: “Передо мною розкривається ширша арена діяльності – ціла волость, і тут я потрібніший, ніж вам, тут я вбачаю задля моєї енергії простір і роботи непорушений вугол... Підростаєте, єднайтесь, а я подивлюсь на вас, і коли виявиться, що я помиливсь, то вір, що перший у тім признаюсь!” [238, с. 263 – 264].

На жаль, у п’єсі немає чіткої відповіді на питання, як можуть скластися подальші взаємини Конона з артільниками. Однак головне не в цьому. Письменник провадить думку, що непорозуміння в товаристві обумовлені причинами не економічного, а особистого характеру, що хліборобські спілки попри всі труднощі життєздатні, а тому як один із засобів покращення важкого матеріального становища українського селянства мають право на існування.

Палким прибічником створення селянських кооперативів автор твору був і в реальному житті. Так, ще на початку 1870-х років, працюючи в Одеському театрі, Кропивницький разом із товаришами мріяв про створення в селі Мар’янівці (тепер Кіровоградської області) селянської спілки на соціалістичних засадах. Про серйозність цього наміру свідчить, зокрема, лист митця (від 13 липня 1872 року) до друга дитинства Є. Мячикова. “Тут, у Одесі, – йдеться у згаданому листі, – ... на кожному кроці зустрічаєш світлі постаті, і ці постаті на очах гинуть під гнітом комерції, інтриг і всяких паскудств. У село, туди, в юрбу простолюдинів, де чесне слово свято, де люд не розбещений, де

прислів'їв і заповітів батьків так само свято дотримуються, – там наша доля, там арена, на якій зможемо прикласти наші сили” [240, с. 246].

Справа заходить настільки далеко, що Кропивницький заводить мову навіть про бажання виділити для майбутньої колонії значну суму коштів із власних заощаджень (8000 карбованців). Передбачалось, що на спільні кошти члени товариства побудують фабрики та інші різноманітні споруди, будуть виховувати дітей, утримувати літніх людей тощо.

У цьому контексті не можна не звернути уваги на заяву драматурга про те, що він “ворог будь-якого комунізму і друг соціалізму”, обґрунтовуючи свою позицію тим, що комунізм заперечує щонайменшу приватну власність [240, с. 246 – 247].

Подібні висловлювання (а особливо наміри організувати артіль) мають певне теоретичне підґрунтя. Справа в тому, що Кропивницький, як уже йшлося, цікавився працями Г. Спенсера, Д. Мілля, Р. Оуена [238, с. 132]. Останній, як відомо, в першій половині ХІХ століття організував у Сполучених Штатах Америки та Великобританії кілька комуністичних колоній (які, щоправда, потерпіли крах). Утім категоричне неприйняття комуністичних ідей свідчить про те, що письменник скоріше за все був знайомий також із творами таких філософів, як Т. Мор (“Утопія”) та Ж. Мельє (“Заповіт”), в яких культивуються ідеї об’єднання людей в єдину общину, де усуспільнюються засоби виробництва, продукти фізичної й розумової праці, предмети побуту тощо.

Можна зробити припущення, що особливо велике враження справив на Кропивницького роман М. Чернишевського “Що робити?”. На користь цієї версії служать окремі епізоди у згаданому листі до Мячикова. Митець, зокрема, розповідає, що в Одесі він познайомився зі своєрідним Рахметовим – механіком Павловським, який опанував кілька ремесел і тому може бути корисним для їхнього товариства. Мрії та наміри драматурга багато в чому є суголосними також з діяльністю Віри Павлівни та деяких інших загальновідомих героїв роману М. Чернишевського. Хоча не обійшлося тут,

ясна річ, і без впливу на Кропивницького ідей народників з їхнім закликком до інтелігенції йти в село для проведення просвітницької роботи, що знайшло відображення, як уже зазначалось, у низці його п'єс.

Цікаво, що однодумцем митця у плані створення селянської колонії був Іван Тобілевич – майбутній уславлений драматург Карпенко-Карий, котрий, як відомо, згодом також створив п'єсу на цю тему. Про намір останнього записатись до товариства йдеться у згаданому вже листі Кропивницького до Мячикова [240, с. 247].

Від ідеї організації сільськогосподарських товариств не відмовляється Кропивницький і в подальші роки. Так, у листі до П. Карпинського (від 13 травня 1885 року) він знову заводить мову про “артельне хліборобство”. І знову, як і в молоді роки, має намір допомогти своїм однодумцям матеріально [240, с. 343].

Народники, як відомо, ідеалізували селянські спілки, котрі, на їхню думку, повинні були стати основою соціалістичних відносин. Великою популярністю в ці роки користувалися селянські артіль, створені в Єлисаветградському та Олександрівському повітах Херсонської губернії Миколою Левитським. Кропивницький був особисто знайомий з М. Левитським. За словами письменникового сина Володимира Марковича, “артільний батько” кілька разів відвідував їхню садибу на Харківщині хутір Затишок [221, с. 43]. Отож, цілком природно, що драматург, який був добре обізнаний з діяльністю цього яскравого представника народництва, використав досвід останнього щодо заснування селянських спілок при створенні п'єси “Конон Блискавиченко”. “Позавчора оформили договір і підписали у нотаріуса, взявши за зразок артільний договір Левицького, – сповіщає одна з героїнь твору. – Тільки що наша артіль мусить скластися не з шістьох чоловік, а не менш як з десяти або з двадцяти, бо мусять увійти в артіль ремесники; всі артільщики повинні бути грамотними”. І далі провадить: “Товариство вже скуповує волів, коней, виписує плуги, борони, зерно для посіву, а задля ремесл інструменти і всякі примусії”. У школі, яка мала відкритися при Кононовій

артілі, планувалося навчати різним ремісницьким спеціальностям і “не артільних дітей”. У організаторів колонії було чимало й інших проектів, націлених на поліпшення життя селянства. Зокрема, передбачалось добитися дозволу на відкриття “ремесленно-грамотної школи” [238, с. 220 – 221].

Символом нового життя артільників є сад, який вони мають посадити. Для цього кооператори закупають кращі сорти плодкових дерев та винограду, як це робив, до речі, й сам Кропивницький у своїй садибі на хуторі Затишок.

Уперше світло рампи драма “Конон Блискавиченко” побачила 10 грудня 1902 року у виконанні об’єднаної трупи корифеїв. Роль Левка Блискавиченка виконував автор, Конона – Чичорський, Докії – С. Тобілевич.

Майже як панацею для задавленого злиднями українського селянства змальовує селянський кооператив у своїй драмі “Понад Дніпром” (1897) І. Карпенко-Карий. Центральний персонаж його твору Мирон Серпокрил створює хліборобську спілку, котра за будь-яких умов функціонує як добре налагоджений механізм, яка здатна задовольнити чи не всі матеріальні й духовні потреби артільників. “Зведем школу, бібліотеку, больницу!” – з жаром запевняє Мирон одного зі своїх товаришів. І далі провадить: “Ти ж знаєш: вся артіль грамотна, жінки перш соромились брать книжку в руки, тепер почали вчитись, співають у церкві, і співають чудово; батюшка – чоловік хороший, зимою читав людям священну історію, за це я йому помагав учить дітей в приходській школі... І цей рік чудовий випуск буде школярів... А на той рік...” [167, с. 136].

Стосунки між пайщиками також майже ідеальні. Щоправда, у фіналі Мирон помирає від простуди. Проте навіть його смерть спрацьовує на головний постулат автора, що обраний селянами шлях є вірним. Адже Миронові однодумці готові продовжити справу свого вчителя й керівника. “Люде умирають – ідеї вічні!” [167, с. 155] – підсумовує Карпенко-Карий устами свого героя, котрий відходить у вічність.

Дореволюційна критика не була одностайною в оцінці драми “Понад Дніпром”. П. Грабовський, наприклад, критикував Карпенка-Карого за

ідеалізацію образу Мирона. Водночас І. Франко, який розглядав твір не стільки в естетичному плані (чи навіть з точки зору реалістичності), скільки з позицій виховного потенціалу, назвав п'єсу “найкращою, найідеальнішою” з усіх драм письменника, вважаючи, що автор створив своєрідний навчальний посібник для тієї частини української інтелігенції, яка мала причетність до так званого “ходіння в народ” [507, с. 169].

З цих же позицій досить високо оцінював “Понад Дніпром” і В. Катранов, який уважав п'єсу однією з кращих у творчому доробку драматурга [169, с. 38].

За радянських часів і згадана п'єса Карпенка-Карого, і драма Кропивницького “Конон Блискавиченко”, і твори інших авторів на цю тему розглядалися здебільшого з урахуванням відомого зауваження Леніна, що організація артільей народника М. Левитського є об'єднанням в основному заможних селян, а тому призводить до ще більшого зубожіння основної маси сільського люду. З. Мороз, зокрема, аналізуючи “Понад Дніпром”, з одного боку, звертав увагу на правдивість зображення у драмі сільської бідноти, що не входила до складу артілі, “особливо селян-переселенців”, а з іншого – критикував письменника за “явно ідеалізований т[ак] зв[аний] “артільний рух” на селі” [293, с. 284]. Таке протиріччя у змалюванні тогочасного селянства дослідник пояснював як деякою схильністю Карпенка-Карого “до ліберально-народницьких ілюзій”, так і жорстокими цензурними утисками [293, с. 295].

Цілком природно, що робилися спроби порівняти драми “Понад Дніпром” і “Конон Блискавиченко”. Оцінки були різні. Так, П. Рупін, критикуючи обидві п'єси за деяку “надуманість” їхніх фабул, пальму першості віддавав усе ж таки Карпенку-Карому, зауважуючи, що в Кропивницького “мотив про артіль якось штучно увійшов у п'єсу; через це він ще менше реальний, ніж у “Понад Дніпром” Карпенка-Карого, в якого він органічніш впливав із усього світогляду письменника” [419, с. 91].

Водночас інший літературознавець – І. Пільгук – уважав, що “Кропивницький зумів правдивіше відобразити діяльність учасників артілі, ніж

це зробив Карпенко-Карий”. Заслуга Кропивницького в тому, зазначає дослідник, що “він відобразив власницьку психологію учасників артїлі, лишаючись вірним реалістичним принципам змалювання дійсності” [384, с. 50].

Теми створення селянських спілок торкається у своїй драматургічній творчості й Б. Грінченко, хоча і в не такому широкому аспекті, як згадані вище письменники. Йдеться, власне, про п’єсу “Нахмарило” (1897), де збіднілі селяни також шукають порятунку від злиднів у спільній праці. Однак автор не показує як функціонує створений ними кооператив. Головна інтрига зосереджена на протистоянні селян і поміщика Шевцова, в якого артільники хочуть прикупити землі. І допомагає їм у цьому молодий учитель Тарас Вільхівський, який бачить своє покликання у праці “задня щастя громадського” [94, с. 31].

Центральними персонажами драми М. Старицького “Крест жизни” (російською мовою) є молоді інтелігенти-народники, що разом із місцевими селянами засновують артіль. Проте і в даному випадку із сюжету твору нічого не можна зрозуміти про внутрішній механізм товариства. Відомо лише про те, що справи в кооперативі певний час ішли непогано (“і праця кипіла, і слово тепле зігрівало душу”) [461, с. 617], але згодом він все-таки потерпів фіаско. Автор пояснює це переслідуванням членів спілки з боку влади. Формальним приводом для цього стало те, що артільники свого часу не подбали про одержання офіційного дозволу на створення товариства.

Отже, як бачимо, попри те, що ніхто з провідних драматургів межі ХІХ – ХХ ст. не мав чіткого уявлення про механізм функціонування селянських спілок, ідея ця користувалася серед патріотично налаштованої української інтелігенції великою популярністю. Це пояснюється значною увагою в суспільстві до селянських проблем. І Кропивницький, і його побратими по перу намагались будь-що знайти рецепт виходу знедоленого селянства з важкого економічного становища.

У багатій духовній спадщині Кропивницького можна віднайти й чимало інших прикладів боротьби письменника за національне відродження

українського народу. Він, зокрема, створив кілька художніх творів, у яких намагався подивитись на цю проблему крізь призму середовища, що має безпосереднє відношення до театрального мистецтва. До цього його спонукали передусім обставини, які склалися в тодішній країні наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Коли сталінізм російського самодержавства дещо ослабли й елементарне право на існування українського театрального мистецтва нарешті було завойоване (свідченням чого є успішні гастрольні виступи багатьох національних труп як в Україні, так і за її межами – в Санкт-Петербурзі, Москві, Закавказзі, Білорусії, Польщі), подвижники вітчизняної культури опинилися перед проблемою продовжувати боротьбу за подальший духовний розвій уярмленого народу в якісно нових умовах, які висували перед ними й нові завдання [337].

Одним із найголовніших завдань на цьому етапі була необхідність виховання доброго естетичного смаку в українських акторів і глядачів, утвердження на сцені високоінтелектуальних творів, націлених на пропагування вічних цінностей у житті людини й суспільства. Але зробити це було не так легко. Неймовірні труднощі на шляху до мети полягали насамперед у тому, що українські митці не могли скористатись творами зарубіжної чи навіть російської класичної драматургії (наприклад, Шекспіра, Мольєра, Бомарше, Грибоєдова, Пушкіна, Гоголя), тому що ставити їх українською мовою було заборонено. Відтак молодий український театр мав самотужки подолати проблеми, які європейські театри розв'язували упродовж кількох століть спільними зусиллями.

У цих умовах провідні національні письменники вбачають своє покликання у створенні відповідних драматургічних творів на матеріалі української дійсності. Саме тому з'являється низка п'єс, в яких з усією гостротою ставляться питання, пов'язані зі служінням української інтелігенції на ниві театрального мистецтва, боротьбою з різноманітними негативними явищами в театральних колективах тощо. Часто проблеми, характерні для акторського середовища, переносяться драматургами на театральні підмости.

Цілком природно, що п'єси, в котрих так чи інакше порушувалась згадана тема, потрапили в поле зору багатьох відомих вітчизняних літературознавців і театрознавців, серед яких варто назвати передусім такі імена, як І. Мар'яненко (“Минуле українського театру”), С. Дурилін (“Марія Заньковецька. Життя і творчість”), З. Мороз (“Проблема конфлікту в драматургії”), Л. Стеценко (“Драматургія М. П. Старицького”, “І. К. Карпенко-Карий”), П. Перепелиця (“Заарештована п'єса”) та деякі ін. Проте ще й до сьогодні вивчення цього напрямку у вітчизняному літературознавстві залишається незавершеним, особливо якщо зважити на те, що поза увагою дослідників майже зовсім залишились окремі високохудожні драматургічні твори (як, наприклад, комедія М. Кропивницького “Нашествіє варварів”), а отже, й порушені в них важливі питання, що потребують термінового розгляду та включення їх до наукового обігу.

Одним із кращих творів на театральну тему цілком справедливо вважається драма М. Старицького “Талан” (1893), що має характерний підзаголовок: “Із побуту малоруських акторів”. Прототипом центральної героїні п'єси Марії Лучицької стала славетна зірка української сцени Марія Заньковецька. Варто звернути увагу на те, що саме їй автор і присвятив згаданий твір.

Лучицька не терпить фальші ні в житті, ні на сцені. Вона повністю віддає свій талант служінню Мельпомени, бо вважає, що в “шкаралущі сімейній ми служим тільки собі чи своїм дітям, а у праці художній ми повинні людям служити, цілком себе отдавати миру, громаді”, що мистецтво “веде нас до всесвітнього храму” [460, с. 468].

Актриса є примадонною драматичної трупи і має неабиякий успіх у глядачів. Недарма редактор однієї з газет Андрій Антипов, що за своїми висловлюваннями нагадує відомого російського театрознавця, редактора газети “Новое время” О. Суворіна, намагається переманити її на сцену столичного Малого театру (цей факт, як і багато інших, взятий, до речі, з реального життя Заньковецької).

У Лучицької чимало щирих друзів, що високо цінують її обдарованість, намагаються оберігати від життєвих негараздів. Це і антрепренер трупи Степан Безродний, прототипом якого, на думку авторитетних дослідників, був сам автор драми, і молода актриса Ганна Кулішевич, чиї риси характеру багато в чому нагадують постать уславленої артистки театру корифеїв Ганни Затиркевич-Карпинської, і актор Марко Жалівницький, в образі якого можна віднайти штрихи, притаманні першому наставнику й режисеру М. Заньковецької Марку Кропивницькому, і літній суфлер Роман Лемішка та його сімнадцятилітня донька Маринка, й багато інших членів театрального колективу [118, с. 319].

Проте є в Лучицької й недоброзичливіці. Найбільшу активність у цьому проявляє молода артистка Катерина Квятковська, яка вважає себе не менш талановитою, ніж Лучицька, і ставить собі за мету будь-що зайняти її місце в театрі. Однак головним інструментом у боротьбі за першість Квятковська обрала не чесне змагання на театральних підмостках, а різноманітні інтриги за спиною суперниці. Як слушно зауважує С. Дурилін, таких заздрисних і амбітних акторок, що безуспішно намагались конкурувати з Заньковецькою, було чимало і в реальному житті, але в них зазвичай “не було ні культурної підготовки, ні достатнього інтелектуального розвитку, ні просто акторських сил, щоб освоїти і підняти матеріал образу в його справжній силі і красі”. Квятковська – “це свого роду синтетичний образ тих молодих актрис, які самі себе висували і яких антрепренери висували на ролі Заньковецької” [118, с. 318 – 319].

Всіляко сприяють наміру Квятковської продажний репортер Аврам Юркович і режисер трупи Юрій Котенко. Всі ці перипетії, а також невдале заміжжя, остаточно підривають виснажене здоров'я актриси, і в фіналі твору після грандіозного апофеозу, влаштованому на її честь у зв'язку з днем янгола, вона в оточенні друзів помирає. Прикметно, що незадовго до цієї передчасної смерті один із патріотично налаштованих студентів, кладучи до ніг Лучицької вінок, виголошує палку промову, під якою, без сумніву, могла б підписатись вся багатотисячна аудиторія шанувальників таланту М. Заньковецької (подібні

промови на адресу знаменитої актриси за її довге театральне життя виголошувались, як відомо, неодноразово): “Од усіх українців-товаришів вітаю наше сонце, що зійшло і освітило славою рідний край! Хай же воно сяє ще довго і ogrіває теплом всіх обійдених і задублих” [118, с. 520].

Як зауважує З. Мороз, загибель Лучицької є суворим вироком автора тому “темному царству”, “панівні сили якого вчиняли наругу і над мистецтвом, і над чесними, талановитими його діячами, і загалом над усім прекрасним, що є в житті” [293, с. 359].

П’єсу “Талан” уперше було поставлено навесні 1894 року силами трупи М. Садовського. Сталося це під час гастролей українських акторів у Москві відразу ж після одержання цензурного дозволу на постановку. Роль Лучицької виконувала, ясна річ, Заньковецька, якій, щоправда, нелегко було грати саму себе. І хоча глядачам дуже подобався створений видатною артисткою образ головної героїні драми, і вони завжди супроводжували гру Заньковецької бурєю оплесків, виходячи з етичних міркувань, остання через деякий час все ж таки вилучила цю роль зі свого репертуару.

Чимало уваги театральній темі, зокрема, таким проблемам, як утвердження на українській сцені високих ідеалів мистецтва, дотримання акторами певних етичних норм, приділяє у своїй творчості й І. Карпенко-Карий. У зв’язку з цим доцільно згадати одного з персонажів його комедій “Суєта” (1903) й “Житейське море” (1904) Івана Барильченка, устами якого письменник закликає відмовитись від постановок у театрі низькопробних фарсів і опереток, а виставляти лише високохудожню драму, “де страждання душі людської тривожить кам’яні серця і, кору ледяну байдужості на них розбивши, проводить в душу слухача жадання правди, жадання загального добра, а пролитими над чужим горем сльозами убіляють його душу паче снігу!” [168, с. 373].

Разом з тим автор наполегливо проводить думку, що мистецтво є такою тонкою духовною субстанцією, котра не терпить жодної фальші з боку навіть високопрофесійних акторів. Промовистим свідченням цього є доля того ж

Івана Барильченка, що своєю наполегливою працею досяг великої акторської майстерності, завоював прихильність багатьох шанувальників Мельпомени, став дуже поважною людиною, проте, купаючись у промінні цілком заслуженої слави, непомітно втратив моральний стрижень. Це проявилось насамперед у тому, що, будучи по півроку відірваним від сім'ї, він став зраджувати своїй коханій дружині. Герой добре усвідомлює всю хибність такої поведінки, але довгий час не може побороти в собі згубну пристрасть. Однак у фіналі, щоправда, після того, як його покинула дружина, Барильченко все-таки знаходить шлях до духовного оздоровлення, який він бачить у поверненні до першоджерел – до природи, до фізичної праці на рідній землі. “Правда там, де свята природа, – проголошує він, – де землю поливають кривавим потом праці, де я здобув колись робочу дисципліну ... Туди, туди лечу думками, там я здобуду дисципліну нравственну!” [168, с. 142].

Так же глибоко опікувався проблемами, пов'язаними з розвитком національного театрального мистецтва, з труднощами, що постійно супроводжували молодий український театр, і М. Кропивницький, який написав на цю гарячу тему кілька художніх творів – драму “Беспочвенники”, оповідання “С хлеба на квас” і комедію “Нашествіє варварів” (перші два російською мовою). Найбільш значимою з них є, без сумніву, комедія “Нашествіє варварів” (1900), де драматург нещадно висміяв ділків та спекулянтів від національної культури, що прагнули скористатись підвищеною популярністю українських вистав для власної наживи. Вітчизняні критики, на жаль, не приділили твору належної уваги. Хоча про нього й згадували у своїх працях П. Рулін, Й. Куриленко, І. Пільгук та деякі інші літературознавці й театрознавці. Винятком є стаття П. Перепелиці “Заарештована п'єса”, присвячена історії переслідування “Нашествія варварів” радянською владою. Таку неувагу до комедії можна пояснити передусім тим, що ні за життя автора, ні за радянських часів її так і не було опубліковано. Смерть обірвала роботу Кропивницького над підготовкою до друку повного зібрання творів. А потім, у добу Радянського Союзу, на комедію начепили ярлик антисемітської п'єси.

Надруковано було “Нашествіє варварів” лише 1994 року. Отож, не дивно, що значна частина українських дослідників упродовж багатьох десятиліть мала про твір досить туманне уявлення. Навіть М. Йосипенко, автор такої поважної, фундаментальної праці, як “Марко Лукич Кропивницький” (1958), лише побіжно згадує про цю п’єсу і то чомусь як про російськомовну [160, с. 237, 291].

На думку згаданого вище П. Перепелиці, “Нашествіє варварів” стало “жертвою політичної гри тих кіл в Україні, які зумисне поширювали чутки про нібито якусь “ворожість українців до єврейського народу” [366, с. 53]. Подібні інсинуації ні щодо українського народу загалом, ні щодо Кропивницького зокрема, ясна річ, не витримують жодної критики. Навіть не варто згадувати, що драматург мав дружні й міцні стосунки з цілою низкою вихідців із євреїв, серед яких такі відомі постаті, як О. Суслов (Резников), Б. Борисов (Гурович), Лев Сабінін та інші. Те ж саме можна сказати й про зміст “Нашествія варварів”.

П’єса, до речі, мала значну сценічну історію. На початку ХХ ст. вона виставлялася за режисурою автора в Полтаві, Одесі, Києві, Харкові, Житомирі, Миколаєві, Москві, Кишиневі та в деяких інших містах тодішньої країни і мала великий успіх у глядачів. У постановці були задіяні зазвичай найкращі артистичні сили України – М. Кропивницький (куплетист Зашмалько), М. Заньковецька (Софія), І. Карпенко-Карий (антрепренер Грищенко), М. Садовський (Жук), П. Саксаганський (Капустянський), С. Тобілевич (пані Копитько), К. Вукотич (Сеня Горбачевський).

За життя автора нотатки з аналізом комедії публікувалися на сторінках таких авторитетних газет та журналів, як “Харьковские ведомости”, “Одесские новости”, “Літературно-науковий вісник”, “Южная Россия” тощо. Більшість тогочасних рецензентів високо оцінювали новий твір уславленого драматурга, відзначали його злободенність [372, с. 54]. Немає сумніву, що п’єса “Нашествіє варварів” здатна викликати зацікавленість і в сучасного читача, оскільки чимало порушених у ній питань зберегли свою актуальність.

Не можна не звернути уваги на органічний зв'язок “Нашествія варварів” зі згаданими дещо раніше попередніми творами Кропивницького на театральну тему. Так, у драмі “Беспочвенники” (1878) драматург відображує свої враження від перебування в 70-х роках на російській сцені, де в ту добу панували низькопробні зарубіжні оперетки та водевілі, і не було жодного місця для справжнього мистецтва. Більшість висвітлених у п'єсі проблем, були характерними і для українського театального мистецтва, яке розвивалось у ті часи (а якщо точніше – намагалось вижити) в тих же самих російських трупах Одеси, Харкова, Києва, Катеринослава, Кременчука та інших українських міст. Ось що, наприклад, про своє акторське життя в Херсоні згадує Кропивницький: “В половині січня року 1875, з недоїдання та через неспромогу жити в путящій квартирі, померла артистка Янковська, що співала пречудесним сопрано. Через тиждень поклали в лікарню і її старого батька, колись видатного польського артиста... В кінці січня, коли діла почали кращати, запив актор Страхов... Актор Михайлов тричі з п'яних очей вішався... Втік актор Бочаров з жінкою, захопивши з каси більш як сто карбованців...” [240, с. 110].

Дія в “Беспочвенниках” відбувається, без сумніву, в одному з тих українських міст, де в пошуках театального щастя побував у свій час автор. А прототипами окремих персонажів твору стали реальні актори та театральні діячі тієї доби. Так, чимало спільного (і не тільки у співзвучності прізвищ, а й у характерах) можна віднайти в персонажа драми антрепренера Дрюкова і досить відомого своєю діловою хваткою антрепренера Харківського театру М. Дюкова. Щось подібне можна сказати й про інших дійових осіб, в тому числі й головного героя Дмитра Щеглова, який рисами свого характеру, з одного боку, нагадує грибоедовського Чацького з його непримиримістю до консервативного бюрократичного суспільства, а з іншого – самого автора, який все життя провів серед театральних колективів і так же самовіддано боровся з рутинною та продажністю в акторському середовищі.

Щеглов добре розуміє, що йому нелегко буде в боротьбі за високі ідеали мистецтва. Але попри все він готовий кинути виклик середовищу, де все

купується й продається за гроші. Більшість акторів трупи, в якій служить Щеглов, – люди, що не мають нічого спільного зі справжнім мистецтвом. Це інтригани, картярі, п'яниці. Основне їх заняття:

Кажинный раз, как соберутся,
Сейчас в картеж али напьются.
Так тут уж всякого бывает:
Того корят, того бранят,
И средствый нету их унять! [235, с. 264].

Справжній талант гине в цьому смердючому середовищі. Характерним прикладом є доля старого трагіка Степанова, який належав до нечисленної когорти артистів, котрих називають справжніми майстрами сцени. Проте страшна дійсність постійно тиснула на Степанова, і він не зміг їй протидіяти, знайшовши віддушину в пияцтві, що врешті-решт привело його до загибелі як митця. Характеризуючи свого колегу, Щеглов зауважує:

Ведь как играет он прекрасно,
Когда не пьян или в ударе:
Что роль, то тип он создает,
Он не играет, а живет!
Да жаль, он редко не в угаре [235, с. 292].

Однаке Степанов не є винятком. Так загинуло вже чимало першокласних акторів, оскільки тут

И в большинстве бывает так:
Споткнулся раз и не поднялся... [235, с. 292].

Зовсім інший Щеглов. Це досить сильна натура. На відміну від багатьох своїх колег він будь-що намагається вирватись із задушливої атмосфери, яку своїми постійними інтригами створили в театрі прихильники легкого оперетково-водевільного жанру. Актор не погоджується на жодні компроміси з ділками від мистецтва, покидає театр і створює власну трупку. Але виявляється, що високе мистецтво вже нікому не потрібне. Публіка, яку театральні шахраї роками привчали до дешевого сценічного мотлоху, втратила естетичний смак. Відтепер їй потрібні не серйозні високохудожні твори, а низькопробні фарси та водевілі. І як результат – актори відмовляються працювати під керівництвом Щеглова. Вони не бажають поступатись матеріальним достатком заради ідеї.

Фарс, оперетка хлеб дают,

А драме нынче уж капут [235, с. 347], –

висловлює загальну думку Ястребов. І багато в чому колег Щеглова можна зрозуміти. Адже навіть талановиті актори, зауважить згодом Кропивницький, – це передусім люди, які “своєю здібною грою заробляють собі шматок хліба і зовсім нема між ними, котрі згодилися б їсти тільки хліб з сіллю і ходити у руб’ї” [240, с. 484 – 485]. Інша справа, що деякі колеги проявляють непорядність у своїх подальших стосунках із Щегловим. Заради того, щоб Ястребов зміг обійняти посаду режисера, вони безпідставно звинувачують свого керівника у фінансових махінаціях. Для останнього це є серйозною моральною травмою. Він з сумом констатує:

Что за люди! Ах, что за век!

Чтоб можно было так искусно

Скрывать год целый то, что лживо.

Что так ехидно, так фальшиво?

О, как все в людях гнусно, гнусно! [235, с. 345].

Щеглов з його високими ідеалами не може знайти собі місця у світі необмеженої влади грошей. Він мусить загинути: якщо не фізично, то принаймні морально. Доля трагіка Степанова – один із можливих його подальших життєвих шляхів. Автор обрав для свого героя перший варіант. Щеглов помирає від тяжкої хвороби, але його дух залишається незломленим.

У Щеглова небагато друзів-однодумців. Але вони все-таки є. Це передусім його дружина Віра Філонова, яка заради коханого готова на будь-яку жертву, режисер Микола Мухін та молода актриса Наталя Козлова. Таким чином, боротьбу за високі ідеали мистецтва є кому продовжити, а отже, залишається надія на краще майбутнє для театру.

“Драма “Беспочвенники”, – зазначає І. Пільгук, – незважаючи на її літературну недовершеність, була новим явищем у творчості Кропивницького. В ній відображено ідейні прагнення демократа, для якого сцена була храмом мистецтва, а артистична діяльність – високим покликанням зворушити душі глядачів, виховувати любов до прекрасного, кликати народ до боротьби за краще майбутнє” [384, с. 25].

Однак цінність драми, що аналізується, не тільки в цьому. Як слушно зауважує інший авторитетний літературознавець З. Мороз, до середини 80-х років XIX ст. “Беспочвенники” були в українській літературі єдиним драматичним твором, повністю присвяченим життю інтелігенції. Адже “у п’єсах “Не судилось” (1881) М. Старицького і “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” (1882) М. Кропивницького тема інтелігенції посідала хоча й важливе, але все ж таки другорядне місце” [294, с. 24 – 25].

Надруковано було “Беспочвенников” лише 1958 року в першому томі шеститомного видання творів Кропивницького. Сценічна історія драми також була небагатою. Є відомості, що її виставляв сам автор 19 і 22 лютого 1899 року в Москві силами своєї трупи [275, с. 468]. Більше п’єса, мабуть, уже ніколи не бачила світла рампи.

Актуальних питань українського театру торкається письменник і в невеличкому оповіданні “С хлеба на квас” (1897), що має підзаголовок

“Отрывок из дневника провинциального актера-ветерана”. У цьому оповіданні йдеться про нелегке мандрівне життя однієї з українських труп. Головний герой твору керівник трупи Карпо Ілліч, прототипом якого є сам автор, разом зі своїми товаришами приїздить на гастролі до невеличкого провінційного міста, де він заздалегідь домовився взяти в оренду театральне приміщення. Але несподівано виявляється, що директор театру, незважаючи на домовленість, здав театр іншій трупі. Колектив Карпа Ілліча, витративши на дорогу значні кошти, опиняється в дуже скрутному матеріальному становищі. Місцеве начальство, до якого звертаються зі скаргою скривджені актори, відмовляється допомогти. В іншому місці, куди переїхала трупа, також сталося непорозуміння.

Подібних випадків під час гастролей Кропивницького траплялось чимало. Про завершення одного з них, дуже схожого, до речі, з пригодами трупи Карпа Ілліча, драматург розповідає в листі до Б. Грінченка (від 29 червня 1895 року) ось що: “Давай ми повертати п о р о ж н е м додому. Доїхали до Курська, зограла 6 спектаклів, покладаючи всі надії на попередні заробітки, бо з 14 мая мала відкритись селськохозяйств[енна] виставка, аж тут на нашу голову наїздить Давидов (артист імператорських театрів) з своїм товариством і наш корабль знов почав сідати на дно. Знов закладна і вексель” [240, с. 445].

Щодо комедії “Нашествіє варварів”, котра є своєрідним продовженням згаданого вище оповідання, то тут Кропивницький використав дещо інший матеріал із свого багатого акторського життя. Притому зробив він це згідно з жанром твору в невимушеній гумористичній формі. Зміст п’єси зводиться до того, що центральний її персонаж антрепренер Карпо Ілліч Грищенко (мабуть, той самий), прототипом якого знову ж таки є автор, разом зі своїм помічником Сенею Горбачевським приїздить до невеличкого провінційного міста з метою укладання договору на оренду театального приміщення для гастролей своєї трупи. І тут у нього відбувається кілька зустрічей з різними людьми, в розмовах з якими виявляється чимало труднощів, характерних для тогочасного українського театального мистецтва.

Тут варто згадати, що на межі XIX – XX століть театральною справою в Україні незрідка займалися люди, які не мали нічого спільного зі справжнім мистецтвом. Йдеться передусім про трупи Прохоровича, Глазуненка, Захаренка, Ярошенка, Ванченка, Пономаренка, Мірова-Бедюха та деякі інші, в яких над усе ставились економічні інтереси і майже жодної уваги не приділялось якості вистав. Ними виставлялися зазвичай низькопробні водевілі, оперетки та інший театральний мотлох, націлений лише на одне – викачування коштів з невибагливих глядачів. Чимало було й таких “труп”, котрі, як зауважує І. Мар’яненко, іноді складалися з однієї родини (наприклад, батька, матері й чотирьох дітей). Цих “акторських сил” достатньо було для того, щоб зіграти “Наталку Полтавку”, “Шельменка-денщика” або “Сватання на Гончарівці”. Кращим українським драматичним колективам досить важко було конкурувати з такими малозатратними “гопачними театрами”, а відтак вони постійно зазнавали відчутних матеріальних збитків [266, с. 82].

Ніскільки не турбуючись про якість репертуару, про престиж національної культури, доморослі режисери, актори, куплетисти, драмороби безжалісно перекручували українські класичні твори. У Кропивницького таке спекулятивне ставлення до культури “проплаканого народу” (як він висловлювався) викликало глибоке обурення й занепокоєння. Всією душею переймаючись проблемою очищення національного мистецтва від антихудожності й вульгарності, драматург, зокрема, у листі до режисера Д. Гайдамаки (від 20 березня 1895 року) звертає увагу на те, що в трупі Г. Деркача “практикується мордобій, суцільна базарна лайка, якість низьке змагання з фіктивними підношеннями, адресами, оваціями...”. А потім, підсумовуючи, додає: “Боже мій, боже мій! Наскільки це все далеке, наскільки це все брудне для справжнього мистецтва” [240, с. 443].

Своє ставлення до таких “діячів” українського театру Кропивницький згодом висловить також вустами персонажа комедії “Нашествіє варварів” учителя Василя Романчука: “Перелицьованці втислись налопом в наш храм і віддали наші ідеали на поругу та глум недоброчинцям; перелицьованці почали

ставити на сцену всяку мерзоту, котра виходе з-під пера всякого лакея, або цирульника... Що їм Гекуба?.. Що вони Гекубі?.. Гроші, гроші і гроші – ось їх девіз! Перелицьованці наш маленький скарб – літературу – перекручують під смак гальорки; приліпляють ні к селу ні к городу пісні туди, де їх не треба ... В класичну “Наталку Полтавку” втисли у першу дію хор дівчат і парубків, а до кінця третьої причипили цілий обрядовий ритуал з співами і танцями...” [231, с. 62].

Одним із таких “перелицьованців” невизначеної національності є куплетист Зашмалько. “Хто я?” – запитує він і сам же відповідає: “...Розказчик єврейський, армянський, гречеський, циганський і малоросійський” [231, с. 76]. Зашмалько поки що заробляє собі на життя тим, що співає та декламує власні куплети для невибагливих глядачів у кафе. Але цього для нього вже замало. Він обов’язково хоче виступати зі своїм “репертуаром” на професійній сцені у складі української трупи і рано чи пізно, напевно, досягне своєї мети. Принаймні в реальному житті, як уже йшлося, подібних “артистів”, “антрепренерів” та “драматургів” було чимало.

З гнівом відзивався Кропивницький і про інших шахраїв від мистецтва, особливо тих акторів-невдах, які, безсоромно спекулюючи уславленим ім’ям засновника українського професійного театру, називались його учнями. Драматург, як відомо, дуже болісно реагував на все, що завдавало шкоди справі відродження національної культури, а тому завжди був дуже вимогливим у творчому відношенні як до самого себе, так і до своїх учнів. “Мушу додати, – пише він у зв’язку з подібними випадками, наприклад, у жовтні 1908 року до свого давнього приятеля українського історика й композитора Миколи Аркаса, – що багато є в укр[аїнських] трупах таких, що зветься моїми учениками, але траплялось до декотрих придивляться і в вічі казати їм: брешете. Нехай покаже тобі афіші, що він грав зо мною і ось в яких городах. Справжні мої ученики завжди мають при собі афіші, бо то є певна атестація” [240, с. 545].

Подібні афери, ясна річ, суттєво піднімали престиж цих прототипів дітей лейтенанта Шмідта, що в свою чергу забезпечувало їм і відповідний матеріальний добробут.

Доводилося зустрічатись Кропивницькому й з такою категорією “прихильників” духовного розвитку українського народу, що, зараховуючи себе до справжніх патріотів (можливо, навіть щиро), насправді хизувались лише деякими зовнішніми ознаками, притаманними українцям (такими, наприклад, як шаровари, вареники, горілка, гопак). Подібні “захисники” національного (письменник називає їх “варварами”), напевно, й самі того не розуміючи, своєю поведінкою зазвичай допомагали тим, хто зухвало заявляв, що повноцінної української культури ніколи не було й не може бути, а є, мовляв, лише своєрідна екзотика, і більше нічого. В одному зі своїх листів до згаданого вже М. Аркаса Кропивницький пригадує випадок, як до нього в артистичну вбиральню (це було в Полтаві) зайшов “сивоусий дідуган, в жупані, з люлькою в зубах і трохи під чаркою” і завів розмову про український патріотизм у душі шароварів та галушок [240, с. 536 – 537]. Згодом цей гість послужив драматургові прототипом для створення образу Жук в комедії “Нашествіє варварів”. “Слухай, батьку, – звертається Жук до Карпа Ілліча, – ти горілку п’єш?

К а р п о І л л і ч. Як коли.

Ж у к. А я щодня. І сьогодні вина випив і закусив.

Г о р б а ч е в с ь к и й. Це зразу видко.

Ж у к. А вареники їси?

К а р п о І л л і ч. Не часто.

Ж у к. А я щодня їм! І сьогодні їм і завтра їстиму. А люльку куриш?

К а р п о І л л і ч. Ні.

Ж у к. Отуди к бісу, який же ти хохол?” [231, с. 72].

Закінчилась бесіда тим, що Жук запропонував Карпові Іллічу купити в нього вірші, в яких він досить красномовно висловлює свою життєву позицію:

О горе мені, горе,
 Вже мій сусід оре,
 А виоравши посіє,
 Зібравши – змолотить, провіє...
 А я не сію, не орю,
 Їм галушки, горілку п'ю.
 Отакий я собі дук –
 Запорожець Дмитро Жук! [231, с. 73].

У комедії “Нашествіє варварів” неважко віднайти й деяких інших культурних “діячів” такого гатунку, що попри все намагаються “ощасливити” українську сцену своїми низькопробними витворами чи грою. Для них головне, скориставшись ситуацією, якнайбільше заробити на своєму “патріотизмі”. Серед таких “шанувальників” української Мельпомени і драмороби Капустянський та Копитько, і музикант Зельман Пуцель, і власник театру Маляренко.

Інше ставлення до мистецтва в доньки Маляренка Софії, яка по-справжньому закохана в український театр, має артистичні здібності і хоче назавжди пов'язати своє життя зі сценою. Єдиною перепоною для дівчини є її єврейське походження. Адже для євреїв у дореволюційній Росії існувала ганебна “межа осілості”, за якою людина іудейського віросповідання не мала права знаходитись, що досить важко було поєднувати з постійними гастрольними поїздками драматичної трупи. Однак заради здійснення заповітної мрії Софія готова на все – навіть перейти у християнську віру, хоча й добре розуміє, що такий крок може обернутись для неї серйозним загостренням стосунків з ріднею. У реальному житті, щоправда, подібні випадки траплялись часто. Промовистим прикладом є згаданий дещо раніше актор Онисим Суслов, хрещеним батьком якого був, до речі, Кропивницький. Але чимало виникало й трагедій, пов'язаних з так званим “вихрещенням” євреїв. Згадаймо хоча б досить популярні в ті часи п'єси “Жидівка-вихрестка” І. Тогобочного чи

“Помсту жидівки” А. Козич-Уманської, в яких ідеться про нелегке життя жінок-“вихресток”.

Отже, Кропивницький привертає увагу громадськості до ще однієї досить гострої проблеми на теренах тодішньої країни – до дискримінації національних меншин з боку російського царизму за віросповіданням.

Утім, російський царизм був так само великим ворогом і щодо українського народу, особливо у плані його духовного розвитку, але згадати про цього найбільшого “варвара”, який завдяки постійним цензурним утискам завдавав неабиякої шкоди розвитку українського театрального мистецтва, письменник у своїй п’єсі, ясна річ, не міг. Хоча й те, що вдалось зробити Кропивницькому та його побратимам по перу, передусім Старицькому й Карпенку-Карому, в плані захисту національної культури від впливу різноманітної вульгарщини та забруднення театральним мотлохом, заслуговує найвищої оцінки.

Важливим напрямком розвитку української драматургії другої половини XIX – початку XX ст. була також тема, пов’язана з утвердженням в селянському середовищі капіталістичних стосунків та висвітленням тих негативних явищ, що супроводжували появу на авансцені суспільно-економічного життя пореформеної доби нової головної дійової особи – куркуля-мироїда [314]. Цілком природно, що зазначена проблема знайшла широке відображення у творчості національних письменників. Започаткував її М. Кропивницький у драмі “Глитай, або ж Павук”, що стала відома широкому колу громадськості наприкінці 1882 – на початку 1883 років після публікації в першому томі збірки митця та успішних постановок на сцені. Згодом ця тема стає об’єктом серйозної уваги й інших драматургів, передусім І. Карпенка-Карого й М. Старицького. Цікаво, що в прозі, яка в ці часи у своєму розвитку дещо випереджала драматургію, створення образу глитая пов’язується з друкуванням 1883 року перших глав роману Панаса Мирного “Повія”, де також ідеться про визискувачів із числа місцевого селянства (різноманітних

здірів та супрунєнків), але це було вже після оприлюднення згаданої драми Кропивницького.

Отже, саме Кропивницький уперше в національній літературі яскравими фарбами змалював художній портрет глитає, який, за словами Данила Мордовця, не тільки витіснив з українського села “єврея-шинкаря і сам засів у цьому шинку, а й захопив у свої руки і селянські землі, і всю місцеву торгівлю, і всі робочі сили глухого закутка” [291]. Слід зауважити, що окремі прояви цієї тенденції драматург висвітлив ще 1869 року в комедії “Помирились” на прикладі постаті згаданого дещо раніше Панаса Гуріна, який здобув собі багатство в основному завдяки шахрайству та нещадній експлуатації трудового люду. Проте особливого звучання зазначена проблема досягла у драмі “Глитай, або ж Павук” (1882), створеній Кропивницьким, як і більшість його п’єс, на основі життєвих спостережень.

Головним героєм твору є сільський багатій Йосип Степанович Бичок. На перший погляд, це чесна й богобоязлива людина, яка начебто тільки й думає про те, якби допомогти тим, хто опинився у скрутному матеріальному становищі. Адже досить важко не повірити в щирість людини, котра, підіймаючи до неба очі, як клятву промовляє слова: “...Я ніколи не зверну з того шляху, на який напутив мене сам Господь і яким належить іти кожному християнинові й богобоязному чоловікові, я ніколи не перестану помагати кожному бідоласі, як і доперва допомагав і кожного визволятиму з okazji й навчатиму усьому якнайкраще!..” [235, с. 442].

Однак пересічні трударі добре знають про “благодійність” свого односельця, бо відчули її на власній шкурі. У селі про Бичка ось що розповідають: “Хто винен йому гроші та не оддає, то він і без суда лізе у хату та й грабує ... Забере скот і одежину, та й ще почне улещати: “Не навіки, каже, я беру твоє добро собі ... як роздобудеш грошей, принеси і тоді забирай своє добро!..” Але селяни не в змозі вчасно повернути борг і тому змушені знову йти до глитає “з поклоном”. І досить скоро виростає “така сума, що й діти і внуки не відроблять” [235, с. 478].

Глитаєві до всього є справа. Він проник у всі сфери сільського життя, став незамінною людиною. “Він тобі і знахар, і ворожбит, і коновал, і все на світі!.. – говорять про Бичка односельці. – Піди до судді, він там аблакує... увійдеш у церкву – і там він старший навіть від попа...” [235, с. 480]. При цьому мироїд добре розуміє, що сила його базується на людській темноті, бідності й беззахисності. На цей важливий соціальний аспект твору критика звернула увагу ще 1882 року, тобто відразу після виходу з друку драми “Глитай, або ж Павук” [356].

Наголошували тогочасні рецензенти також на типовості центрального персонажа твору, основною рисою характеру якого є жага до збагачення. Так, наприклад, кореспондент газети “Заря” називає Бичка “героєм нашого часу”, “продуктом сучасної історії”, який є “буденним у житті наших сіл” і який “чи не вперше з’явився в українській літературі в усьому своєму жахливому реалізмі” [130].

Торкається у своїй п’єсі Кропивницький і такої актуальної для пореформеної доби проблеми, як зрощення на спільній ідеологічній основі української сільської буржуазії з імперською владою. Притому відбувається цей процес, як показує автор, цілком закономірно. Адже для утримання бідного сільського люду в покорі глитаєм конче необхідна була підтримка влади. Обплутуючи економічною павутиною своїх боржників, вони в той же час всіляко намагалися налагодити добрі стосунки з місцевими чиновниками: одних підкуповували, з іншими “кумились” чи якимось по-іншому “ріднилися”.

Саме так діє й головний герой п’єси, в якого “і суддя свій чоловік” (бо одержав від Йосипа Степановича “немалу суму... у позику”), і становий – кум, і вище “є чим руку позолотити” [235, с. 455]. Хоча, з іншого боку, такі вірнопіддані, як Бичок, і для влади є справжньою знахідкою. Адже завдяки своєму соціальному становищу мироїд є добровільним носієм її “охранительної” ідеології. Йому, як і владі, вигідно тримати пересічну людину “в удилах, як коня”, адже він, як і влада, щиро переконаний у тому, що не воля потрібна простому чоловікові, а “клітка” та “ярмо” [235, с. 480].

Релігію Бичок також поставив собі на службу. Він, як Мольєрів Тартюф, лише прикривається іменем Бога. Удаючи з себе святенника, глитаї у той же час безжалісно обдирає бідний люд, прелюбодіє з чужою дружиною. Притому під таку свою поведінку він підводить ще й своєрідну філософську базу, цинічно зазначаючи, що нібито “усі ми переступаємо через закон, увесь мир” [235, с. 465], а отже, і йому можна. В цьому Бичка можна порівняти з щедрінським Іудушкою, який, зробивши коханкою жінку духовного звання, виправдовує свою поведінку тим, що й святі, мовляв, “у нужді грішили” [429, с. 277].

Для світової, зокрема російської літератури, образ сільського капіталіста на початку 80-х років XIX ст. вже не був чимось невідомим. Як художній тип герой Кропивницького мав своїх літературних попередників. Перші спостереження над розшаруванням села й установами там капіталістичних відносин були зафіксовані ще в 1860-ті роки у творчості М. Салтикова-Щедріна (“Ознаки часу”). Чимало уваги хижакам, подібним Бичкові, приділяється також у циклах нарисів Г. Успенського (“Норови Растеряєвої вулиці”, “Нариси провінційних норів”). Таким є, зокрема, згаданий дещо раніше Прохор Порфирич, один із героїв цих нарисів, якому для процвітання комерції спало на думку споювати робітничий люд, щоб, захопивши його у “напівсвідомості”, мати змогу ще сильніше обдирати. За допомогою того ж зеленого змія ловить робітників золотих копалень у своє павутиння, зіткане з тракторів та кабаків, і герой нарисів М. Наумова “Павутиння” Кузьма Терентійович.

Можна, ясна річ, порівняти Бичка й з деякими іншими персонажами літературних попередників Кропивницького (наприклад, героями п'єс О. Островського). Проте, як слушно зауважує І. Пільгук, хоч подібні зіставлення й “цілком закономірні і вмотивовані”, загалом драма “Глитаї, або ж Павук” “відзначається оригінальністю сюжету, майстерним відтворенням явищ реальної дійсності, використанням народної творчості” [384, с. 32].

Прем'єра драми “Глитаї, або ж Павук” відбулась 11 січня 1883 року в Чернігові. Роль Бичка виконував автор, а Олени – Марія Заньковецька.

Враження від вистави було незабутнім. “В образі “глитая” – Бичка, – писала газета “Заря”, – п. Кропивницький правдиво зібрав усі риси цього типу: хижацтво, лицемірство, безмежний егоїзм, прикритий маскою благочестя, практичний ум, знання людей, уміння стати потрібною людиною... Це обличчя хижака з орлиним носом, тонкими, сухими губами, украдливим голосом, огидним сміхом, повільною мовою – ніколи не можна забути” [130].

7 лютого того ж 1883 року “Глитай...” побачив світло рампи на харківській сцені. Потім твір протягом кількох десятиліть виставлявся в Миколаєві, Єлисаветграді, Києві, Житомирі, Одесі, Воронежі, Ростові-на-Дону, Таганрозі, Петербурзі, Москві, Кишиневі та багатьох інших містах тодішньої країни. Всюди п’еса користувалася великою популярністю. За словами сучасника, “М. К. Заньковецька захоплююче виконувала Олену, а сам автор М[арко] Л[укич] був дуже хороший в ролі “павука-глитая”. Він створив “гидкий і обридливий тип старого хижака і ласуна, від якого “землею смердить”, який “неначе павук павутинням, обплутував нещасний темний сільський люд і ссав з нього кров, руйнуючи й пускаючи з торбами по світу виснажені жертви” [47, с. 57].

Цікаве свідчення щодо популярності у глядачів драми “Глитай, або ж Павук” наводить у львівській газеті “Діло” (№ 141) І. Нечуй-Левицький. Коли 18 листопада 1884 року п’еса виставлялась у Кишиневі, зазначає він, “публіка залила й затопила театр. Приставляли стільці, де тільки можна було приставити ... Народу було так густо, що не було де повернутись”. Особливу увагу письменник звертає на те, що серед глядачів переважна частина людей була не українського походження (молдавани, греки, вірмени, євреї, болгарі). Із них приблизно лише половина розуміла українську мову. Але всі йшли в театр, бо чули від інших: “артисти так чудово грають та співають, що навіть не розуміючи половини того, що говорилось на сцені, можна було любоватись грою та співом артистів”. Найбільше сподобались глядачам виконавці головних ролей – М. Кропивницький (Бичок) і Заньковецька (Олена). Ці два таланти,

підсумовує І. Нечуй-Левицький, “стоять тепер на самому версі своєї артистичної слави” [310, с. 118 – 119].

1891 року Кропивницький створює драму “Олеся”, в якій продовжує змальовувати образ сільського капіталіста. На думку І. Пільгука, ця п’єса “була значним досягненням у творчому зростанні письменника” [384, с. 41]. Образ Кіндрата Балтиза – одного з головних персонажів твору – також багато в чому нагадує Йосипа Бичка. Обидва вони будь-що прагнуть розбагатіти. Дуже схожі в них і перші кроки на шляху до заповітної мрії. Балтиз так само, як і Бичок, підіймається на вершину свого економічного панування з самих низів. Спочатку він наймається лакеєм до пана, потім стає управителем його маєтку і, нарешті, бере в посесію все господарство. Водночас Балтиз уже й суттєво відрізняється від свого попередника. На прикладі цього персонажа автор показує глитая на новому етапі розвитку суспільно-економічних відносин в українському селі, коли, створюючи первинний капітал, куркулі вже формально не порушували закон.

Балтиз – це представник нового типу сільської буржуазії, яка відзначається дещо більшою цивілізованістю від глитаїв першої хвилі. Для подальшої підприємницької діяльності в нього вже “і патент є, і промислове свідительство”, бо він не хоче бути “як другі, шахер-махер” [236, с. 308]. Однак це зовсім не означає, що зазначений герой Кропивницького не шахраює, не обдурює своїх наймитів та лакеїв. Навпаки, глитаї намагається урвати де тільки можна, але водночас у відносинах з підлеглими він дуже обережний. Так, наприклад, Балтиз вважає за краще мирно залагодити конфлікт зі своїм колишнім слугою Павлом, якого він обрахував при звільненні. Адже Павло, розмірковує мироїд, “чого доброго, ще й справді підпале. Він скажений! Тепер кожного остерігайся; он як розпаскудився капосний народ!..” [236, с. 338].

Новітній хазяїн життя дуже практичний. Він з усього хоче мати зиск. Його робочі знаходяться в цілковитій залежності від нього. Глитаї сам купує для них і тютюн, і полотно, і чай, і горілку, і все інше, необхідне для повсякденного життя, і на всьому має прибуток. У нього все заздальгідь

прораховано і ніщо не пропадає задарма. Кмітливий підприємець має вигоду навіть з дешевої газети “Свет”, котру виписує, щоб дізнатись про новини. Адже потім він продає її “чабанам та наймитам по копійці за лист” на цигарки. Тому ця газета йому “неначе і даром обіходиться” [236, с. 309]. “Ці риси в характеристиці “чумазого”, – зауважує Й.Куриленко, – без сумніву, були новим творчим успіхом Кропивницького” [247, с. 119].

Водночас Балтиз нібито не проти й того, щоб взяти участь у громадських справах – стати, наприклад, попечителем школи або церковним старостою. Йому імponує, що ці почесні посади раніше обіймали лише дворяни. Проте, коли він дізнається, що попечитель мусить щорічно жертвувати на школу певну суму коштів, настрої його різко змінюється. Без особистої вигоди новітній хазяїн життя навіть на благодійність не хоче витратити жодної копійки. А на зауваження вчителя, що за це він матиме подяку від начальства та школярів, резонно, зі своєї точки зору, зауважує: “Положим, але видимості від тієї подяки, щоб стало бить, кожний бачив, який я добродітель, так і нема... На лобі не буде у мене написано?” [236, с. 330]. Погоджується на вибори в опікунську раду глитай лише після того, як дізнається, що за пожертвування на гуманітарні справи можуть нагородити медаллю.

Саме з прагматичних позицій розглядає Балтиз і таке делікатне питання, як шлюб власної доньки. “Іди заміж за Леоніда, – радить він Олесі, котра домагається від батька справедливості щодо збанкрутілого поміщика Загриви, – тоді дам половину іменія...”. Таким чином далекоглядний глитай прагне добитись того, щоб його майбутні онуки стали дворянами. До того ж і сам він “біля такого зятя мав би підвищення і почитування” [236, с. 302].

Риси, характерні для Балтиза, можна віднайти і в деяких інших персонажах Кропивницького, зокрема в Антоні Тіпці з драми “Замулені джерела” (1895). Це проявляється передусім у взаєминах останнього з поміщицею Нарцисою Необачною. Хоча, з іншого боку, постать Тіпки багато в чому нагадує й того ж Бичка. Особливо якщо згадати, що основним методом збагачення обох глитаїв є примітивне шахрайство. У цьому плані вельми

цікавою є сцена, де Тіпка повчає свого приятеля Конона Зажерю, як привласнити майно дружини. На його думку, Зажері слід продати Женине придане. “Нема нічого краще як гроші, – ділиться досвідом глитаї, – перевели імущество на гроші, поклали гроші в кишеню і нехай требують з вас до кінця віку. Я так дважди спас своє імущество і тепер, слава богу, живу в достатках” [236, с. 478].

Наприкінці 1903 року Кропивницький закінчує комедію “Мамаша”, в якій продовжує відтворювати образ українського куркуля-мироїда. Цього разу об’єктом основної уваги драматурга стає родина сільських багатіїв, де верховодить цинічна міщанка Олімпіада, а допомагає їй у всьому такий же, як і мати морально заплямований, син Єлисей. Головний сенс життя цих людей – знову ж таки непереборна жага до збагачення. Заради збереження зайвого карбованця вони не тільки обраховують своїх поденників, а й, економлячи на лікарняній допомозі скаліченому Єлисеєм старому Кузьмі Гніту (батькові сімейства й формальному господареві садиби), байдуже спостерігають за тим, як він поступово вмирає. Цинізм дружини й сина доходять до того, що вони ще за життя купують колишньому главі родини домовину й готують хрест для його могили.

У творах Кропивницького можна віднайти чимало різних типів сільських капіталістів. Утім більшість із них здирники й шкуродери на зразок Йосипа Бичка. Це і зажерливий купець Тихон Кирпа (“Старі сучки й молоді парості”), і шахраюватий крамар Вареник (“Чмир”), і багаті землевласники Шклянка (“На руїнах”), Супоня, Торохтій і Руфимович (“Скрутна доба”) та ін. Всі вони досить хитрі, спритні й безсоромні люди, що мають на меті лише одне – всіма правдами й неправдами накопичити якомога більше багатства.

Крім Кропивницького, теми глитаїства торкаються й інші автори тогочасних драм та комедій. Одним із них є Панас Мирний, який цю проблему висвітлює у драмі “Лимерівна” (1883). Йдеться, зокрема, про свекра і свекруху Наталі, головної героїні твору, які здобули собі багатство завдяки шахрайству. Односельці добре пам’ятають, розповідає драматург устами Василя

Бездородного, як покійний Шкандиба, “ганяючись за чужим добром”, багатьох людей “по миру пустив та на той світ загнав”. Подібними методами діє і його вдова – стара Шкандибиха, що, “даючи гроші під заставу, одхоплює нивку по нивці від бідноти...” [282, с. 21].

І. Франко порушує це питання в драмі “Учитель” (1893), змалювавши образ сільського орендатора, підприємця і лихваря Вольфа Зільберглянца, який за методами свого “господарювання” нагадує Йосипа Бичка. Обплутавши своїх односельців міцними економічними тенетами, підім’явши під себе вїйта, Вовк (так Зільберглянца називають місцеві жителі), як і згаданий герой Кропивницького, не тільки відчуває себе серед заляканих ним темних людей справжнім хазяїном, а ще й “видає себе за їх добродія” [508, с. 98].

Цікаві типи представників сільської буржуазії можна віднайти й у драматургії М. Старицького. Вперше до змалювання постаті глитая письменник звертається в п’єсі “Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці” (1887), створеній за сюжетом однойменної народної пісні на прикладі заздрісного підстаркуватого парубка Хоми, що своїми негативними вчинками дещо нагадує Микиту Гальчука з п’єси Кропивницького “Дай серцеві волю, заведе у неволю”. Хома, як і Микита Гальчук, мав заможних батьків, що залишили по собі недобру славу, бо були страшеними шкуродерами (“все село обнищили!”) [459, с. 425]. Недалеко відстав від них і син. Хома також щиро вірить у непереборну силу грошей, за допомогою яких він звик вирішувати всі свої справи, в тому числі й сердечні. Жертвою інтриг цього “ідола”, як кажуть про Хому односельці, стало чимало людей. Серед них – і головні персонажі твору Маруся Шурай та Грицько Шандура.

Згодом Старицький створює ще один образ глитая (тепер уже більш повнокровний). Це постать багатой вдови Тетяни Онуфрїївни Коломийчихи – героїні драми “У темряві” (1892). Коломийчиха, як і Йосип Бичок Кропивницького, обплутала односельців непосильними боргами і таким чином майже задарма примушує їх працювати на себе. “Нема чим оддавати, так наділ заставляй чи на роботу запродавайсь!” [460, с. 393] – зухвало заявляє вона. Її

жага до збагачення сильніша за родинні почуття. Заради наживи Коломийчиха віддає свою доньку заміж за Степана Петраша, позашлюбного сина поміщика, але, коли дізнається, що в зятя немає жодних багатств, робить спробу його отруїти, щоб ще раз за продати дочку, зробивши її коханкою волосного писаря – свого спільника у грабуванні селян. “Свята та божа! – характеризує тещу Петраш. – Весь би світ обдерла, таке ненажерливе серце...” [460, с. 393].

Змалювавши портрет Коломийчихи, Старицький, без сумніву, додає кілька суттєвих рис до узагальненого образу українського куркуля-мироїда межі XIX – XX ст. Драматург, зокрема, вперше в національній літературі показує це на прикладі жінки, що своїм свавільним характером викликає аналогії з Кабанихою – відомим персонажем О. Островського з драми “Гроза” – та деякими іншими героїнями світової літератури.

І. Карпенко-Карий постать сільського капіталіста вперше зображує в комедії “Розумний і дурень” (1885). За своїм сюжетом твір дещо нагадує відому п’єсу О. Островського “Свої люди – поквитаємось”, де спритний і шахраюватий прикажчик настільки втирається в довіру до свого хазяїна, що той віддає заміж за нього свою доньку й переписує на зятя все майно. Однак у фіналі останній відмовляється заплатити за “збанкрутілого” тестя навіть незначну суму штрафу, і ошуканий родич за борги перед кредиторами опиняється у в’язниці.

Щось подібне відбувається і в комедії Карпенка-Карого, але копіюванням фабули Островського це не можна назвати. Перенісши типову ситуацію на національний ґрунт, український драматург створює цілком оригінальний високохудожній твір.

Одним із центральних персонажів п’єси “Розумний і дурень” є старший син заможного селянина Каленика Окуня Михайло (“розумний”), на якого батько переписує все своє господарство, а потім через шахраювання цього “кмітливого” підприємця ледве не опиняється у в’язниці, бо “вдячний” син, наслідуючи літературному попереднику із згаданої вище комедії Островського, також хоче зекономити на сплаті штрафу.

З іншого боку, своїми вчинками Михайло нагадує і Йосипа Бичка (“Глитай, або ж Павук” Кропивницького), який у гонитві за наживою також ні перед чим не спиняється. Михайло не минає найменшої нагоди, щоб збільшити свої бариші. Він ладен здрати штраф з бідного селянина навіть за бика, який пізньої осені ненароком забрів до них у поле, де вже немає жодної шкоди. “Скоро через брата так люде зненавидять, – з сумом констатує молодший син Каленика Данило (“дурень”), – що й на вулицю не можна буде показатися!” [166, с. 148].

Водночас Михайло є досить примітивною, духовно убогою людиною. Особливо яскраво його невігластво проявляється щодо освіти. На думку Окуня, книжки “нехай хоч і всі погорять!” Грамота ж потрібна лише для того, “щоб вексель або розписку прочитать чи підписать договір; повістку від мирового, окладний лист, квитанцію прочитать, щоб, виходить, не обчищали”, а все інше – “це дурна примха” [166, с. 151].

У своєму ставленні до культури Михайло є попередником згаданого вище Балтиза. Герой Кропивницького, як відомо, також був щиро здивований тим, що так багато книжок пишуть, вважаючи це даремною витратою паперу [236, с. 309].

Дещо по-іншому портрет сільського багатія змальовує Карпенко-Карий у драмі “Наймичка” (1885). Щоправда, тепер постать глитая більше цікавить його в морально-психологічному аспекті. Автор наголошує передусім на моральній розбещеності Василя Цокуля, одного з провідних персонажів твору, який заради особистої втіхи нібито мимохідь нівечить життя беззахисним наймичкам. Користуючись своїм становищем хазяїна, Цокуль робить їх своїми коханками, а потім, коли вони стають покритками, залишає. Черговою жертвою новітнього хазяїна життя стає молода дівчина-сирота Харитина, що, не витримавши глузу, кінчає життя самогубством. У цьому плані огидний персонаж Карпенка-Карого чимало спільного має з Бичком, який також став винуватцем трагедії бідної жінки Олени. Але в Цокуля ця риса характеру ще

більш гіпертрофована. Адже Харитина, як виявилось після її загибелі, була рідною донькою свого гвалтівника.

Тема інцесту в українській драматургії не була новою. Її витoki слід шукати ще в античній трагедії. Літературним попередником Цокуля є цар Едіп з однойменної драми Софокла. Персонаж Карпенка-Карого, як і Едіп, скоїв свій гріх несвідомо. Проте за великим рахунком вчинок його був зумовлений всім попереднім несправедливим життям, оскільки глитаєм завжди жив так, як йому хотілося, поводячись із беззахисними людьми як з іграшками, котрі задля власної втіхи купував або вимінював у інших негідників.

Подальшому відображенню образу глитає присвячена комедія Карпенка-Карого “Сто тисяч” (1890). Головним героєм п’єси є заможний селянин Герасим Калитка, що, як і Самрось Жлудь з драми Кропивницького “Де зерно, там і полова”, прагне стати справжнім поміщиком. У нього вже є двісті десятин землі, але цього для нього замало. Він марить придбати ще двісті п’ятдесят десятин сусіднього збанкрутілого панка Смоквинова, а в перспективі скупити всю землю навкруги. Заради здійснення заповітної мрії глитаєм ладен в усьому собі відмовляти. “Я не буду панувати, ні! – говорить Калитка. – Як їв борщ та кашу, так і їстиму. Як мазав чоботи дьогтем, так і мазатиму, а зате всю землю навкруги скуплю. Їдеш день – чия земля? Калитчина! Ідеш два – чия земля? Калитчина! Ідеш три – чия земля? Калитчина!.. Диханіє спирає... А скотини, а овець розведу – земля під товаром буде стогнати...” [166, с. 360].

Жага до збагачення настільки оволодіває Калиткою, що він навіть у сні щось шепотить про землю та гроші. Глитаєм економить на всьому: тримає впроголодь своїх наймитів і відмовляє власній дружині взяти коней для поїздки до церкви, зауважуючи, що “скотина гроші коштує”, тому в неділю має відпочивати, а до божого храму можна, мовляв, шість верст і пішки пройти.

Саме патологічна скнарість підштовхує Калитку й до шахрайства, котре є для нього буденною справою. Хизуючись, він заявляє: “Я обманю хоч кого, а мене чорта лисого обманить хто” [166, с. 345]. І справді, він обдурює всіх, кого тільки може, навіть власного зятя, якому відмовляється віддати обіцяне за

донькою придане – п'ять тисяч рублів. Отже, цілком природно, що врешті-решт Калитка натикається на ще більшого шахрая, який виманює в нього значну частину цих “зеконмлених” грошей, запропонувавши купити на них сто тисяч фальшивих рублів.

Своєрідним продовженням “Ста тисяч” є комедія Карпенка-Карого “Хазяїн” (1900), у якій, за словами І. Франка, автору вдається намалювати “грандіозну по своїм замислі і по майже бездоганнім обробленні картину великого промисловця і глитає з селян...” [507, с. 169].

Центральний персонаж комедії, сільський багатир Терентій Пузир, вже досяг усього того, про що лише мріяв Калитка, а отже, стоїть на значно вищому суспільно-економічному щаблі, ніж цей його духовний родич. Хоча, з іншого боку, багато чого в Пузиря йде і від Кіндрата Балтиза. Як слушно зауважує І. Пільгук, драмою “Олеся” “Кропивницький виступив як попередник Карпенка-Карого” [384, с. 43].

Пузир – мільйонер. Він має у власності кілька великих економій, десятки тисяч десятин землі, на якій випасаються незліченні отари овець та іншої худоби. Його обрано до земської управи і прийнято до так званого вищого світу, куди раніше допускалися тільки дворяни. На Пузиря працюють десятки різних економів, управителів, тисячі інших найманих людей, але він так і залишився примітивним скнарою на зразок Михайла Окуня, Герасима Калитки чи Кіндрата Балтиза, тобто набагато дрібніших за нього глитаїв, що лічать кожную копійку, бо постійно бояться продешевити.

Отже, не дивно, що в Пузиря немає жодних духовних потреб. Йому шкода пожертвувати навіть невелику суму на пам'ятник великому українському письменнику І. Котляревському. Єдине, що його цікавить – це хазяйство та земля, котру він купував би без міри.

Жадоба героя Карпенка-Карого не має меж. У цьому його можна порівняти хіба що з персонажем уславленої поеми М. Гоголя “Мертві душі” – Плюшкіним. Навіть на власні потреби мільйонер Пузир не хоче витратити зайвого карбованця. Він уже багато років носить латаний-перелатаний халат і

кожух такий, що “аж торохтить”, однак купувати обнови не поспішає. Незрідка це є причиною неприємних ситуацій, у яких глитай час від часу опиняється, але попри все від своїх “принципів” не відступає. “Ну й okazія ж нам була через цей кожух, – підсміюється над своїм хазяїном Феноген. – Подумайте: швейцар не пускав Терентія Гавриловича у земський банк!” [166, с. 283].

Подібних прикладів непомірної скнарості Пузиря можна навести чимало. Навіть будучи тяжкохворим, він більше дбає про хазяйство, ніж про власне здоров'я, а задля “економії” наполягає на тому, щоб до нього запросили не лікаря, а фельдшера. “У всіх вчинках Пузиря, у всіх його помислах, – зазначає Л. Стеценко, – “хазяїн” має перевагу над мільйонером, хоч і водить він “кумпанію” з родовитими дворянами та урядовцями ... Те, що в хаті Пузиря гарні меблі і стоїть рояль, те, що дочка вчиться в гімназії, аж ніяк не змінює глитайської суті його психології і поглядів на життя” [157, с. 391].

Чи не найточнішу характеристику Пузиреві дав автор комедії в листі до свого сина Назара (від 27 грудня 1900 року), зауваживши, що це “зла сатира на чоловічу любов до стягання без жодної мети. Стягання для стягання!” [168, с. 334].

Гідними свого хазяїна виявились і його помічники – “права рука” Феноген та економ Ліхтаренко, які, мріючи про власне господарство, не минають жодної нагоди, щоб побільше нагребти до власної кишені. Звичайно, це визискувачі дещо меншого масштабу, ніж Пузир, але під керівництвом останнього вони пройшли справжню “школу” шкуродерства та шахрайства. На шляху до свого збагачення вони без жодних вагань і будь-якого сумління нівечать долі залежних від них людей, вважаючи це звичайною справою. Пузиреві прислужники домовляються поміж собою навіть про те, щоб відповідальність за свої махінації перекладати на підлеглих. Бо тепер, як зазначає Ліхтаренко, “вся одвага чоловіча йде на те – де б більше зачепить!.. Колись бусурманів обдирали, а тепер своїх рідних! Як на війні нікого не жаліли, – бо ти не вб'єш, тебе уб'ють, – так і тут нема чого слини розпускать; не візьмеш ти, то візьмуть з тебе!” [168, с. 311].

Неважко уявити собі життя поденників, які працюють під орудою таких управителів. Особливо якщо зважити на те, що в Пузиря економлять на всьому і передусім на харчах для робочих. Так, хліб за наказом хазяїна випікають тут “пополам з половою”, який “поки свіжий, то такий глевкий, що тільки коники ліпить, в горло не лізе ... а зачерствіє, тоді такий твердий, як цегла, – і собака не вкусе” [168, с. 302]. Недарма про Пузиря йде недобра слава, що в нього людей годують гірше, ніж свиней. Однак патологічного скупія це ніскільки не турбує. Він цілком переконаний у своїй правоті. А на нарікання своєї доньки Соні ненажерливий глитай цинічно зауважує: “Робочий чоловік, мужик, не любить білого хліба, бо він і не смачний, і не тривний. Оце самий настоящий хліб для робочих! Питательний, як кажуть лікарі!” А іншим, білішим хлібом, мужика, мовляв, і нагодувати не можна: “він буде раз у раз голодний” [168, с. 305].

Цікаво, що схожа “хлібна” колізія присутня і в комедії Кропивницького “Мамаша” (1903), де один із центральних героїв Єлисей Гніт лає кухарку Веклу за те, що вона спекла дуже гарний хліб для найманого люду. “Дай робочому такого хліба, – бідкається глитай, – то він лопатиме його, як канхвети!” З позицією Єлисея солідаризується його мати Олімпіада. “Цей хліб заховати для нас, – наказує вона кухарці, – а робочим зараз печі другий, сій муку на найрідчіше сито!..

В е к л а. Робочі ж битимуть мене за такий хліб. І в голодний год такий хліб навряд чи їли”.

Однак безжалісних скнар проблеми пересічних людей ніскільки не турбують. Вони дбають лише про власну кишеню. “Як годуватимем робочих таким хлібом, як цей, – провадить далі Єлисей, – то вони нас не жувавши проковтнуть”. А насамкінець ще й додає, звертаючись до Векли: “Тільки підмішай у заміс висівок!” [237, с. 297].

Такий “перегук” у творах Кропивницького й Карпенка-Карого далеко не випадковий. Письменники завжди досить уважно стежили за творчими здобутками одне одного, і це так чи інакше знаходило відображення в їхніх

п'єсах, особливо при розробці однієї й тієї ж теми. Ініціаторами цих “перегуків” були обидва драматурги. Яскравим прикладом використання творчих надбань Кропивницького Карпенком-Карим може бути сцена, де йдеться про те, що Пузир одержав орден за свою благодійність. “Получив орден Станіслава другої степені на шию – а?” – ділиться він радістю зі своїм помічником. І далі додає: “Не дурно пожертвував на приют. Восени поїдемо на засідання в земський банк – нехай всі ті, що сміялися з мого кожуха, губи кусають!” [166, с. 464].

Щось подібне можна віднайти також у драмі Кропивницького “Олеся”, створеній на дев'ять років раніше (згадаймо розмову Балтиза з учителем відносно опікунства над школою). Щоправда, герой Кропивницького за свою участь у гуманітарних справах розраховував лише на медаль.

З іншого боку, діалог Пузиря й Феногена про купівлю шуби знайде своєрідне продовження в п'єсі Кропивницького “Старі сучки й молоді парості”. Кирпа, як уже йшлося, на відміну від Пузиря таки купив собі у якогось збанкрутілого панка пристойну шубу, котра дала йому привід для хизування перед односельцями.

Наведені приклади є промовистим свідченням глибокого розуміння Кропивницьким і Карпенком-Карим психологічної суті глитайства як продукту нових суспільно-економічних відносин в українському селі межі XIX – XX ст. Те ж саме можна сказати й про Старицького. Згадані вище персонажі трьох видатних драматургів – Бичок, Цокуль, Окунь, Балтиз, Коломийчиха, Калитка, Пузир, Кирпа та деякі інші – рисами своїх характерів, своїми вчинками начебто доповнюють одне одного.

Проте не одні лише глитаї, що прийшли на зміну поміщикам-кріпосникам після селянської реформи 1861 року, були страшеними визискувачами українського селянства. Навряд чи менше потерпав знедолений сільський люд і від іншої халепи – свавілля й продажності місцевої адміністрації – волосних старшин, писарів, сільських старост, урядників, соцьких тощо, переважна більшість яких, виконуючи свої службові обов'язки, опікувалась не проблемами виборців, а своїми особистими інтересами. Згадані

місцеві князьки почували себе серед заляканих ними темних людей так, ніби знаходились у власній вотчині, де можна робити все, що їм заманеться.

Цілком природно, що й ця насправді велика і дуже актуальна проблема не залишилась поза увагою української драматургії [316, с. 40 – 43]. І пальма першості тут належить знову ж таки Кропивницькому. З окремими проявами зазначеної тенденції зустрічаємось ще 1863 року в першій його драмі “Микита Старостенко, або Незчуєся як лихо спобіжить” (друга редакція – “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, 1873) на прикладі образу сільського старшини – батька центрального персонажа твору Микити Гальчука. Соціальні мотиви в “Дай серцеві волю, заведе у неволю” були помічені автором “Очерков истории украинской литературы XIX столетия” Миколою Петровим ще в першій половині 80-х років позаминулого століття. Таким сільським капіталістом у п’єсі Кропивницького, як зазначає літературознавець, є батько Микити Гальчука – сільський багач (а згодом і старшина), який має в селі всю повноту влади [379, с. 418]. Цей новітній пан не є дійвою особою твору, але його присутність, його вплив на життя села відчувається постійно. Так, наприклад, Іван Непокритий розповідає під час вечорниць, як “Микитин батько всіх людей могоричив, щоб його обібрали за старшину” [235, с. 67]. А, ставши старшиною, він, щоб догодити синові, запише згодом Семена Мельниченка в рекрути.

Зі слів того ж Івана дізнаємося ми й про те, як Степан Гальчук здобував своє багатство. Подається це у вигляді казки, але всі слухачі, в тому числі й Микита, добре розуміють про кого йде мова. Не забув оповідач згадати й про сина, що був неабияким ледацюгою та гультьєм-бешкетником. Але зупинити його ніхто не смів, бо він був багатим [235, с. 83].

Взагалі, як слушно зауважував Сергій Єфремов, ця п’єса “вся заснована на факті насильства дужчих елементів нашого села, що користуються з свого становища, щоб гнітити беззахисних людей” [123, с. 367].

У творах Кропивницького можна віднайти чимало оригінальних портретів сільських можновладців, від яких потерпав знедолений сільський люд. Згадаймо у зв’язку з цим хоча б керівників волосної адміністрації Василя

Мироновича й Севастьяна Скубка із водевілю “По ревізії” чи старшину Олексія Даниловича та писаря Івана Снизка з комедії “Мамаша” . Особливо цікавий у цьому плані образ представника волосної адміністрації в комедії “Чмир” (1890), де шахраюватий писар навіть придумав своєрідну філософію, за допомогою якої він, грабуючи односельців, завжди виходить сухим із води. Суть цієї філософії полягає в примітивному шантажуванні незначних порушників закону. Так, дізнавшись, що в Демка Пшінки прострочений паспорт, писар нахабно забирає в нього з оселі один із трьох мідних підсвічників. “Хвилософствую я, – обґрунтовує він свій вчинок, – навіщо ж три? Аджеж три свічки разом не можна світить? Чий же той третій підсвічник? Хвилософія моя шепче мені: “Твій!” А як він мій, то я його й беру” [236, с. 227]. А коли Демко хоча й досить слабо, але все-таки намагається протестувати, безсоромний “служитель закону” відразу згадує про свої службові обов’язки. “А чи не вгодно вам, – зауважує він, – прогулятись етапним порядком верстов за двісті, задля ісходатайствования нового пашпорта?” [236, с. 228].

Крім Кропивницького, проблему свавілля та продажності сільської адміністрації досліджували у своїх п’єсах і два інші видатні драматурги цієї доби – І. Карпенко-Карий і М. Старицький.

Карпенко-Карий з усією гостротою ставить це питання вже в першій своїй драмі “Бурлака” (1883). Одним із центральних персонажів згаданого твору є волосний старшина Михайло Михайлович, який почуває себе повновладним хазяїном у заляканому ним темному селі. Це стає очевидним уже на самому початку драми, коли на повідомлення шинкаря Гершка про те, що в селі знайшлися сміливці, які відкрито говорять про шахрайське маніпулювання волосної адміністрації громадськими грішми, старшина безапеляційно зауважує: “Нехай собі чешуть язики. Собака бреше, а вітер несе. Що то вони щитать нас будуть, чи як? Я їх пощитаю! А холодна на що?” [166, с. 17].

Разом із писарем Омеляном Григоровичем, шинкарем Гершком та деякими іншими своїми прибічниками Михайло Михайлович скоїв, звичайно, й

чимало інших злочинів (привласнив, наприклад, земельні наділи деяких своїх односельців). Але цього йому вже замало. Він настільки впевнився у власній безкарності та всездозволеності, що попри солідний вік вирішує ще й одружитися з першою сільською красунею Галею Королівною. “Хотів я розбагатіть – розбагатів, – підсумовує Михайло Михайлович, – хотів я почоту – маю”. І далі зухвало додає: “...Тепер хочу красиву молоду жінку – та й не добуду?!” [166, с. 20]. А коли Галя йому відмовляє, старшина щиро дивується, оскільки він був переконаний у тому, що за багатого, хоч би й старого, з великою радістю мала б піти будь-яка дівчина з незаможної сім’ї.

Такою своєю поведінкою, що, до речі, є досить традиційною для представників місцевої влади, Михайло Михайлович нагадує деяких своїх літературних попередників. Одним із них є той же Микита Гальчук (персонаж драми Кропивницького “Дай серцеві волю, заведе у неволю”) з його настирливими домаганнями до Одарки Степаненкової. Перший сільський багач і син старшини, він також був переконаний у тому, що жодна місцева красуня не посміє піднести йому гарбуза, і, як відомо, так само жорстоко помилився.

Михайла Михайловича не зупиняє навіть те, що Галя кохає іншого – молодого парубка Олексу Жупаненка – й збирається за нього заміж. Ця пікантна обставина, власне, тільки додає енергії підстаркуватому ловеласу. Він упевнений, що, маючи владу над людьми й солідне багатство, у змозі вирішити будь-яку справу, в тому числі й сердечну. Щоб досягти своєї мети, старшина передусім хоче усунути зі свого шляху суперника. Спочатку Михайло Михайлович заарештовує Олексу, вигадавши нісенітницю про те, що той нібито вкрав у нього коней, а потім намагається ще й протизаконно віддати хлопця в рекрути.

Так само протизаконно діє старшина і щодо дядька Олекси Опанаса Зінченка, якого він заради особистого спокою (Опанас робить спробу захистити небожа) разом зі своїми спільниками силується присудити до заслання в Сибір.

Характеризуючи образ Михайла Михайловича, Л. Стеценко звертає увагу на те, що його постать “немовби освітлена зсередини. Він сам знайомить нас з ходом своїх думок, з власними замірами й прагненнями” [463, с. 371].

Здебільшого крізь призму особистих інтересів розглядає свою посаду й писар Омелян Григорович. За зайві сто рублів із тієї суми, що завдяки шахрайству з громадськими грішми була добута ним у спілці зі старшиною й шинкарем Гершком, він береться допомогти Михайлу Михайловичу в плутнях проти Галиного нареченого Олекси. Лукавий писар повертає справу так, що Олекса, який є єдиним сином удови, начебто не має жодних пільг і тому повинен іти в москалі.

Лише своєчасне втручання у справу вищих посадових осіб не дає можливості старшині та його підручним скоїти злочин.

Оцінюючи згадану драму Карпенка-Карого, І. Франко акцентував увагу на ідейному звучанні п'єси. На думку критика, автору вдалось показати “вельми живий і драматичний малюнок безправ'я, яке царює в Росії від гори до низу” [512, с. 11].

Певну увагу темі свавілля та шахрайства сільської адміністрації приділяє у своїй драматургії, як уже йшлося, й М. Старицький. Йдеться про його драму “У темряві” (1892), провідні персонажі якої, щоправда, багато в чому схожі на постаті згаданих вище героїв Карпенка-Карого. Відповідності помітні навіть у розстановці дійових осіб. Так, у Старицького, крім центрального героя, шукача правди Петраша, є і шахраюваті старшина з писарем, і традиційний для тогочасних українських п'єс єврей-шинкар, і деякі інші другорядні персонажі, що мають свої аналоги в драмі Карпенка-Карого (наприклад, старий розсудливий дід, який на тлі темної, затурканої селянської маси час від часу висловлює вельми слушні думки).

Суттєві подібності спостерігаються і в розвитку фабул п'єс. Персонажі Старицького – старшина Ларіон Тягнивус, писар Лук'ян Лобчинський та шинкар Мошка Шпігель – як і відповідні дійові особи у драмі Карпенка-Карого, з метою особистої наживи також дуже вправно маніпулюють

громадськими заощадженнями. Скориставшись своїм службовим становищем, вони намагаються скупити в неврожайний рік якомога більше дешевого зерна, щоб згодом, перепродуючи його селянам по значно вищій ціні, зірвати на цьому добрячий куш. На шляху до своєї мети згадана згряя злочинців не зупиняється ні перед чим. Для неї не існує жодних бар'єрів правового чи морального гатунку. Єдине, чого бояться так звані народні обранці, – це відповідальності за скоєні злочини. Але жага до легкої наживи приглушує навіть цей природний інстинкт самозбереження, і шахраї врешті-решт мають відповідати за свої протиправні вчинки перед законом.

Утім деяка схожість сюжету названої драми Старицького з фабулою комедії Карпенка-Карого “Бурлака” (на що, до речі, не звернув уваги жоден із дослідників) за великим рахунком ніскільки не принижує високих художніх якостей п'єси “У темряві”, яка цілком справедливо вважається однією з кращих у творчому доробку письменника.

Зображуючи у своїх творах портрети новітніх визискувачів трудового селянства, Кропивницький не міг не зачепити й питання, пов'язаного з висвітленням джерел їхнього багатства, в основі якого незрідка було розорене поміщицьке господарство. В ті часи подібна тенденція була поширеним явищем не тільки в Україні, а й на теренах всієї Російської імперії, а отже, знайшла своє відображення і в художній літературі (наприклад, у романі М. Салтикова-Щедріна “Пани Головлєви”). Серед драматичних творів у зв'язку з цим варто назвати такі п'єси, як “Вовки й вівці”, “Світить, але не гріє” О. Островського, “Занепад” О. Сумбатова, “Справа життя” М. Тимковського. Найбільш відомою є комедія А. Чехова “Вишневий сад”.

Кропивницький звертався до цієї проблеми в п'єсах “Олеся” (1891), “Замулені джерела” (1895) й “На руїнах” (1900). Інші українські драматурги тему розорення поміщицьких господарств практично не розробляли, якщо, звичайно, не враховувати натяки в деяких творах. Характерним прикладом тут може бути “Сто тисяч” (1890) Карпенка-Карого. Герасим Калитка, центральний персонаж комедії, скуповує землю саме у збанкрутілих поміщиків (“пани

горять, а мужики з пожегу таскають...”) [166, с. 340]. Одним із них є якийсь панок Смоквинов – “мотається і туди й сюди, заложив і перезаложив, – видно, що замотався: от-от продасть або й продадуть землю...” [166, с. 335].

Детальніше питання розорення “дворянських гнізд” колишніх кріпосників та народження на цьому ґрунті новітніх хазяїнів життя (глітаїв) висвітлюється у драмі Кропивницького “Олеся”. Автор з великою майстерністю художника-реаліста показує, як багате в минулому поміщицьке господарство Леоніда Загриви в умовах нових капіталістичних стосунків поступово занепадає, і банк, де було заставлено садибу, продає її за борги заможному селянинові Кіндрату Балтизу. Тільки тепер, залишившись без засобів до існування, молодий поміщик нарешті усвідомлює, що потрібно якось реагувати. Але занадто пізно. Вся його земля на цілком законних засадах (до того ж за півціни) вже опинилась у чіпких руках колишнього батькового лакея, який хоч і не заперечує, що своїм матеріальним благополуччям багато в чому зобов’язаний старому панові, але безкорисно допомогти його синові бажання не виявляє.

Леонід Загрива, щоправда, на відміну від героїні п’єси Чехова “Вишневий сад” Любові Раневської все-таки намагається виплутатись із скрутного становища. Однак всі його зусилля виявляються марними. Він зовсім не підготовлений до ведення господарства за умов конкурентної боротьби з молодією сільською буржуазією. Занадто вже різними очима дивляться на світ дворянин-естет Загрива й капіталіст-прагматист Балтиз. Так, якщо в розкішному клені, що росте перед вікнами маєтку, Загрива бачить справжню красу, якій він звик поклонятись ще з дитинства, то для Балтиза це не більше, ніж звичайний предмет, з якого можна виготовити потрібну в хазяйстві річ. Якщо Загриву чудовий ландшафт налаштовує на ліричний лад (під його впливом він починає навіть читати поезії), то в Балтиза цей же самий казковий пейзаж асоціюється зі страшними картинами часів кріпаччини, коли на його тлі за наказом старого пана за найменшу провину безжалісно сікли кріпаків.

Син колишнього поміщика-кріпосника не може знайти собі місця в суспільстві, де гра йде за правилами, що диктуються новими економічними стосунками. І як символ остаточної приреченості представників старого панства самим ходом історії в одному із готелів Харкова лунає постріл, який ставить крапку в кінці життя Леоніда Загриви.

Чимало уваги темі розорення дворянських садиб приділяється і в драмі Кропивницького “Замулені джерела”, де сцени за участю поміщиці Нарциси Павлівни Необачної та глитає Антона Тіпки нагадують згаданий вище тандем: Леонід Загрива – Кіндрат Балтиз. Хоча, з іншого боку, обидві пари можна порівняти також із загальновідомими чеховськими персонажами: Любов Ранєвська – Єрмолай Лопакін. Прикметно, що в усіх трьох парах обов’язково є поміщиця (поміщик), яка через невдале господарювання знаходиться на межі банкрутства, і новітній сільський капіталіст – її (його) колишній лакей, кріпак чи коханець, який зрештою прибирає до своїх рук “дворянське гніздо” або принаймні займає суспільне становище збанкрутілої господарки (господаря) маєтку.

Змальовуючи образи дворян Леоніда Загриви й Нарциси Необачної, Кропивницький наполегливо проводить думку, що останні не змогли витримати конкуренції з більш прагматичними сільськими глитаєми, і сталося це не в останню чергу тому, що совість новітніх хазяїв життя не обтяжена жодними моральними принципами. Балтиз, Тіпка, Лопакін та їм подібні заради наживи готові зайнятись будь-якою справою. Головним для них є елементарна комерційна вигода, заради якої вони без жодних вагань обдирають як липку навіть своїх колишніх “благодітелів”. Їм уже не до таких понять, як людяність і порядність (можливо, деяким винятком у цьому відношенні є Лопакін, котрий, як здається, щиро хоче допомогти своїй колишній хазяйці Любові Ранєвській).

З іншого боку, автор підкреслює, що представників старого дворянсько-поміщицького табору об’єднують притаманні їм шляхетні риси, які досить вигідно відрізняють їх від зажерливих глитаїв. І цією своєю чи не єдиною посправжньому великою цінністю, що залишилась із минулих часів, вони не

бажають поступитись навіть на краю своєї фінансової, а отже, й життєвої безодні. А тому і Леонід Загрива, і Нарциса Необачна здатні викликати до себе як особистостей співчуття (а в окремих випадках і повагу). Передусім це стосується Нарциси Павлівни, яка, опинившись на межі банкрутства, цілком свідомо не хоче змінювати свої застарілі методи господарювання на нові, більш ефективні, оскільки вважає їх антигуманними щодо селян. “Скільки разів вговорював вас, – повчає її Тіпка, – набавте на мужичков за пахоть та за вигон кругом по рублику – і зразу лишніх шістсот набіжить.

Н а р ц и с а П а в л о в н а. Нет, ты уж избавь меня от этаких советов.

Т і п к а. Ех, судариня! Подивились би, як роблять другі або й прочіі, котрі оце недавно купили з торгів іменія поміщицькі. Воно тошно, што вам незручно у близость з мужиком, ну ті, котрі з ним запанібрата – ловко об’єгорюють!..

Н а р ц и с а П а в л о в н а. Ну, перестань об этом. Так, слышишь, завтра принеси мне непременно четыреста рублей ... Если я послезавтра не уплачу по векселю, меня опишут” [236, с. 410].

Порівнюючи Нарцису Павлівну з чеховською Ранєвською, не можна не звернути уваги на суттєву відмінність між цими героїнями, яка полягає насамперед у мотивах, що лежать в основі їхнього невдалого господарювання. Так, якщо розорення маєтку Ранєвської можна пояснити елементарним невмінням чи небажанням пристосовуватись до нових умов (вона попросту не може уявити свого подальшого життя без вишневого саду, з яким у неї асоціюються приємні спогади з безхмарного минулого життя), то причину занепаду господарства Нарциси Павлівни слід шукати передусім у моральній площині, оскільки остання не хоче поліпшити своє тяжке матеріальне становище, тому що це має статися за рахунок збіднілого селянства. Її високі людські якості – це той бар’єр, через який вона не може переступити.

Водночас у особистому житті пані Необачна досить легко порушує неписані дворянські закони. Згадаймо хоча б те, що вона, дворянка, вдова полковника, стала коханкою плебея Тіпки, а згодом погодилась на шлюб своєї

доньки з пересічним сільським парубком. Але навіть такі дещо легковажні вчинки свідчать на її користь. Вони характеризують її як людину, що не зациклилась на химерних станових умовностях на відміну від, скажімо, пихатої пані Наталі Воронової (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”), яка нізащо не хоче дати згоди на шлюб свого сина з простою сільською дівчиною, хоча й усвідомлює, яка в неї “велика душа” [236, с. 419].

Поміщиця Нарциса Необачна стоїть, без сумніву, на значно вищому моральному щаблі, ніж новітні хазяї життя, які заради зайвого карбованця здатні на будь-які непорядні вчинки. Наприклад, той же Тіпка намагається добряче заробити навіть на скрутному становищі людини, яка свого часу допомогла йому стати на ноги. “...Ви мене, можна сказати із багнюки взяли і приблизили...” [236, с. 409], – признається він Нарцисі Павлівні і тут же обіцяє їй позику під грабіжницький відсоток. Для Тіпки це звичайна річ. “Ты не раз уж проделывал со мной такая штуки!..” [236, с. 410] – нагадує йому колишня пасія. Тільки заради грошей Тіпка одружився й з шинкаркою Фіоною.

Тему руйнування родових дворянських садиб та появи сільських глитаїв Кропивницький продовжує і в комедії “На руїнах”, що з’явилася внаслідок виділення драматургом із драми “Олеся” сцени продажу поміщиком Загривою (Смородиною) своїх меблів. Тут варто звернути увагу на те, що сама назва п’єси є промовистим свідченням приреченості старого поміщицько-феодалного ладу, на зміну якому в українське село прийшли нові капіталістичні відносини.

Серед низки важливих тем, що порушувалися в українській драматургії другої половини XIX – початку XX ст. була й тема, пов’язана з відповідальністю людини за скоєний злочин, притому не стільки у правовій, скільки в моральній площині. Кропивницький уперше звертається до цієї проблеми в драмі “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, де змальовує портрет багатого сільського парубка Микити Гальчука, що не терпить жодних перешкод ні на шляху до збагачення, ні в коханні. Важливо, що у фіналі Микита розуміє, що його смерть є божою карою за несправедне життя. “У мене

у грудях холоне!.. – в агонії шепче він. – У очах світ темніє ... Я вмирати не хочу, не хочу!.. Боже, не карай мене!” [240, с. 119].

Особливого звучання зазначена тема досягає в п'єсі “Страчена сила” (1903). На прикладі образу центрального персонажа Єфрема Заїки драматург показує, як в умовах несправедливих суспільно-економічних відносин може стати злочинцем навіть чесна і працьовита людина. Дещо раніше проблема “страченої сили” була порушена в романі Панаса Мирного “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” (1880). Між головними героями згаданих творів Єфремом Заїкою й Чіпкою Варениченком можна провести, без сумніву, певні паралелі. Обидва вони мали всі задатки для того, щоб стати повноцінними членами суспільства. Однак, коли виявилось, що в суспільстві для них немає місця, що це несправедливе суспільство їх відторгає, вони стали бунтівниками. За великим рахунком схожою була й форма протесту героїв, проте діаметрально протилежною філософія сприйняття злочину.

Багато в чому постать Єфрема Заїки нагадує й іншого свого літературного попередника – героя роману Ф. Достоєвського “Злочин і кара” Родіона Раскольников (якщо, звичайно не брати до уваги масштаби їхніх злочинів: перший пограбував п'яного купця, а другий убив стару бабу-лихварку). Обидва вони є сильними й вольовими натурами, що за будь-яку ціну прагнуть вирватись із скрутного становища, в якому опинились. Об'єднує їх і те, що, переступивши межу дозволеного, вони не можуть собі цього вибачити. Іншим якимось сходить з рук, – сповідається Єфрем своєму товаришу Пархому. – А я спіткнувся; підвівся, та вже ґрунту під ногами не почув і спантеличився...” [238, с. 358 – 359]. Родіон Раскольников так само думав, що заради високої мети можна пограбувати і навіть убити багачку-лихварку. Втім герой Достоєвського також жорстоко помилився. Його власний суд став набагато страшнішим, ніж людський, тобто карний суд.

І Заїка, і Раскольников після вчинення злочину (хоча й різного за масштабами) відчувають великий душевний розлад, який зрештою вгамовують

через “примирення” з Богом (у кожного з них, щоправда, свій шлях до Всевишнього).

Значно більша розбіжність у філософських концепціях авторів згаданих творів, які до проблеми спокути за скоєний гріх підходять із дещо різних позицій. Російський письменник намагається провести думку, що немає такої провини, яку не можна було б замолити перед Господом (а отже, й відродитись для подальшого земного життя, що видно на прикладі подальшої долі Раскольниковова). За Кропивницьким же, розплатою за свідомо скоєний гріх може бути, власне, само життя. Притому навіть у тому випадку, якщо за людськими вимірами цей гріх не є занадто тяжким (самогубство Заїки є тому свідченням).

У п'єсі “Страчена сила”, як слушно зауважує Л. Мороз, Кропивницький “з усією категоричністю” порушує “питання про відповідальність людини за скоєний злочин (навіть не вбивство, а звичайне пограбування та ще й бідним багатого), про те, що незароблені гроші можуть дати матеріальний добробут, але не дадуть ні щастя, ні душевного спокою...” [300, с. 383].

Варто звернути увагу на те, що драматург пропонує два можливі варіанти життєвого шляху свого героя. Перший – це той, котрий Єфрем Заїка пройшов насправжки, а інший (на прикладі життя його односельця й товариша Пархома Гайдая) – той, який він мав пройти, коли б не полишив села.

Пархім Гайдай на відміну від Єфрема вибрав інший життєвий шлях. Як зазначає П. Киричок, Пархім “нагадує культурного і працьовитого господаря з “Суєти” І. Карпенка-Карого – Карпа Барильченка. Пархім, як і Карпо, задовольняється своїм становищем, міцно тримається землі і вважає, що його спосіб життя є основою всього суспільства, всієї держави” [184, с. 143]. Разом із своїми однодумцями Пархім намагається протидіяти сільським глитаєм на зразок Макара Дудки. “...Будь нас чоловіка з двадцятки, – говорить Пархім, – ми не допустили б, щоб нашим обществом керували Макари та інші котолупи” [238, с. 352].

Створивши образ Пархома Гайдая, Кропивницький, напевно, хотів показати, якими, власне, життєвими принципами мають керуватися люди, що радість і душевний спокій може принести тільки те багатство, яке нажите чесним трудом. У іншому випадку, говорячи словами Полікарпа Івановича, “суддя праведний востребує к одвіту – рано чи пізно, а востребує...” [238, с. 329].

Дуже важливо, що під кінець життя Єфрем і сам зрозумів, що зробив фатальну помилку. “Правду ви казали: “Не йди, сину, з слободи, – зізнається він батькові, – коли зараз нема діла, згодом знайдеться”. А я не послухав і повіявся... А воно, певно, краще б було” [238, с. 346]. Ще відвертіше Єфрем скаже про це Пархому: “Чую в собі я, що відтоді, як зустрівсь з тобою, відтоді, як придививсь до твого життя – переконався, а не в свій час, що не тільки можна, а й належить іти іншим шляхом, а не тим, котрим я пішов... І звідтоді душа моя заквилила і не знає супокою...” [238, с. 358].

Як бачимо, проблемі злочину, каяття та відповідальності людини за свої вчинки Кропивницький приділяє надзвичайно велику увагу в своїй творчості. Притому цікавить його це питання перш за все в морально-психологічному аспекті. Але розглядає його письменник під дещо іншим кутом зору, ніж, скажімо, Карпенко-Карий. У цьому неважко пересвідчитись, зіставивши провідних героїв “Страченої сили” й “Наймички”.

Злочин Єфрема Заїки обумовлений негативними явищами соціального характеру. До того ж гріх цей не такий тяжкий, як у його літературного попередника Василя Цокуля, що скоїв один із найтяжчих гріхів з точки зору людської моралі – вступив у інтимний зв’язок з рідною донькою.

Герой Кропивницького виніс собі найсуворіший вирок тільки за те, що переступив межу дозволеного (для Цокуля це, власне, норма життя). Смерть центрального персонажа “Страченої сили” – закономірний фінал того покарання, яке він змушений був нести у своїй душі впродовж багатьох років. Відстрочка ж вироку пов’язана з бажанням Заїки відшкодувати суспільству ту суму коштів, яку він у свій час в нього “запозичив”.

Зовсім іншою є постать Цокуля. Це закінчений негідник, який змушений був розкаятись під тиском збігу обставин. Якби не виявилось, що Харитина його донька, то навряд чи глитай довго відчував би муки совісті і через деякий час, діючи дещо обережніше, не знайшов би собі чергову жертву.

На прикладі образу Василя Цокуля Карпенко-Карий проводить думку, що кривда за жодних обставин не може залишитись непокараною, і передусім у морально-етичному плані.

Що ж до Кропивницького, то він розглядає це питання в дещо іншій площині. Створивши портрет Єфрема Заїки, драматург акцентує увагу на тому, що людина не має права переступати морально-етичну межу навіть заради шляхетної мети. Будь-яке відхилення від норм моралі приводить до руйнації людини як особистості. А це в свою чергу веде й до фізичної загибелі.

Чільне місце в українському драматургічному процесі другої половини XIX – початку XX ст. займає й так звана жіноча тема [333]. Особливо активно розробляв це питання Кропивницький, який протягом десятиліть створив галерею цікавих жіночих портретів. Як зауважує І. Пільгук, центральним у творчості драматурга “є образ безталанної жінки, яка піднімає голос протесту проти деспотизму в сім’ї” [384, с. 35].

Можна припустити, що в цьому на естетично-художнє мислення письменника певною мірою проявився вплив учення А. Шопенгауера. У працях А. Шопенгауера, підкреслює Л. Мороз, Кропивницький знаходив “співзвучність із багатьма власними переживаннями, пов’язаними з численними розчаруваннями – житейськими й творчими. А ще більше – з філософським утвердженням співчуття, жалю як істинної основи людської моралі; ця ідея була серцевинною в більшості його творів” [300, с. 383].

Привабливий портрет жінки-селянки Кропивницький змальовує вже у своїй першій драмі “Дай серцеві волю, заведе у неволю”. На прикладі реалістичного образу простої сільської дівчини Одарки Степаненкової він переконливо доводить, що по-справжньому кохати можуть не тільки багаті освічені дворянки, а й пересічні українські жінки. Одарка Степаненкова ніколи

й ніде не вчилась і, звичайно ж, не читала книг про кохання. Але її барвіста, нічим не закаламучена, переповнена пісенними образами мова, що має витoki з народних джерел, поетично розкриває всю глибину її першого щирого почуття. Свого милого Одарка називає голубом. Їй здається, що очі у Семена блищать, “як зорі”. Почуття в Одарки йде від самого серця. На запитання Семена: “За віщо ти мене любиш?” – вона відповідає: “Коли б серце змогло промовлять словами, то я б і переказала тобі... Воно ніби б то й промовля, і сама я розумію його мову, та переказати не зможу” [235, с. 62].

Проте Одарка вмiє не тільки палко кохати. Їй, як і її судженому, притаманні й інші шляхетні риси. Здобуваючи собі шматок хліба щоденною тяжкою працею, вона не забуває й про тих, хто опинився ще в гіршому становищі, ніж вони з Семеном, – про “старців та сиріт”. “Бог нам дає хлібець, – то й ми ж повинні з кожним бiдолахою поділитись” [235, с. 113], – зазначає Одарка. Водночас чиста душа цієї щиросердої жінки здатна на співчуття не тільки до жебраків. Одарка й Семен як справжні християни прощають і готові допомогти навіть тому, хто мав намір їх розлучити, хто хотів заподіяти їм зло, – Микиті Гальчуку.

Центральним жіночим персонажем іншої драми Кропивницького – “Глитай, або ж Павук” – є сільська красуня Олена, що палко кохає свого чоловіка Андрія Кугута, який поїхав у далекий край на заробітки, аби повернути борг місцевому багатієві Йосипу Бичку. Водночас Бичок, скориставшись тяжким матеріальним становищем літньої вдови Стехи, Оленої матері, намагається зробити її доньку своєю коханкою. Отож, Олена мусить вибирати між подружньою вірністю і голодною смертю матері та маленьких своїх братиків і сестричок. Поетична натура чистої душею героїні Кропивницького схожа на дівчат з українських народнопісенних творів. Саме до цього цілющого джерела Олена й сама звертається в годину тяжкого смутку. Невимовне горе скривдженої глитаєм жінки виливається з її серця народною піснею “В кінці греблі шумлять верби”.

Як зазначає І. Пільгук, на прикладі трагічного образу Олени Кропивницький зумів відтворити риси національного характеру. “Той невимовний смуток, та жадоба життя і прагнення щастя, волі, незалежності, що їх носить у своїй душі Олена, звучать в українських народних піснях, у творах Шевченка та інших попередників драматурга” [384, с. 32].

Олена є одним із найкращих типів сільської жінки в українській літературі цієї доби. Її доля так само трагічна, як і доля Катерини з драми О. Островського “Гроза” та багатьох інших позитивних героїнь світової літератури.

Найдосконаліший сценічний портрет Олени створила Марія Заньковецька. Постійно збагачуючи свій персонаж художніми деталями, видатна артистка з великою переконливістю зуміла проникнути в його психологію. За словами І. Мар’яненка, Заньковецька в ролі цієї героїні “буквально потрясала своєю глибиною і життєвою правдою”. В її виконанні не було жодної “мовної штучності чи декламаційності. Навпаки, мова лилася зовсім природно, переконливо, органічно й просто, з властивою українській селянській жінці мелодійністю...” [266, с. 119].

Чимало штрихів, притаманних Олені, можна віднайти в постаті Харитини – головної героїні драми І. Карпенка-Карого “Наймичка” (1885). Харитина так само, як і Олена, стала жертвою сільського куркуля. Однак, порівнюючи ці персонажі, дослідники завжди звертали увагу на те, що образ Харитини ще трагічніший [157, с. 376 – 377], оскільки остання не має навіть тієї крихітки щастя, якого зазнала Олена. В Олені все-таки є родина – мати, чоловік, якого вона кохає, хоч і убоге, але власне господарство. У Харитини ж немає нічого. Вона – сирота і з самого дитинства знає лише одне – щоденну тяжку працю, лайку та побої. Наймитуючи в корчмі, дівчина, як слушно зауважує С. Дурилін, “відчуває себе рабою всіх і кожного, аж до Янкеля, 15-річного сина шинкарки. За соціальним життєвідчуттям Харитини всі вищі за неї, “вона нижча за всіх” [118, с. 145]. Рухля, дружина шинкаря Бороха, загадує наймичці стільки роботи, що та лише, тяжко зітхаючи, промовляє: “Не поспію я

сьогодня всього зробить, уже вечір...”. А потім на самоті додає: “Отак день у день! Як муха в окропі крутись... Та все швидше, і мушу терпіть...” [166, с. 189 – 190].

Образ Харитини нав'язаний, без сумніву, шевченківськими мотивами, і передусім поемою “Наймичка”. Як бачимо, однакові навіть назви творів. Проте хоч би якою гіркою була доля Кобзарєвої наймички, хрест, що несе героїня Карпенка-Карого, набагато важчий і за життєву ношу цієї страдниці. Ганна хоча б знає задля чого живе. В неї є син, якому вона віддає тепло свого гарячого серця, в неї є надія на те, що син буде жити краще і що колись він дізнається, хто його мати. Врешті-решт так воно й сталося. Перед смертю Ганна зізнається Маркові, ким вона йому доводиться насправді і таким чином хоча б перед лицем вічності знімає тягар зі своєї понівеченої душі. В житті ж Харитини немає жодного проблиску світла. Навіть перше її дівоче почуття до такого ж, як і вона, знедоленого наймита Панаса було цинічно розтоптане глитаєм Цокулем, який ніби якусь річ сторгував її у шинкаря Бороха за “п’ять четвертей вівса”, щоб зробити своєю коханкою.

Крім згаданих вище героїнь із творів Шевченка і Кропивницького, українська та світова література знають чимало й інших цікавих художніх портретів жінок-страдниць, подібних до Харитини. “У прозі поряд з нею, – зазначає Л. Мороз, – можна поставити Христю (“Повія” Панаса Мирного) та Соню Мармеладову (“Злочин і кара” Ф. Достоевського)...” Однак і в порівнянні з цими персонажами життя Харитини “страшніше, бо вона, дитина покритки, змалечку сирота, не зазнала в цьому антилюдяному світі ніякої доброти” [301, с. 404].

Уперше “Наймичка” була виставлена восени 1885 року в Ростові-на-Дону трупю Кропивницького. Роль Харитини виконувала Заньковецька. На прем’єрі був присутній автор п’єси, який приїхав сюди таємно з Новочеркаська, де він відбував заслання. Успіх спектаклю був неймовірний. Але ще більше враження на шанувальників Мельпомени справила вистава в Петербурзі, куди в листопаді 1886 року трупа українських корифеїв приїхала на гастролі. Упродовж трьох

місяців (саме стільки тривали виступи театру Кропивницького у столиці) “Наймичка” з повним аншлагом виставлялася тут двадцять два рази. Особливо вражаючою була сцена останньої зустрічі Харитини – Заньковецької з Цокулем (цю роль виконував Панас Саксаганський), коли збезчещена наймичка гнівно кидає у вічі своєму кривднику: “Я була обшарпана, зате у вічі сміливо дивилася усім, а ви дали мені одержу гарну, обморочили, одурили мене, знівечили мене, життя моє отруїли, – спасибі за ласку! Нічого мені од вас тепер не треба!.. Не говоріть до мене: кожне ваше слово отрутою падає на мою душу...” [166, с. 219].

Відомий театральний естет О. Суворін вважав, що цей монолог у виконанні Заньковецької гідний таланту найвидатніших акторів світового театру. “Ніколи нічого подібного я не бачив на сцені, – зауважував рецензент. – Цього не можна описати, це вище за те враження, яке підказують оплески і вигуки “браво” ... Це була сама страшна правда, і глядач переживав її зі слізьми в горлі і з гарячим співчуттям до нещасної. Це був той відчай, ті муки, коли жінка забуває про все, про свої пози, про свої рухи, про свою зачіску, коли вона пам’ятає лише своє страждання, пам’ятає лише, що життя її скінчене і занепащене навіки... Кам’яна людина тоді не відмовить їй у співчутті. Це співчуття не зменшилось, коли вона поривом перейшла від розпачу до люті і кинулась на свого спокусника. Це була тигриця, у якої відняли тигреня, – стільки було виразності в її високо піднесеному обличчі, в блиску очей, у гнівному голосі й бурхливості рухів...” [467, с. 18 – 19].

Олена Кропивницького й Харитина Карпенка-Карого є спорідненими душами, запозиченими прямо з життя темного українського села кінця ХІХ століття. Багато в чому вони мали своїх літературних і сценічних попередників, але разом з тим були й самобутніми, оригінальними. Напевно, саме в цьому слід шукати витoki надзвичайної популярності п’єс “Глитай, або ж Павук” та “Наймичка” серед широких мас шанувальників театального мистецтва як в Україні, так і за її межами.

Непередаваною трагічністю перейнятий і образ іншої героїні Кропивницького – Оксани Завади (драма “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”). Розумна від природи сільська дівчина полюбила нерівню – поміщицького сина Бориса Воронова, котрий, як виявилось, не вартий високого почуття цієї глибокої натури. Адже він неспроможний ні відстояти перед батьками своє кохання, ні захистити свою суджену від глузу “темного царства”. У моральному плані колишня неписьменна кріпачка стоїть значно вище, ніж освічений дворянин.

Роль Оксани Кропивницький написав спеціально для Заньковецької, яка з великим успіхом відтворила сценічний образ цієї героїні, – він назавжди став окрасою українського театру. Актриса настільки вжилась у роль, що публіці здавалося, ніби все відбувається в дійсності. Доброю ілюстрацією до цього є нотатка в газеті “Заря” (від 16 листопада 1883 року), в якій ідеться про те, що під час вистави п’єси “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” у Києві восени 1883 року одній з панночок, котра стала свідком вельми правдоподібної передачі Заньковецькою смерті Оксани, стало настільки зле, що на деякий час довелось навіть спинити спектакль [146].

Як свідчить І. Мар’яненко, коли Заньковецька грала Оксану, “здавалося, що артистка ввібрала в себе біль, страждання й протест скривджених покриток усього світу і з разючою силою геніально узагальнила в образі Оксани, викликаючи в глядачів співчуття до скривджених і обурення проти баламутів. Силу М. К. Заньковецької в передачі страждань селянки-покритки можна порівняти лише з силою творів Т. Г. Шевченка на цю тему” [266, с. 135].

Історії, подібні Оксаниній трагедії, добре відомі з народнопісенної творчості. Не були вони новими у другій половині XIX ст. й для української літератури. У зв’язку з цим можна згадати хоча б Шевченкову Катерину з однойменної поеми, яка також усім серцем покохала людину з іншого соціального стану (офіцера) і стала іграшкою в руках москаля, якою він потішився, а потім зламав і викинув як непотріб. Подібне можна знайти і в російській класичній літературі, наприклад, у незавершеній віршованій драмі

О. Пушкіна “Русалка”, де йдеться про кохання доньки мірошника з князем. Проте ці зустрічі також закінчилися нещасливо. Аристократ покинув нерівню й одружився з дворянкою, а бідна дівчина з горя кинулась у річку й перетворилася на русалку.

З сумною долею Оксани Завади перегукується й трагедія молодії сільської дівчини Катрі Дзвонарівни, героїні драми М. Старицького “Не судилось” (інша назва – “Панське болото”), що так само покохала панича. Обидві вони без жодних вагань віддали своє перше дівоче почуття представникам привілейованого класу, з яким їх розділяла міжстанова та матеріальна прірва, обидві стали і жертвою свого кохання.

Полюбивши поміщицького сина Михайла Ляшенка, Катря добре усвідомлює: навряд чи є в цих взаємин якась перспектива, адже “паруються тільки рівні”. Однак серцю не накажеш. Дівчина не може перебороти в собі пристрасть, що врешті-решт призводить її до загибелі.

Наділивши Катрю кращими рисами людського характеру, що завжди високо цінилися у народі (вона чесна, працююча, щира у відносинах з матір'ю, подругами, коханим), драматург протиставляє її представникам панівного класу – родині Ляшенків, де все тримається на фальші, підлабузництві, брехні, цинізмі та доносах. Отож, покохавши людину з цього середовища, проста сільська дівчина потрапила в смердюче “панське болото”. Саме це болото та віковічні патріархальні забобони темного українського села врешті-решт і згубили Катрю, яка нікому не зробила нічого поганого, а лише, мріючи про щастя, дала волю своєму гарячому серцю. “За що знущаетесь? – кидає у фіналі скривджена дівчина своїм мучителям. – Що я вам учинила? Кого я занастила? Мене оганьбили, мене обікрали, а тепер привселюдно топчете у болото, як останню падлюку!” І далі додає: “Розшарпали серце – добивайте! Христа ради, добивайте, не пускайте живою! Топчіть ногами; давить і дитину від вашого сина!” [459, с. 215].

Першою і найкращою виконавицею ролі Катрі на українській сцені була знову ж таки Марія Заньковецька. З художнього погляду образ цієї героїні у

славетної артистки був, на думку С. Дуриліна, “одним з найдовершеніших. Вона вміла сполучати різні елементи ролі – соціальні, побутові, етнографічні в єдиний цілісний образ, цілком позбавлений того відтінку мелодрами, який автор надав йому в кінці п’єси ... У сцені вмирання Катрі увага глядача весь час була зосереджена на душевних муках нещасної дівчини, на її пориваннях повернутися до життя, знову відчувти молодість і здоров’я. Перед глядачем була не історія хвороби, відтворена з клінічною точністю, а повість про трагічний кінець дівчини, замученої людською жорстокістю, дівчини, яка в смерті намагається знайти порятунок від гіркої долі” [118, с. 243].

Крім Катрі Дзвонарівни, Старицький змалював чимало й інших яскравих жіночих портретів, серед яких і постать Марії Лучицької, головної героїні драми “Талан”, котра, як зазначає Л. Мороз, також веде “нерівну боротьбу за особисту гідність”, але на відміну від згаданих дещо раніше жінок-страдниць “із життя йде не тільки не зломленою, а в момент найвищого творчого злету. Тому на другий план відходять традиційна зла свекруха – цього разу аристократка, яка відіграла фатальну роль у її житті, і не менш традиційні (показані ще в драмі М. Кропивницького “Беспочвенники”) дрібні інтриги бездарних заздрісників усередині театральної трупи ... В основі колізії твору – проблема вибору між любов’ю, сімейним життям і сценою, від якої залежить душевний стан героїні” [154, с. 225].

Марія Лучицька – одна з перших жінок-інтелігенток в українській драматургії. Найкращий, найпереконливіший сценічний образ цієї героїні пов’язаний знову ж таки з уславленою М. Заньковецькою.

Цінним здобутком української драматургії межі ХІХ – ХХ століть є, без сумніву, й постать Олесі – героїні однойменної п’єси Кропивницького. Назва твору, як гадає драматургів син Володимир Маркович, з’явилася не випадково. Так автор довгі роки називав свою улюблену доньку Олександру [221, с. 69].

Олеся прагне бути “корисною сільському людові”, перед яким, на її думку, завинив батько, що здобув своє багатство, ошукуючи пересічних

людей. Задля цього дівчина хоче закінчити фельдшерські курси, адже “в селі дуже потрібні лікарі і хвершали” [236, с. 277, 530].

Ці, безперечно, народницькі ідеї були притаманні й самому Кропивницькому. До речі, драматургова дружина Надія Василівна була лікарем і нерідко безкоштовно допомагала селянам, а діти митця так само, як і Олеся, мали друзів серед сільської молоді.

Олеся, на думку М. Йосипенка, “у творчості Кропивницького та, мабуть, і в усій українській драматургії його часу це – новий жіночий тип” [160, с. 231]. На прикладі цієї героїні драматург намагається показати народження української жінки-інтелігентки.

Прикметно, що через багато років потому образ, подібний Олесі, створить у своїй комедії “Хазяїн” (1900) Карпенко-Карий. Йдеться про доньку Пузиря Соню, що так само є білою вороною в глитайській родині, намагається допомагати ошуканим багатіями пересічним людям. “...Я задихаюсь перед цим великим хазяйським колесом, – говорить дівчина, – воно так страшно гуде і так прудко крутиться ... тут навкруги мене робиться неправда, зло; а поправить, зупинить зло – несила. Бо нічого добре не розумію! Тепер попала на стежку. І от перше всього взяла собі задачу: слідкувать, щоб добре робочих харчували, а там, далі я увійду і в саму суть” [167, с. 308] .

Першою виконавицею ролі Олесі на сцені професійного театру була дуже талановита артистка (“актриса великої сценічної привабливості”, за характеристикою І. Мар’яненка) Ю. Шостаківська. Особливо вдало вона висвітлювала побічну тему твору, “надзвичайно правдиво й тонко відчуту автором”, – тему нещасливого кохання доньки Балтиза з нерівнею – бідним сільським парубком Власом [266, с. 49].

Головним жіночим персонажем драми Кропивницького “Де зерно, там і полова” (інша назва – “Дві сім’ї”) є багата сирота Зінька, яку опікуни видали заміж проти її волі, і вона опинилась у повній залежності від свекрухи та завжди п’яного чоловіка. Про те, як живеться цій жінці у шлюбі, вона сама розповідає:

Кажуть: як сім год людина не говіє, то стане чортякою; а я сім год меж чортами живу... По своїй волі пішла я за Самрося? Хіба по добрій охоті зв'язала з ним свою руку? Везли мене до шлюбу, мов на заріз: сторгували й продали, ніби поле чи деревину ... Чи пишалася я хоч годочок своєю красою? Чи глянула я на світочок ... Взяли дитя недоросле, дівча нерозумне і стратили!.. До вінця і від вінця везли мене одеревенілу!.. [236, с. 35 – 37].

Єдиним світлим промінчиком у житті Зіньки є любов до Романа, молодшого брата її чоловіка Самрося. Доля Зіньки суголосна з долею Катерини з драми О. Островського “Гроза”. Героїня Кропивницького так само, як і Катерина, потрапила в справжнє сімейне рабство, і її людська гідність пробуджується під впливом кохання. За своє право вирватись із родинної тиранії і Зінька, і Катерина без жодних вагань жертвують власним життям.

Іншою літературною попередницею Зіньки є Наталя з драми Панаса Мирного “Лимерівна” (1883), яку мати й хрещений батько теж примусили вийти заміж за нелюба і яка, маючи цілком безвольного чоловіка, так само змушена терпіти тяжкий гніт свекрухи. “Моя доля щасна, – говорить жінка, – чоловік без толку, а свекруха – з вовчим зубом” [282, с. 64]. Свій протест Наталя, як і згадані вище героїні, висловлює власним самогубством.

Критика завжди відзначала, що образ Зіньки є одним з найкращих жіночих образів не тільки в творчості Кропивницького, а і в усій тогочасній українській літературі. Як зауважує М. Йосипенко, “він стоїть поряд з найсильнішими жіночими натурами драм Островського” [160, с. 210]. Сценічний портрет Зіньки був одним із найулюбленіших у репертуарі М. Заньковецької, яка обрала цю роль і для свого останнього виступу в 1922 році.

Отже, тяжка доля примусила Зіньку піти з життя. Але не краще живеться і її сестрі по нещастю Домасі з драми Кропивницького “Зайдиголова”. Довідавшись про зраду свого коханого Василя, дівчина також вирішує покінчити з життям. Від самогубства її рятує Василів батько, добрий і простий чоловік, Захарко Лобода. Він умовляє сина взяти Домаху за дружину. Проте

Гапка, Василева мати, незлюбила невістку, і для Домахи розпочинається в цій сім'ї не життя, а справжня каторга. Свекруха безпідставно звинувачує її в якомусь давньому зв'язку з жонатим чоловіком Карпом і таким чином сварить із сином, який до того ж увесь час пиячить. Нещаслива доля Домахи співзвучна народній пісні “Ой зацвіла червона калина”, котру вона співає.

Домаха – сильна і вольова натура. Вона готова кинути виклик середовищу, де життя її стало нестерпним. Коли б не дитина, ця знедолена жінка, за її ж словами, або б “у річку кинулася або повисла на гілляці” [236, с. 173]. А так вона мусить жити і боротися за кращу долю для свого немовляти. Домаха вирішує покинути чоловіка і піти у найми. І все ж фортуна їй усміхнулася. Врешті-решт Василь визнає свою провину й умовляє дружину повернутися додому. “Коли я тепер відвернусь від Домахи, коли я зречусь мого єдиного сина, то нехай мене Господь покара, якнайтяжче, якнайболячіше!” – кається чоловік [236, с. 179]. Слід зазначити, що “Зайдиголова” є однією з небагатьох драм Кропивницького, у яких щасливий фінал.

Значно менше поталанило іншій героїні Кропивницького – Килині з драми “Замулені джерела”. Килина всім серцем покохала сільського парубка Конона. Але її перше чисте дівоче почуття було брутально розтоптане коханим, який позаздрився на багате придане поміщицької доньки. Після зради Конона Килина одружується зі старим удівцем. Але не заладилось її сімейне життя з нелюбом, і через деякий час вона змушена була втекти від нього до міста.

Килина є органічною часточкою свого народу. Духовне джерело цієї сільської дівчини нічим не закаламучене. Їй притаманні найкращі людські риси, оспівані в народних піснях, – щирість, працьовитість, уміння співчувати чужому горю тощо. Вона й сама з великим задоволенням співає народні пісні (особливо в часи смутку) і живе за законами Святого Письма. Коли, наприклад, ця щиросерда жінка дізнається про те, що сталося із Женею, вона не тільки вибачає своїй супротивниці, а і всіляко намагається їй допомогти. “Ой боженьку, що ж я наробила! – причитає Килина. – Це ж я наплакала їй таку долю!.. Боже милий, одверни від неї лиху напасть!.. Ох, тепер же я й не втямлю,

хто з нас більш нещасливий!.. Жене, Жене, погубили ми одна одну!..” [236, с. 481].

Досить типовим створив Кропивницький і портрет Кононової сестри Явдохи. У своєму світогляді проста неосвічена дівчина, ясна річ, не змогла підняти над забобонами “темного царства”. Вона щиро вірить усього, що наворожила баба Деркачиха. Хоча, з іншого боку, Явдоха розуміє, що в Жениній трагедії повинен насамперед її брат Конон, негідні вчинки якого вона засуджує.

Явдоха, як і Килина, уміє співчувати чужому горю, оскільки після смерті матері їй і самій нелегко живеться в батьківській хаті. Тому, щоб хоч якось поліпшити своє вкрай тяжке становище, вона ладна вийти заміж за першого-ліпшого, хто посватає. “Звісно, краще було б, коли б і на вроду був непоганий, – ділиться дівчина своїми мріями з Килиною, – і корови мав не скажені... Але ж при достатках хоч би й гидкий ... Та вже ж, може, там хоч коли-небудь та буде й моя правда, а в батьковій хаті я ні богу свічка ні чорту кочерга; гірш попихача: не доїси, не доспиш... Та все що день, то все гірш!..” [236, с.426 – 427].

Явдоха співає народну пісню, котра співзвучна її горю:

Ой мала я два садочки –
 Ні один не цвіте,
 Ой мала я два женихи,
 Ні один не ходе... [236, с.453].

У “Замулених джерелах” є, звичайно, й інші цікаві жіночі типи. Це насамперед образ центральної героїні Жені Необачної, який є чи не найтрагічнішим з усіх жертв “влади темряви”. Донька небагатої поміщиці Женя Необачна, взявши шлюб з простим сільським парубком, мріяла не тільки знайти особисте щастя, а й принести в глухе українське село світло своїх знань, однак не змогла подолати невігластва та забобонів односельців. Найбільшим

авторитетом у селі є стара ворожка Деркачиха, за присудом якої Женю оголошують божевільною і беруть на ланцюг. Адже остання посміла кинути виклик “темному царству”, в якому жінка завжди була покірною рабинею свого чоловіка та його рідні.

Заміжжя романтичної панночки Жені Необачної закінчилось трагічно. У фіналі твору вона вбиває свого чоловіка, а потім від нервового перенапруження помирає й сама.

Як бачимо, долі трьох різних за характерами героїнь з п'єси Кропивницького “Замулені джерела” – Жені, Килини і Явдохи – склалися нещасливо. Але об'єднує їх перш за все те, що свої моральні сили вони черпають із народнопоетичної творчості, духовного першоджерела українського народу.

На прикладі образу Жені Необачної Кропивницький показує, що в умовах “темного царства” жінка не може розраховувати на захист чи бодай співчуття навіть у представників влади. “Такого приказу, щоб єжели муж жону б'є чи катує або на ланцюг посадовить, та щоб доношеніє, – виправдовується за свою бездіяльність соцький перед Жениними дядьком та матір'ю, – так ми ще не чували. Єжели бува уб'є, тоді тошно, надобно донести” [236, с. 487]. А згодом цинічно додає: “Жінка, як кішка: убий її, переволочи на друге місце – оживе, зараз і одійде!..” [236, с. 489].

Однак не всі селяни поділяють цю думку. Зовсім інший погляд на жіночу проблему має Степан Рева – персонаж із драми Кропивницького “Де зерно, там і полова”. “Бог велів мужу і жоні жити в добрій злагоді та любові, – говорить він. – І там тільки і благословеніє боже... Бо там, де кривда, диявол кублиться!” [236, с. 69]. Саме за цим християнським постулатом вони з дружиною вже багато років і живуть. Тому в їхній господі завжди тихо й затишно.

Завершує свою галерею жіночих портретів драматург образом молоді дівчини Килини (драма “Зерно і полова”), доля якої так само нещаслива, як і долі більшості її літературних попередниць. Килина є небогою небагатого

селянина Данила Кугутенка, який розглядає дівчину не інакше як товар, котрий можна вигідно продати. Колись цей негідник запродав писареві свою сестру, Килиніну матір, а тепер черга дійшла й до небоги. Данило має намір будь-що умовити Килину зійтись із старшиною. “Ти подумай, – говорить він дружині, – яка вигода. “Нехай тільки, – каже (старшина – А.Н.), – вона згодиться до мене за любовницю, дам тобі пару волів на вибір, дам корову”. Подумай: пару волів! Тоді у нас свій плуг буде ... Такий случай та щоб ним знехтувати, хіба ж можна ... Він і грошей дасть і хліба дасть...” [237, с. 297 – 298].

Душа цієї скривдженої дівчини так само чиста, як і душа Соні Мармеладової з роману Ф. Достоевського “Злочин і кара”. Єдиною її надією й відрадою є парубок Хвилिमон, якого вона покохала всім серцем. Вони з Хвилимоном споріднені душі, які не втратили основ народності – цікавляться українською культурою, поважають і люблять рідну мову. Це те цілюще джерело, з якого вони черпають моральні сили.

П'єси Кропивницького, як слушно зауважує Л. Мороз, “дають всебічне уявлення про долю жінки від часів кріпаччини до початку ХХ ст.” [300, с. 388].

3.3. Мистецтво характеротворення

Як драматург Кропивницький був, без сумніву, справжнім майстром створення художніх образів. У арсеналі письменника можна віднайти чимало різноманітних прийомів, які він досить вправно застосовує для змалювання портретів своїх персонажів. Одним із них є мистецтво сатиричного характеротворення. В цьому контексті варто згадати передусім таких його героїв, як сільські підприємці (глитаї) Йосип Бичок (“Глитай, або ж Павук”) і Кіндрат Балтиз (“Олеся”), поміщики Олексій Воронов (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”) і Рафаїл Смородина (“На руїнах”), міщани Панас Гурін (“Помирились”) і Демко Пшінка (“Чмир”), селяни Конон Зажеря (“Замулені джерела”) і Данило Кугутенко (“Зерно і полова”) та багато ін.

Яскравою ілюстрацією щодо цього є сатиричний образ, створений Кропивницьким уже в першій його п'єсі “Дай серцеві волю, заведе у неволю”. Мається на увазі постать сина сільського старшини Микити Гальчука, який звик до свого привілейованого становища в селі, а тому й веде себе відповідно. Завдяки багатству та владі свого батька він може дозволити собі все, що заманеться. Пересічні люди для нього начебто іграшки, які він досить легко може придбати, коли захоче, і так же легко зламати чи викинути, коли вони йому набриднуть. Домігшись, наприклад, кохання сільської дівчини Марусі, Микита не тільки дуже швидко її забуває, а й починає навіть зневажати. “Перед усім миром знущається надо мною й глузує мені у вічі” [235, с. 94], – скаржиться дівчина.

Така поведінка для сина старшини звичайна річ. І за багатством, і за вродою він перший парубок у селі. А отже, Микита й забрав собі в голову, що будь-яка дівчина з великою радістю має віддати йому своє серце, як тільки він ошасливить її своєю увагою. “Що б то я був за парубок, щоб не посватав, котру схочу” [235, с. 77], – похваляється він.

Досить добре цю рису характеру Микити розкриває пісня, яку він співає:

Вулиця гуде, де козак іде,
 Ти, дубе, розвивайся.
 На козакові та два жупани,
 Ти, дівчино, не важся [235, с. 63].

Не виключено, що доля Марусі чекала б і на Одарку Степаненкову, якби вона відповіла на Микитині залицяння. Але трапилось так, що в серці Одарки не знайшлося місця для гордовитого багача, котрий ніяк не може зрозуміти, чому дівчина покохала не його, справжнього красеня й багатиря, а Семена Мельниченка – малопримітного бідняка в латаній-перелатаній одежі. “Що ж він – на вроду кращий від мене, чи розумніший? Чи постаттю, чи хистом взяв?” – здивовано запитує Микита. І Одарка йому відповідає: “Може, розумом

та хистом ти його й переважиш, не знаю. А ось що: ти багатий дукар, а він бідний – і за те я його люблю. Ти спритний і надто балакучий, а він тихий – і за те я його люблю! У тебе щоразу сміх та глум на умі, а в нього праця – і за те я його люблю! Ти кожного зачепиш, з кожного кепкуєш, а він нікого й словом не уразить – і за те я його люблю! Ти вихваляєшся та чванишся тим багатством, що батько твій придбав, а сам і за холодну воду не берешся, а він змалку працює і батькові своєму старому допомагає, і малих братів та сестер до розуму доводить – і за те я його люблю. Ти мало не щодня п'яний та б'єш, та бешкетуєш, а його й зроду ніхто п'яним не бачив – і за це я його люблю! Чув? От тобі і вся правда!..” [235, с. 74 – 75].

Не користується повагою Микита й серед сільських парубків. Деякі з них, глузуючи, відкрито нагадують зазнайкуватуому дукареві, що його батько був лакеєм.

На повну силу мистецтво сатиричного зображення Кропивницьким своїх персонажів розкривається в невеличкому етюді “По ревізії” (1882). Те, що трапилось у будинку сільської адміністрації (розправі), не можна вважати навіть за якийсь особливий випадок. Це звичайний собі нічим не примітний малюнок із буденного сільського життя. Старшина Василь Миронович разом із писарем Севастьяном Скубком уже цілий тиждень збирається їхати з ревізією в два сусідні села – Чубаївку та Василівку. Але кожного дня їм щось перешкоджає. Зазвичай трапляється привід випити, і нехайна справа відкладається. Щоправда, в повсякденному пияцтві волосного начальства інколи бувають невеликі перерви, і тоді воно нібито згадує про свої службові обов'язки. В такі моменти просвітління сторожеві дається розпорядження: “Щоб через півгодини коні були перед порогом!” Проте сторож достеменно знає, що старшина й цього разу нікуди не поїде. Промовистим свідченням цього є такий діалог:

С т а р ш и н а ... Я тобі ще вчора наказував, щоб коні уранці були перед порогом.

С т о р о ж. Вчора? Та я вас вчора і в вічі не бачив: ви ще проти понеділка загадали мені... І коні стояли цілий понеділок і вівторок до обіда...

С т а р ш и н а. Мольчать! З ким це ти губу розпустив? Сказано тобі, щоб по щучому велінню.

С т о р о ж. Та про мене, я й піду! Але ж я запевне знаю, що ви й сьогодні не поїдете [235, с. 499].

Зрештою так воно й сталося, як передбачав сторож, бо до управи приходять баба Риндичка та її свідок Герасим з дріб'язковою скаргою на свою сусідку – солдатку Пріську. Починається розгляд справи, який переходить у загальну п'янку, що стає приводом для примирення сусідок. Саме цей епізод із життя звичайного українського села й змальовується в комедії.

Водевіль Кропивницького “По ревізії” є гострою сатирою на сільську владу. Такі старшини й писарі, як Василь Миронович та Севастьян Скубка, почувають себе повновладними господарями в селі. Своє службове становище вони використовують у власних інтересах. Відповідно до цього ведуть вони й справу. “Еге-ге! Постривай! – звертається старшина до заявниці. – Я бачу, що це діло дуже заплутане! Доказательства маєш?”

Р и н д и ч к а (вийма пляшку з горілкою і бублик). Осьдечки! Хіба ж я честі таки та й вашого звичаю не знаю?

С т а р ш и н а. От бачиш, може б, я й не пив сьогодні, коли б не таке голівне діло...” [235, с. 505].

Єдиним позитивним персонажем серед працівників волосної адміністрації є Сторож, який підводить сумний підсумок: “Добра ревізія! Це знов на цілий тиждень...”. І далі провадить: “Ні вже, хай йому враг, щоб я зостався у цім пеклі! Я таки вищитаю, скільки мені день зосталося служити до года” [235, с. 518].

Прем'єра вистави за комедією “По ревізії” відбулася 27 лютого 1883 року в Харкові в бенефіс Кропивницького. Роль старшини Василя Мироновича виконував автор твору, Пріськи – М. Заньковецька, писаря Севастьяна Скубка – М. Садовський. Згодом до цього чудового ансамблю приєдналися спочатку

Г. Затиркевич-Карпинська (баба Риндичка), а дещо пізніше І. Карпенко-Карий (Сторож) й П. Саксаганський (свідок Герасим). Це був найкращий склад акторів для водевілю. Відомий режисер Микола Синельников зауважував, що в трупі Кропивницького п'єса “По ревізії” завжди “знаменито виконувалась. Триумфував ансамбль” [438, с. 50].

Активно засобами сатири користується Кропивницький і при зображенні портрета Самрося Жлудя – одного з центральних персонажів драми “Де зерно, там і полова” (інша назва – “Дві сім'ї”, 1888). Згаданий образ розглядається автором передусім через призму сімейно-побутових стосунків. Суспільно-економічне життя Самрося затушовується. У цьому плані відомо лише те, що він, нащадок заможних батьків, марить узяти “в оренду всю округу...” і стати поміщиком [236, с. 28]. Але й цього досить, щоб проявилися всі найогидніші риси героя Кропивницького – і перш за все його спотворена мораль. Самрость по своїй суті закінчений мерзотник. Головне заняття його, здається, полягає лише в тому, щоб пиячити з так званою сільською елітою (старшиною, писарем, крамарем) та знущатись над беззахисною дружиною. В житті Самрость керується не загальнолюдськими етичними нормами, а тваринними інстинктами, успадкованими від своєї розбещеної й деспотичної матері. “А що мені батько? – пояснює він. – Вони мене коли-небудь били? Ні! Які ж вони мені батько? У мене є мамаша. Мамаша мене били качалкою, ну я їм і скорюся...” [236, с. 27].

Самрость і одружився лише тому, що звеліла мати, якій запало в око багате придане сироти Зіньки. Про кохання тут, ясна річ, не було й мови. Тому дружина сприймається ним як зайвий тягар, що завадив якимось його амбіційним планам, і він виміщає на ній свою злість: постійно б'є, примушує танцювати перед п'яними гостями. “А на кому ж мені помститися?” [236, с. 28] – цілком резонно з позиції своєї спотвореної моралі зауважує Самрость. У цьому контексті варто згадати рецензію на виставу п'єси в Петербурзі у квітні 1890 року. Суть її зводиться до того, що нову п'єсу Кропивницького справедливо було б назвати не “Дві сім'ї”, а “Дві свині”, і “однією з цих

ненажерливих та неохайних тварин є “завжди п’яний і постійно грубий Самрось Жлудь... який спонукає всіх кланятись собі в ноги й цілувати руки” [371].

Не жаліє густих сатиричних фарб драматург і для змалювання постаті багатого орендодавця Тихона Кирпи (“Старі сучки й молоді парості”), який непомірною ціною на землю та лихварством доводить своїх односельців до крайньої межі зубожіння. У свій час він придбав у власність всі навколишні земельні наділи і тепер по непомірній ціні здає їх в оренду своїм односельцям. І хоча новітній хазяїн життя безжалісно обдирає селян, останні змушені мати справу тільки з ним, бо Кирпа є монополістом. Крім того, глитай займається ще й лихварством. І це також приносить йому неабиякий прибуток, адже й позику він надає під дуже високий відсоток. Зажерливість Кирпи засуджує навіть його син Трохим, на думку якого, батькове “шкуродерство” “тяжкий гріх, незамолимий”. “Коли б я був попом, – говорить юнак, – привселюдно соромив би таких, не давав би причастя!..” [238, с. 196].

На шляху до збагачення в Кирпи та його дружини Меланії Григорівни немає нічого святого. Навіть церковним старостою мироїд має намір стати не з християнських міркувань, а з метою примітивної наживи, промовистим свідченням чого є діалог подружжя:

М е л а н і я Г р и г о р і в н а. Коли б вже швидш вибрали тебе церковним старостою, там либонь все-таки можна кой-чим скористатись, га?

К и р п а. Та кажуть, що на недогарках можна... іноді латать кишені.

М е л а н і я Г р и г о р і в н а. Коли б Господь милосердний допоміг.

К и р п а. Та чутка йде, що мене виберуть... [238, с. 208].

Однак несподівано в селі з’являється молодий і енергійний підприємець Василь Музиченко, який купує млин і відкриває лавку, притому набагато кращу, ніж у Кирпи. А головне, на відміну від Кирпи, по-людяному ставиться до односельців. Кирпі, звичайно, не до смаку новий сусіда. Адже конкурент наносить серйозний удар по його економічній монополії. До того ж Музиченко придбав парову машину, до якої вже давно прицінявся Кирпа, але не поспішав з

купівлею, бо вижидав влучного моменту, щоб взяти її за півціни в односельця, який потрапив у скрутне економічне становище. “Хто його сюди кликав? – лютує глитай. – Цілком Тимовій Петрович був в моїх руках, парова вже зовсім була моя, а він немов з рук її у мене вихопив... Три-чотири сотняги ще накинув би, і парова за півціни дісталася б мені, а тепер...” [238, с. 192]. І далі провадить: “Думав – повік я один тут усім миром орудуватиму, аж ні, знайшовся кенкарепт!..” [238, с. 193].

Але Кирпа, який раніше продавав “завалі та гнилі”, й не думає почесному конкурувати з Музиченком. Він звикнув по-іншому. “Ну, я не я буду, коли не підкопаюсь під тебе, я тобі підкладу!.. – погрожує мироїд. – Багатьох вже я викурив звідси, інших так далеко загнав, що й доки світ сонця не повернуться назад. Поборюсь ще й з цим... Не знаю тільки, з якого краю почать: чи з земського, чи з станового, чи прямо до справника кинутись?” [238, с. 209].

Характерними рисами Кирпи є невігластво, пихатість і самодурство. Він хизується тим, що став купцем другої гільдії, бо вважає, що це надає йому значних переваг над пересічними людьми. Свою зверхність над односельцями, серед яких чимало його боржників, Кирпа намагається проявляти в усьому, навіть у зовнішньому вигляді, але не розуміє, що, одягаючи в спеку єнотову шубу, придбану ним задешево в якогось збанкрутілого панка, виставляє себе на посміховисько. Напівграмотний купець-землевласник вважає, що й учителька йому не рівня. Адже він “не сьогодні-завтра” стане попечителем школи. Тому, коли його малолітній син-неук Яшка видумує, що вчителька його образила, Кирпа сприймає це як удар по його особистому авторитету. “Я їй покажу, як купецьку дитину за уха дерти!.. – кричить, не пам’ятаючи себе від люті, глитай. – Де моя інотова шуба?..

М е л а н і я Г р и г о р і в н а (входе). Навіщо тобі шуба?.. Жарота ж тепер!..

К и р п а. А на те, щоб вона понімала, з ким має діло!.. Ах ти ж, вчителька паршива! Ах ти ж, курсистка!.. Смієш знущатись над купецьким дитьом?.. Я їй покажу, хто я такий!..” [238, с. 210].

Проте таке зверхнє ставлення до односельців Кирпа демонструє не завжди. Коли йому вигідно, він проявляє й “демократизм” у своїх стосунках із земляками. За словами Трохима, “татусь може перемашатись по десять разів на день, мов той хамелеон”. Так, під час мітингу біля волості (йдеться, мабуть, про події під час революції 1905 – 07 років) “він перший кинувся обнімать та качать оратора, коли той скінчив промову про равенство сословій”. А як тільки “повернулося колесо у другий бік”, “перший од усього того і одхрестився, і одмолвився... Потім ще й нацьковував на декотрих людей” [238, с. 214].

Знайомство Кирпа підтримує тільки з “потрібними” людьми: волосним старшиною, попом, дяком та іншими впливовими особами, яких він всіляко задобрює. Це дає можливість купцю-самодуру бути впевненим у своїй безкарності, а відтак робити в селі все, що заманеться. Так, безпідставно образивши вчительку, мироїд зухвало кидає їй: “Жалітимешся?.. Ти спершу пошукай на мене суда!..” [238, с. 217]. І для такої заяви в нього є серйозні підстави. Адже на боці глитає влада в особі згаданого вже старшини. “Як то можна, – гримає останній, – щоб такого знаменитого, можна сказати, першого на всю округу суб’єкта та щоб присудили?.. Сто не хвасон!.. А вчителька нехай начувається!..” [238, с. 219].

Домостроївські порядки Кирпа намагається підтримувати і в своїй оселі. “Я тут старший, і моя у всім воля” [238, с. 225], – заявляє глитає. Але могутність його є примарною. Навіть Трохим, як уже йшлося, відкрито засуджує батькове шкуродерство й покидає домівку, вважаючи за краще працювати в Музиченка. Під впливом сина поступово починає суперечити Кирпі і його дружина Меланія Григорівна.

Інші засоби знаходяться у драматурга для створення портретів позитивних персонажів, які зазвичай виходять у нього дещо ідеалізованими. Такими є, зокрема, герої п’єси “Дай серцеві волю, заведе у неволю” Семен Мельниченко, Одарка Степаненкова й Іван Непокритий. Особливо останній.

Іван Непокритий – чи не найулюбленіший персонаж Кропивницького. Письменник втілює у ньому своє бачення всіх характерних ознак типового

українця, його національного характеру. А тому не можна не погодитись з М. Йосипенком, коли він твердить, що в цьому образі знайшла свій вияв, власне, сама “душа народу, тобто його воля, його психологія, кмітливий розум ... тонкий гумор і великі та щирі почуття, ліричний склад натури і невичерпний оптимізм” [160, с. 66].

Іван Непокритий все своє свідоме життя наймитує, але працюючи до сьомого поту, так нічого й не заробив. Утім багатство цього сироти-бурлаки не в золотих дукатах (у Івана немає навіть доброї свитини), а в неабиякій шляхетності душі, чого не купиш ні за які гроші. Він здатний на самопожертву – йде в москалі замість щойно одруженого побратима Семена Мельниченка. На такий подвиг, ясна річ, може піти лише людина, для якої дружба не пустий звук, людина, яка міцно тримається вивічених століттями основ народної моралі, традицій своїх предків. Це духовне багатство постійно живе в козацьких піснях, приказках, прислів'ях, жартах, що так органічно ввійшли в Іванову мову.

Образ Івана Непокритого зазвичай користувався підвищеною увагою критики. Так, характеризуючи цей персонаж, газета “Заря” в жовтні 1883 року підкреслювала, що Кропивницький змалював дуже симпатичну постать веселуна, добряка й жартівника, постать, яку можна зустріти лише в самій гущі доброго й чесного народу. Таким же бездоганним, на думку анонімного рецензента, створив драматург і сценічний образ Івана Непокритого. “У грі Кропивницького, в кожному найменшому епізоді, – зауважується в часописові, – глядач постійно відчуває, розуміє, що він бачить перед собою справжнього художника. Все підмічено з витонченою спостережливістю, все взято прямо з життя і все це передається з незрівнянною майстерністю” [143].

Риси, притаманні кращим представникам простого народу (зокрема такі, як працьовитість, порядність, розсудливість, безкорисливість, доброта, співчуття), Кропивницький, як уже йшлося, втілює і в образи інших своїх позитивних персонажів із драми “Дай серцеві волю, заведе у неволю” – Семена Мельниченка й Одарки Степаненкової. В цих портретах немає жодного

негативного штриха, що зрештою дало підставу окремим критикам говорити про деяку їх схематичність. Так, у рецензії, надрукованій на шпальтах газети “Одесский вестник” (від 2 грудня 1882 року) зазначалось, що позитивні герої у “Дай серцеві волю...” – це “не живі люди, а якісь ходячі образи поважних і скромних добродетелей” [356].

Подібні романтизовано-ідеалізовані образи продовжує створювати драматург і в своїх подальших творах. Таким є постать Василя Сокурєнка – одного із героїв комедії “Помирились”. Особливість цього персонажа полягає в тому, що він, обіймаючи посаду волосного писаря (і одночасно сільського вчителя), зображується не тим традиційним п’яницею, хабарником і крючкотворецем, яким до цього зазвичай змальовувався сільський писар, а людиною, що сумлінно виконує свої обов’язки, яка є взірцем для своїх односельців. Навіть більше того. Василя Сокурєнка можна вважати чи не першим інтелігентом, притому не тільки у творчості Кропивницького, а і в усій українській літературі. Такий несподіваний авторський прийом можна пояснити, мабуть, тим, що характер цього героя створювався письменником відповідно до його уявлень щодо ролі й місця освіченої людини в суспільстві загалом і українському селі зокрема.

Василь несе світло знань у саму гущу народу, заступається за скривджених багатіями незаможних селян. Досить добре його в цьому плані характеризує заступництво за бідняка Микиту, котрого як липку (до речі, по закону) хотів обідрати багатій Панас Гурін. “Так подумайте ж самі, – намагається пояснити свій вчинок Василь своїй майбутній тещі Степаниді, – він чоловік убогий, сім’я у нього яка, діточки маленькі, худоби ніякої, одна одним пара воликів та й ту Ахванасій Миколайович хотіли відняти!” [235, с. 127].

Інший примітний штрих у образі Василя Сокурєнка – його звичайна, не засмічена канцеляризмами і русизмами українська мова, що для офіційної особи тієї доби також навряд чи було типово. В умовах, коли національна політика царизму була спрямована на русифікацію українського населення, коли значна частина українців під постійним тиском цього могутнього преса

вже зрелась рідної мови, стала вважати її непрестижною, мужицькою, такі речі багато про що говорять – і насамперед у плані світогляду автора комедії “Помирились”.

Якоюсь мірою ідеалізованим зображує драматург і іншого сільського писаря – Якова Приблуду з комедії “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”. В останньому автор також втілює своє бачення постаті представника місцевої влади. Приблуда, як і Василь Сокуренько, розмовляє чистою українською мовою і завжди пам’ятає про велике значення в житті людини освіти, оскільки саме освіта, яку йому допоміг здобути отець Спиридон, дала змогу синові безземельного бурлаки “вийти в люди”, обійняти посаду волосного писаря. “...Якби я не знав грамоти, – пояснює Яків, – то й хто його зна, як у світі божому прожити! ... Тепера чоловік неграмотний та безземельний – вічний жидівський наймит; такий, бачте, світ настав, що бідному чоловікові стало зовсім сутужно. Хліб щогода все дорожч стає, худоба тож, а наймит все у одній ціні” [235, с. 157].

Проте, незважаючи на свою приналежність до сільської еліти, Яків не зазнався, не забув, ким був його батько і що означає його прізвище. Це проявляється передусім у його щирому й шанобливому ставленні до односельців. Приблуда спілкується з селянами по-простому, як з рівними. “...Як тільки хто почне передо мною лисичити, – пояснює писар, – то мені здається, що у того чоловіка лежить каменя за пазухою” [235, с. 156].

Все це – і діяльність Сокуренька та Приблуди на посаді волосного писаря, і їхня не покалічена українська мова, і ставлення до освіти є, без сумніву, відображенням народницьких поглядів Кропивницького (на що, до речі, свого часу побіжно звернув увагу П. Рулін) [419, с. 66], відлунням надії на українське національне відродження.

Дещо пізніше з персонажами, подібними до Василя Сокуренька і Якова Приблуди, читачі й глядачі познайомляться в образі інтелігента-народника Володимира Горнова з драми Кропивницького “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”. Щоправда, це вже буде не сільський писар, а студент-агроном.

Зображуючи романтизовані постаті представників сільської влади, Кропивницький, ясна річ, усвідомлював, що вони навряд чи відповідають дійсності (мабуть, ця обставина була однією із причин відносної непопулярності комедій “Помирились” та “За сиротою і бог з калитою...”), а тому на деякий час відійшов від подібної практики. Свідченням цього є вже згаданий водевіль “По ревізії” з його правдивими образами, які зазвичай ототожнювалися глядачами з конкретними людьми. Однак попри велику популярність комедії “По ревізії”, де сатиричними барвами зображені представники місцевої влади, Кропивницький не припиняє пошук позитивного героя серед сільської еліти, оскільки свою місію художника вбачає не лише в тому, щоб відобразити реальне життя. Для нього не менш важливо показати знедоленому селянству вихід із того важкого економічного й духовного становища, в якому воно опинилося в результаті реформи 1861 року. Один із можливих шляхів подолання кризи драматург бачить в удосконаленні місцевого самоврядування, що, на його думку, можна зробити через обрання на посади волосних старшин та писарів порядних людей, які б у своїй діяльності керувалися інтересами виборців, а не прагненням задовольнити особисті потреби. Багато в чому таким критеріям відповідає згаданий дещо раніше Конон Блискавиченко, центральний персонаж однойменної драми Кропивницького, який, обійнявши посаду старшини, на всі відповідальні посади у волості призначає не своїх родичів, як тут було заведено споконвіку, а фахівців, котрі добре знають справу. Притому всі свої рішення він приймає виважено, радячись з односельцями. “Хоча уряд мій такий, що я стою в голові цілої волості, – зауважує Блискавиченко, – але завжди керуватиму я тим ділом за допомогою науки і людей, більш мене знаючих” [237, с. 264].

Саме такий підхід до вирішення незчисленних сільських проблем є, на думку автора, запорукою досягнення успіху. Драматург показує це на конкретному прикладі. Однією з болючих проблем, які мав розв’язати щойно обраний керівник волості, була висока смертність людей, особливо серед дітей. Розуміючи, що першопричина цієї халепи полягає в забрудненні

навколишнього середовища, він приймає непопулярне серед селян рішення про заборону вимочувати в річці коноплі, але зробити це намагається делікатно, роз'яснюючи односельцям необхідність такого заходу.

Однак, попри все, спочатку Конон не знаходить підтримки серед місцевих жителів. До того ж у ролі основних опонентів старшини виступають, як це не дивно, його батько й мати, проти волі яких він за віковичним неписаним законом не може піти. Залишається лише одне – ще наполегливіше вести роз'яснювальну роботу. І врешті-решт це дає свій результат: здоровий глузд перемагає. Селяни, в тому числі й Кононові батьки, визнають свою помилку, і відбувається своєрідне духовне єднання старшини зі своїми виборцями. У фіналі Конон натхненно заявляє громаді: “Так нехай же те непорозуміння пощезне і забудеться навіки” [237, с. 275]. Потім всі селяни на чолі з Кононом ідуть копати ями для вимочування конопель.

Знаходить позитивного героя Кропивницький і в середовищі сільських багатіїв, свідченням чого є образ Василя Музиченка в п'єсі “Старі сучки й молоді парості” (1908). Це принципово новий тип представника буржуазії, що веде свій бізнес чесно, дбаючи про власний добробут, не забуває й про пересічних людей. Так, робітники Василя Музиченка, на відміну від наймитів його конкурента глитая Тихона Кирпи, мають вихідні дні й користуються безвідсотковою позикою у свого хазяїна. Досить показовим є ставлення Музиченка і до гуманітарних справ. Сам він, щоправда, не мав змоги одержати належної освіти, але добре усвідомлює, що майбутнє за освіченими людьми, що на науку не варто жаліти грошей. Отож не дивно, що підприємець готовий виділити значну суму коштів на заснування дешевої газети для народу.

Не менш цікавим змалював Кропивницький і образ іншого представника сільської буржуазії Хвимилона – одного з центральних персонажів п'єси “Зерно і полова”. Син заможного селянина, Хвимилон працює, не покладаючи рук. Притому він займається не тільки суто селянськими справами, а й опановує дуже потрібну на селі професію чоботаря. Навіть більше того, парубок заохочує до шиття односельців. “А я тобі кажу, що не пізно, – підбадьорює

Хвилिमон свого товариша Йосипа, – вчитись ніколи не пізно. Хіба я давно навчився? Годів з три, не більш... Приходь, вчитиму. Згодом майстерську одкриєм...” [238, с. 295].

Такими ж теплими кольорами зображує письменник свого героя і в особистому житті. У Хвилимона щире й добре серце, здатне на велике почуття. Предметом його кохання є знедолена сирота Килина, яку він любить, незважаючи на жодні пересуди. Хлопець розуміє головне: душа цієї дівчини “не забруднена”, “совість світла, як скло”. “Я шукав довго і знайшов вас! – з жаром освідчується в коханні своїй пасії юнак. – Ви заволоділи всією моєю істотою, всім моїм серцем, всіма думками ... Ви не повинні у тім, що з вами заподіяли лиходії...” [238, с. 303 – 304].

Хвилिमон – це, без сумніву, ще один новий тип героя у драматургії Кропивницького, тип свідомого героя-борця, який відстоює не свої особисті інтереси, а бореться за кращу долю односельців, намагається їх згуртувати в боротьбі з кривдниками. І в цьому протистоянні він здатний пожертвувати навіть власним життям. Такий сюжетний поворот є досить несподіваним для творчості драматурга. Адже всі інші “бунтарі” Кропивницького, попередники Хвилимона, за винятком романтизованих персонажів з історичних п'єс “Невольник” і “Титарівна” (обидві за Шевченком), відстоювали насамперед особисті інтереси. І справді, Андрій Кугут (“Глитай, або ж Павук”) вбиває Бичка, щоб помститись за свою дружину Олену, наймити Павло (“Олеся”) і Яків (“Мамаша”) погрожують підпалити садиби своїх хазяїнів також під впливом особистих кривд (одного обрахували, іншого побили). Те ж саме можна сказати й про селянський бунт у драмі “Старі сучки й молоді парості”.

Хвилिमон має достаток і кохану дівчину. Тому йому, з точки зору пересічної людини, логічно було б одружитися й зажити щасливим, безтурботним життям, а не втручатись у боротьбу поденників за підвищення заробітної плати, тим більше, що сам він не має наміру працювати в поміщика (“треба досіять ячміль”). Але парубок розмірковує дещо по-іншому. “Хоч батько мій і при достатках, але у мене не настільки ще шкура потовщала, щоб я

не почувався людським горем” [238, с. 269], – зауважує він. Хвилимон намагається хоча б чимось допомогти знедоленим односельцям, які самі поки що неспроможні відстояти свої права.

Хвилимон єдиний із героїв п’єси, хто зумів позбутися рабської психології. На відміну від своїх односельців, він не боїться ні погроз панських прислужників, ні урядника, а тому на слова прикажчика: “А ви не чули хіба, що роблять забастовщикам?” сміливо відповідає: “Чули. Чули, що й прикажчикам іноді роблять!..” [238, с. 307].

У свою чергу представники влади теж добре усвідомлюють, що Хвилимон є одним із найнебезпечніших ворогів існуючого суспільно-політичного ладу, оскільки це не безграмотний, затурканий жебрак, якого нічого не варто обдурити, підкупити чи просто залякати, а свідомий борець за справедливість. Герой Кропивницького освічений і знає, що сила знедолених селян у єдності, що досягти мети можна тільки активним протестом, хоча цей шлях і пов’язаний з певним ризиком. Свідченням цього є його розмова з селянами. “А на сходці будеш? – запитує Хвилимон одного зі своїх односельців.

Й о с и п. Навряд чи вдасться сходка... Доки зберуться, чого доброго, урядник наскочить та й розжене, як і завжди... Та ще кого-небудь і в холодну затопирить.

Х в и л и м о н. Вовка боятися – в ліс не ходити ... Але мені здається, що так всі скаламутились” [238, с. 295].

І все ж Хвилимон переоцінює готовність мас до протесту. У фіналі твору перед смертю його спіткає глибоке розчарування. Селяни не посміють підтримати свого заступника, коли він, відстоюючи їхні інтереси і власну людську гідність, вступає у протиборство з урядником, який своєю ганебною поведінкою спочатку провокує гарячковитого парубка на дещо необдумані дії, а потім холоднокровно вбиває з револьвера. Страх перед владою паралізує будь-які дії дітей колишніх кріпаків. У найкритичнішу мить вони не осміляться захистити ні свого ватажка, ні власні інтереси. “Заполохана, знехтована,

споневірена, німа отара овець!..” [238, с. 309] – з сумом кине наостанок своїм односельцям Хвилिमон.

Цей епізод нагадує аналогічні сцени в п'єсах Карпенка-Карого (“Бурлака”) і Старицького (“У темряві”). Втім у згаданих творах колізії закінчуються без кровопролиття. Навіть більше того. Представники державної влади виступають тут у якості арбітрів. Принаймні завдяки їхньому втручанням так чи інакше відновлюється справедливість, тоді як кривда в п'єсі “Зерно і полова” залишається безкарною [332].

У Кропивницького, який на власні очі спостерігав події, що відбувалися в українському селі під час першої російської революції, не залишилося жодних ілюзій щодо офіційної державної влади, а отже, й надії дочекатись від неї справедливості. Саме тому в його п'єсі державний службовець, брутально порушивши всі писані й неписані закони, вбиває селянського ватажка.

Варто звернути увагу на те, що образи Василя Музиченка і Хвилимона, тобто людей, яких до певної міри можна вважати представниками панівного класу, для творчості Кропивницького не були чимось незвичайним чи випадковим, оскільки задовго до створення п'єс “Старі сучки й молоді парості” і “Зерно і полова” ним уже були створені позитивні постаті із дворянського середовища. Йдеться передусім про згадану дещо раніше поміщицю Нарцису Необачну (“Замулені джерела”), характерними рисами якої є людяність, нехтування неписаними дворянськими законами в особистому житті і разом з тим демонстрація неабиякої шляхетності у стосунках з селянами.

Образ іншого нетипового поміщика Антона Деревіцького змальовується Кропивницьким у п'єсі “Скрутна доба” (1906). Цей персонаж цікавий передусім тим, що прототипом його був, на нашу думку, сам автор. Радянські літературознавці й театрознавці, на жаль, однобоко висвітлювали образ Деревіцького. Уже однієї приналежності цього героя до панівного класу для них було достатньо, щоб віднести його до прихованих ворогів селянських мас. “Драматург правильно показав найсуттєвіші риси революції – домагання селянами землі, ненависть їх до поміщиків, – зауважує, зокрема,

Й. Куриленко, – але не уникнув некритичного показу “ліберального” поміщика Деревіцького, який хоче паралізувати революційні настрої селянських мас” [247, с. 123].

Подібну характеристику Деревіцькому дає й М. Йосипенко – автор відомої монографії “Марко Лукич Кропивницький”. М. Йосипенко так само вважає, що згаданий персонаж “зовсім не ліберал за переконаннями. Він глибше ніж інші розбирається в “ситуації” і робить усе для того, щоб зберегти свої поміщицькі привілеї й добробут. Він бачить неприпустимі прорахунки царського уряду в земельному питанні, не поділяє його репресивних заходів стосовно усієї маси селян – репресіями, на його думку, миру між селянами і поміщиками не встановиш. А між тим із селянами слід би будь-що “поладнати”, бо інакше вони самі підуть проти землевласників і приєднаються таким чином до загальних революційних страйків по містах”.

Таким чином, на думку вченого, Кропивницький зумів тонко й вірно розкрити “всю облудну тактику класу Деревіцьких, його приховані, а тому особливо небезпечні методи “усовіщать” мужика, “поладнати” з ним, відволікаючи у цей спосіб його увагу від революційних виступів робітничих мас” [160, с. 254 – 255].

Немає сумніву, що згадані дослідники дещо суб’єктивно тлумачать образ Деревіцького. Адже насправді у своїх прагненнях знайти спільну мову з селянами останній керується не стільки інтересами панівного класу, скільки турботою про знедолене українське селянство. Свідченням цього є чимало епізодів у п’єсі. “Вірте, що не всім мужикам погром на умі, – звертається, наприклад, Деревіцький до Супоні. – ...не слід обвинувачувати людей огулом; бо завжди помилитесь. Ви не знаєте мужика... А я його знаю і певен, що багатьох можна зупинити щирою розмовою і усовістити, бо у багатьох ще живе бог в душі. А от як загублять віру в бога, тоді пиши пропало... Декотрі утиски та насилля неначе до того ведуть... Тоді буде всім горе!.. А доки що я певен в тім, що з народом завжди можна поладнатись, коли б тільки не керували ним проходимці та лиходії, а під час і горілка...” [238, с. 59 – 60].

Деревіцький вважає, що претензії селян на землю справедливі. “Треба тільки мужикові як неосвіченому розтлумачить до ладу, як здобути землю – без грабунку та насильства” [238, с. 60]. До речі, цей поміщик-“експлуататор” допомагає селянам не тільки на словах. Один із персонажів п’єси, безземельний селянин Йосип, висловлює Деревіцькому подяку за те, що той навчив його грамоти, допоміг освоїти ремесло. “Тоді у вас за кучера був Онисько, – говорить Йосип, – котрого ви присогласили, щоб вчив нас чоботи шить... І от я сяк-так шпортаю чоботи і, хоч безземельний, а хліб їм з свого ремесства, і не голий, і не босий” [238, с. 98].

Виступаючи проти переділу землі насильницьким шляхом, Деревіцький добре розуміє, що насилля призведе до ще більшої біди. В цьому він намагається переконати й односельців, з якими в нього загалом непогані стосунки. Хоча останні події свідчать про те, що селяни все-таки не зовсім йому довіряють. Вони, наприклад, щиро переконані в тому, що саме пан сповістив станового про мітинг, хоча насправді цього не було. В умовах класового протистояння збуджена юрба скоріше здатна повірити лавошнику Микишці, який все це вигадав із власної користі, а не поміщиків. У зв’язку з цим Деревіцький з сумом констатує: “Так виходить, що Микишці більш віри, ніж мені? Ну що ж, я не маю права гніватись на вас за це... Микишка вам свій, а я пан; а коли пан, то й ворог ваш?.. Отака мені честь і шана за 26 год сумежного правдивого життя, за людське поводження з вами, за щире обіходження?” [238, с. 106].

Щось подібне пережив і сам Кропивницький. “Пригадуються деякі щиросерді, безхитрі бесіди й роздуми наших дворових слуг, – згадує син драматурга. – Один з кучерів – Григорій, по-своєму резонно, заспокоював Марка Лукича, кажучи, що йому нічого боятися яких би то там не було неприємностей, тому що відберуть тільки землю й худобу, все ж останнє залишать, не чинячи насильства і лиха. Інший кучер – Матвій зовсім подружньому казав, що йому особисто нічого не потрібно, дома у нього все є, а ось один невеличкий хлівець у нас у дворі він уже давно собі приглядив... в разі

чого, його вже він, безумовно, забере. Нічний сторож Олексій Єремійченко... відверто міркував: “А я, як тільки прийдуть вас грабувати, катало об землю, через ліс та й додому”... Можливість “грабування” так чи інакше багатьма передбачалась!” [221, с. 123].

Але драматург дуже добре розуміє, що “не Стецько, не Грицько грабують, палять і руйнують! Руйнується старий, неможливий устрій життя!” На з’їзді землевласників Куп’янського повіту, скликаного для обговорення заходів проти можливих революційних ексцесів, Кропивницький був на боці тих, хто пропонував застосовувати розумні й людяні заходи щодо розбурханого селянства, а не вдаватися до масових репресій. “Звичайно, при такому розладі, – розмірковує письменник, – з кожної щілини вилазе всяка нечисть; але знищенням або тимчасовим приборканням її справи не вирішиш... Добре роби, добре й буде!” [24].

Важливим штрихом до характеристики Деревіцького є також його співчутливе ставлення до тих, хто бере безпосередню участь у революційних подіях. Деревіцький не тільки не засуджує за це свого сина Женю, а, навпаки, після одержання звістки про його поранення з сумом зауважує: “Що ж, нехай частка і нашої крові проллється за волю народну” [238, с. 102].

Устами Деревіцького Кропивницький висловлює свої найщиріші думки з приводу подій, що відбувалися в українському селі під час першої російської революції. Слова головного героя п’єси переграють з почуттями самого драматурга, який у листі до М. Сумцова (від 26 травня 1905 року), зауважує: “Ох, господи милостивий, допоможи хоч разочок дихнути повільним повітрям, почути вільний спів “Марсельєзи” [240, с. 503].

Навіть прізвище згаданого персонажа співзвучне з прізвищем автора твору, що також говорить на користь висунутої нами гіпотези.

Серед створених Кропивницьким нетипових портретів помітні також емансиповані жіночі образи (ясна річ, не в повному розумінні цього слова). У зв’язку з цим варто повернутись до драми “Конон Блискавиченко”, в якій драматург зображує два протилежні приклади долі сільської жінки. На одному

письменник показує, якою українська жінка є в реальній дійсності, а на іншому – якою вона має бути в недалекому майбутньому. Багато в чому традиційним є образ Химки, що після одруження за неписаним законом потрапила в повну залежність від свого чоловіка та його рідні. Про сімейні негаразди цієї героїні Кропивницького та її подруг видно з наступного діалогу:

Т е т я н а. Я не раз хотіла спитати тебе, Химо, чого ти така, немов придавлена, мовчазна та сумна?.. Давно ти замужем?

Х и м к а. Оце якраз буде три года за два тижні перед пущенням.

Т е т я н а. Невже і дівкою ти була такою похилою та непрворною?

Х и м к а. Е, дівкою я була гонивітер!

Т е т я н а. Чого ж тепер такою стала?

Х и м к а (зітхає). Минулися мої веселощі... Ось подивіться! (Показує вище ліктя синяк). Це вчора свекруха так почастували кочергою... А іноді і чоловік так морсне, що аж юшкою вмиешся. І свекор штовха, і рідня цькує. А свекруха то прямо виціджує кров ... Всі сем'ї однакові ... Одній моїй подрузі тільки і заталанило – свекруха як янгол! [237, с. 231 – 232].

Повним контрастом Химці та іншим таким, як вона, сімейним рабиням є дружина Конона Блискавиченка Тетяна, котру в якійсь мірі можна схарактеризувати як жінку-інтелігентку. Ця героїня нібито доповнює образ Олесі зі згаданої вже однойменної п'єси Кропивницького. Так, якщо Олеся здебільшого тільки мріє про те, щоб бути корисною людям, то Тетяна це робить уже насправді. Вона досить активно допомагає Кононові та його товаришам у артільних справах, займається вирішенням у селі освітянської проблеми, є рівноправною зі своїм чоловіком у сімейних стосунках.

Подібний жіночий персонаж можна віднайти в комедії Кропивницького “Супротивні течії”. Це головна героїня п'єси Надежда, яка за своїм бажанням бути корисною людям дещо перегукується зі згаданою вище Тетяною. Надежда на громадських засадах працює вчителькою в глухому українському селі, де в умовах “влади темряви” безроздільно панують різноманітні забобони й

невігластво. Але дівчина мужньо переборює всі ті труднощі, з якими постійно стикається на своєму шляху.

Ведучи мову про мистецтво Кропивницького створювати оригінальні людські характери, не можна не згадати його веселий жарт-оперетку “Пошились у дурні”, де дуже важливу роль у цьому плані відіграє пісня, яка виконує тут не тільки свою основну естетичну функцію, а й служить замість діалогів, допомагаючи в такий спосіб глибше розкрити внутрішній світ дійових осіб. Саме за допомогою пісні спілкуються поміж собою головні персонажі твору Кукса і Дранко:

К у к с а. Чи гадав же ти, Максиме,

Що така біда настане?

Д р а н к о. Хоч повіся,

Хоч вдався!

.....

К у к с а. Як п'ять дочок мати,

То краще здуріти!

Д р а н к о. Ні, з сьома дочками

Віку не дожити! [235, с. 180].

Згадана комедія досить високо була оцінена критикою і зокрема І. Франком, який наголосив на неабиякому вміння письменника змальовувати постаті своїх персонажів, ніби “живцем вихоплених з життя” [510, с. 233].

Драматург тривалий час доопрацьовував комедію, все більше наближаючи її до жанру музичної комедії. Як наголошував І. Мар'яненко, вистава за п'єсою Кропивницького “Пошились у дурні” відзначалась “чіткістю в розробці характерів ... Переходи від словесного тексту до співу були дуже легкі й органічні. Взаємини партнерів у розгортанні дії були пройняті якимсь внутрішнім почуттям жарту, усмішки, а зовні – підпорядковані переконливій

правдоподібності. Персонажі не виглядали нерозумними, вони тільки “пошились у дурні” [266, с. 56].

3.4. Типологія конфлікту в п'єсах митця

Успіх того чи того драматургічного твору доби Кропивницького багато в чому залежав від уміння автора створити конфлікт, що був основною рушійною силою п'єси. “Без живої дії, без боротьби протилежних сил, без конфлікту нема драми” [293, с. 12], – зауважував З. Мороз, говорячи про українську драматургію другої половини ХІХ ст. Значну увагу мистецтву створення конфліктів приділяв, власне, і сам Кропивницький. Притому створення конфлікту відбувається в його творах зазвичай у два способи. Йдеться про традиційний, тобто зовнішньоподієвий конфлікт, який будується на протидії персонажа обставинам, і конфлікт нового типу, або внутрішньопсихологічний, характерний для “нової драми”. Щоб переконатись у цьому, варто звернутись уже хоча б до першої п'єси письменника “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, де наявний передусім традиційний конфлікт, або зовнішньоподієвий, який до того ж є двополюсним. На одному полюсі знаходяться Семен Мельниченко, Іван Непокритий, Одарка Степаненкова та інші пересічні сільські парубки й дівчата, а на іншому – гордовитий син заможного сільського старшини Микита Гальчук. Підґрунтям для зіткнення персонажів послужили два непримиримі світогляди, дві несумісні моралі – мораль багатих духовними традиціями представників народу, що живуть за законами честі, і хижацька мораль так званого “хазяїна життя”, який не терпить жодних перешкод ні на шляху збагачення, ні в коханні. Водночас у межах цієї колізії розвивається кілька інших конфліктів, що виникли в результаті створення любовного трикутника поміж центральних персонажів твору. Це, зокрема, конфлікт, який зародився на тлі нерозділеного кохання Микити Гальчука до Одарки Степаненкової. Сутність його полягає в особистих стосунках персонажів, багато в чому обумовлених знову ж таки їхнім світоглядом. Паралельно спостерігається конфлікт між Микитою Гальчуком і

його більш щасливим суперником Семеном Мельниченком. Зазначений конфлікт є по суті складовою згаданого вище основного конфлікту і шукати його потрібно насамперед у соціальному протиріччі героїв (хоча морально-етичний аспект, обумовлений тим, що обидва парубки закохані в одну і ту ж дівчину, також, ясна річ, виключати не можна). Олена Пчілка, до речі, звернула увагу на те, що “багатир” Микита думає перемогти інших хлопців у своєму коханню – власне тим, що він “багатир”. У цьому письменниця вбачала промовистий приклад первісної “соціальної” сутички [407, с. 244].

Не менш важливим є внутрішньопсихологічний конфлікт, який розвивається в душі самого Микити. Син сільського старшини ніяк не може змиритися з тим, що Одарка віддала своє серце не йому, першому і за багатством, і за вродою парубкові, а злидарю Семену Мельниченку. Цей конфлікт є настільки сильним, що зрештою призводить до смерті героя твору.

Кілька колізій можна віднайти й у драмі Кропивницького “Глитай, або ж Павук”. Притому основний конфлікт твору, який можна схарактеризувати як конфлікт інтересів, також відзначається двополюсністю. Він ніби ділить усіх персонажів п’єси навпіл. На одному полюсі знаходяться глитай Йосип Бичок, шинкар Юдко і волосний старшина (хоча останній не є дійовою особою), а на протилежному – глитаєві односельці, більшість із яких є його боржниками. Наростає конфлікт між Бичком і селянами поступово. Розпочинається він ще до початку п’єси і протікає синхронно з розвитком відносин глитая з його майбутніми жертвами. Незрідка глитай особисто приходять до того, хто потрапив у скрутне становище, щоб запропонувати свою “допомогу”. Він добре засвоїв людську психологію і розуміє, що дехто скоріше “помре з голоду або удавиться, ніж попросить”. А після Бичкової позики у скрутний час такий гордй уже назавжди стає боржником свого “спасителя”. Щоб ще міцніше насадити такого бідолаху на гачок, мироїд, протягуючи руку “допомоги”, як правило, цитує щось із “Євангелії” на зразок: “Воздай десятирицею!” [235, с. 480].

Отже, при першому знайомстві може скластися враження, що Бичок є справжнім сільським добродійником. І такий свій імідж він всіляко намагається підтримувати, бо це, як виявляється, є не чим іншим, як рекламою його бізнесу, або попросту лихварству. Адже завдяки добрій славі до глитає йдуть за позикою не тільки жителі навколишніх сіл, а й селяни, міщани і навіть пани з подальших країв. А Бичку цього й треба, тому що через деякий час він все зробить для того, щоб вони не спроможні були виплатити борг та грабіжні відсотки на позику й опинилися в кабалі у свого кредитора.

У Бичкові лещата попав навіть заможний селянин Мартин Хандоля, господарство якого за безцінь непомітно перейшло до мироїда, дружина з дітьми пішла в найми, а сам він, розпившись, став “у шинкаря за попихача, з десятої чарки, доки й дуба не дав!” [235, с. 481]. Ця, на перший погляд, незначна обставина заслуговує особливої уваги, оскільки вона є гарною ілюстрацією до того, що, автор п’єси попри наявність у його творі соціального протиріччя все ж виключає класову сутність зазначеного конфлікту.

На тлі цієї колізії розвивається кілька інших, притому не менш значимих конфліктів. Характерним прикладом є стосунки Бичка з бідною вдовою Стехою, якій сільський багач уже кілька років надає позику, знаючи наперед про те, що вона той борг ніколи не зможе йому повернути. “Мушу і на цей раз визволити тебе з оказії, – говорить він задавленій злиднями жінці, – пам’ятаючи повсякчас, що роблю те задля бога, шукаючи душі своїй спасіння!” Щоправда, Йосип Степанович не забуває і нагадати своїй співрозмовниці про те, що вона відмовилася віддати йому за коханку свою доньку Олену, яку він обіцяв зробити хазяйкою у своїй господі. Бичок не просто обплутує жінку боргами, а цілеспрямовано руйнує її душу. Під впливом “щедрості” свого “благодійника” Стеха поступово починає змінювати свої погляди навіть на споконвічні моральні устої. Досить яскраво це проявляється в її висловлюваннях. При першій зустрічі з Бичком вона рішуче відкидає навіть саму думку про те, щоб її донька стала глитаєвою коханкою, зазначаючи: “І що ж би то я була за мати, щоб пхала свою дитину на поталу та на поквол людям,

на глум усьому хрещеному мирові?” [235, с. 446]. Але через деякий час, після спілкування зі своїм “кредитором”, Стеха займає вже дещо іншу життєву позицію. Тепер вона вже вважає, що краще було б бачити Олену “за нелюбом у розкошах та добрі, ніж за милим та в нужді!” [235, с. 451]. Кінчається все тим, що бідна мати погоджується на глитаєву пропозицію, і врешті-решт втрачає не тільки доньку, а й повагу своїх односельців, для яких вона стає начебто прокаженою. Жінки забороняють своїм дітям навіть дивитись на неї. “Ох, люде, люде!.. – з сумом промовляє роздавлена горем і соромом удова. – У звіра лютішого швидше з’явиться жаль, у гадини холодної більше знайдеться тепла у серці, ніж у вас!” [235, с. 483]. Але трагедія Стехи людським осудом не вичерпується. Та й що таке людський огуд у порівнянні з душевними муками матері, що підштовхнула на гріх рідну доньку? “Багато людей родяться і помирають у нужді та в злиднях, а й не нарікають на свою долю, – терзається жінка, – тільки я грішниця не стерпіла забарної голодної смерті...” [235, с. 485].

Перейшовши межу людської й релігійної моралі, Стеха не тільки нібито викреслила себе з суспільства, а й потрапила в безвихідне становище з точки зору християнського вчення. Тепер їй “і душу живу гріх згубити, і жити гріх!” [235, с. 483]. За свою тяжку провину вона має відповідати перед Всевишнім Суддею.

Таким чином, у даному випадку чітко простежується не тільки зовнішньоподієвий конфлікт, обумовлений зіткненням Стехи зі своїми односельцями (важливу роль тут відіграє морально-етичний аспект), а й наявне серйозне внутрішнє протиріччя в душі героїні, тобто зародження більш складного – внутрішньопсихологічного конфлікту. Підґрунтям для цього послужила несумісність її християнських переконань з тими життєвими обставинами, в яких вона опинилась.

Варта уваги також колізія, що розвивається поміж Йосипом Бичком і донькою Стехи Оленою, оскільки вона завершується створенням ще одного внутрішньопсихологічного конфлікту – тепер уже у свідомості щойно згаданої героїні. Розпочинається ця колізія із задуму глитає зробити Олену своєю

коханкою. Задля цього Бичок на повну силу використовує не лише своє неабияке уміння обплутувати жертву непосильними боргами, а й удається до відвертого шахрайства, підробивши листа від Олениного чоловіка Андрія, в якому той нібито сповіщає, що знайшов собі кращу дружину.

Ставши коханкою огидного глитая, Олена відчуває страшенний душевний розлад, який, з одного боку, обумовлений “зрадою” її чоловіка, а з іншого – її власним порушенням норм християнської моралі. Втім ще більшим потрясінням для нещасної жінки стає розкриття обману, коли вона дізнається, що ніякої зради не було, а вона була попросту ошукана Йосипом Бичком. Це призводить до того, що нервова напруга в душі Олени досягає свого апогею, і той внутрішньопсихологічний конфлікт, який в результаті цього вибухнув у її душі, закінчується смертю героїні.

Багато в чому традиційним, тобто зовнішньоподієвим, є конфлікт, що виникає поміж персонажами драми Кропивницького “Олеся” – Кіндратом Балтизом і сином його колишнього пана (згодом орендодавцем) Леонідом Загривою. Розгортається цей конфлікт поступово. Намагаючись будь-що зійти на вершину економічного благополуччя, Балтиз потім і кров’ю здобуває собі багатство. Він працює, не покладаючи рук, відмовляє собі в усьому, а коли закінчується термін оренди, навколішках умовляє поміщицького сина-спадкоємця не розривати з ним угоди. Колишній лакей добре засвоїв: “Панам дуже подобається, щоб перед ними повзали навколішках та слізьми їм ноги обливали. Хлібом їх не годуй, тільки кланяйся їм...” І ця тактика приносить йому “дивіденди”. “Повзав і я перед вами, – говорить Балтиз Леоніду Загриві, – ну і виповзав... І кожен раз буду вам за те вдячний...” [236, с. 281]. Водночас Балтиз пильно стежить за тим, як молодий пан розтринькує батьківське добро, щоб влучити момент для купівлі по закладній з торгів доведене до банкрутства господарство за півціни. На прохання ж сина свого колишнього “благодітеля”, зваживши на його скрутне становище, хоч щось доплатити за землю, новоявлений поміщик ніби ножем відрізує: “Я по закону”.

Такою своєю “законослухняною” поведінкою Балтиз нагадує згаданого дещо раніше головного героя роману М. Салтикова-Щедріна “Пани Головлєви” Іудушку, який, безсоромно грабуючи селян, так само постійно апелював до закону. “Ні, мій друже, я не грабую, – говорить цей лицемір, – це розбійники по великих шляхах грабують, а я за законом дію. Конячину його у своєму лузі спіймав – то й прямуй, голубе, до мирового! Якщо скаже мировий, що травити чужі луги дозволяється, – то й Господь з ним! А скаже, що травити не дозволяється, – нічого не поробиш! штраф плати! По закону я, голубе, по закону!” [429, с. 244].

Кінчається “поєдинок” між Балтизом і сином його “благодітеля” тим, що геть розорений Загрива кінчає життя самогубством.

Паралельно з цією колізією виникає у згаданій п’єсі й інша, не менш значима, яка теж поступово переростає в конфлікт, але у якісно новий – внутрішньопсихологічний. Йдеться про зовні малопомітне протиріччя (хоча воно поступово все більше й більше поглиблюється) поміж Кіндратом Балтизом і його донькою Олесею. Це протиріччя відбувається в основному в душі героїні Кропивницького і зумовлене воно неприйняттям Олесею батькових методів господарювання, заснованих здебільшого на нещадній експлуатації своїх робітників та ледь прикритому шахрайстві. Свідченням внутрішньої напруги Олесі є передусім її сором’язливість власного матеріального благополуччя та бажання у зв’язку з цим хоч якось зарадити тяжкому становищу знесилених тяжкою працею односельців, перед якими вона нібито відчуває свою провину. Отже, не дивно, що дівчина допомагає декому з селян по господарству: то за когось городину посапає, то комусь поняньчить дитину. “Кажуть, що діти не повинні в гріхах батьків своїх, – сповідується вона подрузі, – а от я ніби повинна – немов сором стоїть у мене за спиною, і я боюсь оглянутись” [236, с. 270].

Олеся не може збагнути, навіщо їм “у пани лізти”? Адже є народна мудрість: “скільки не квітчай ворону у павине пір’я, а вона все-таки не буде павою, а вороною”, бо “видко пана і по халявах”. Дівчина цілком переконана,

що пани перш за все є люди освічені [236, с. 275]. Мабуть, саме під впливом доньки у фіналі п'єси характер Балтиза дещо змінюється на краще.

Внутрішньопсихологічний конфлікт, який все більше наростає в душі героїні Кропивницького, ледь не призводить до її загибелі. Тільки завдяки тій конструктивній позиції, котру чи не в останні критичні години життя доньки, займає Балтиз, вдається погасити (принаймні послабити) неймовірну внутрішню напругу Олесі.

Прикладів паралельного розвитку в п'єсах Кропивницького зовнішньоподієвих і внутрішньопсихологічних конфліктів можна віднайти чимало, в тому числі і в творах останнього десятиліття, коли в українській драматургії все більше утверджувались принципи “нової драми”. Можна навіть знайти п'єси, в яких основною рушійною силою є традиційний конфлікт (“Старі сучки й молоді парості”, “Зерно і полова”) і такі твори, у яких, навпаки, домінують принципи, характерні для новітньої європейської естетичної системи (“Страчена сила”). Утім подальша мова про це піде в наступному підрозділі.

3.5. Жанрова палітра й культура архітектоніки п'єс М. Кропивницького

Розглядаючи творчість Марка Кропивницького, що охоплює період майже в півстоліття, не можна не звернути уваги на те, що за цей час українська драматургія зазнала значної еволюції. Так, якщо в 50 – 60-х роках українська драма практично повністю була розважально-побутовою і майже зовсім (за незначними винятками) не торкалася соціальних питань, то на межі XIX – XX ст. це вже була соціальна драма, яка не тільки віддзеркалювала складне тогочасне життя народу, в основному селянства, а й мала чіткі ознаки так званого чеховського психологізму. Відбувалися ці зміни поступово, і простежити їх можна перш за все на п'єсах того ж Кропивницького, які “є своєрідним відображенням шляху драми як роду словесно-театрального мистецтва від традиційної до нової поетики XX століття” [302, с. 24].

Значна частина п'єс Кропивницького відзначаються насиченістю фольклорно-етнографічним матеріалом, що було характерною ознакою тогочасних українських драматичних творів. Проте вже перші драми та комедії письменника й вигідно відрізняються від творів його сучасників – і передусім своєю соціальною спрямованістю. Так, у драмі “Дай серцеві волю, заведе у неволю” (перша редакція має назву “Микита Старостенко, або Незчуєся як лихо спобіжить”; 1863) розбещеному багатієві Микиті Гальчуку протистоять чесні й працьовиті Семен Мельниченко, Іван Непокритий, Одарка Степаненкова, інші пересічні парубки й дівчата. В комедії “Помирились” (1869) акцентується увага на тому, що глитай Панас Гурін нажив своє багатство, безсоромно ошукуючи наймитів. Водночас інший персонаж твору, Василь Сокурєнко, що поєднує посади волосного писаря й сільського вчителя, виступає як захисник знедолених. Саме завдяки появі згаданих п'єс в українській драматургії розпочинається процес утвердження соціальної драми. У подальших творах письменника соціальний аспект поглиблюється. Особливо помітною ця тенденція стає в 80 – 90-ті роки, притому не лише в п'єсах Кропивницького (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Глитай, або ж Павук”, “По ревізії”, “Олеся”), а й у драматичних творах інших авторів – М. Старицького (“Не судилось”, “У темряві”), І. Карпенка-Карого (“Бурлака”, “Наймичка”, “Сто тисяч”), І. Франка (“Украдене щастя”, “Учитель”) та ін.

Разом із тим згадані твори вирізняються й неабияким психологізмом, прикмети якого неважко віднайти, як уже йшлося, уже в першій драмі Кропивницького, на що звертали увагу рецензенти “Дай серцеві волю, заведе у неволю” ще 1880-ті роки [60]. Найяскравіше ця ознака проявляється в портреті згаданого вже Микити Гальчука, в душі якого відбувається складний психологічний процес, обумовлений суперечністю між звичкою одержувати завдяки батьковому багатству все, що заманеться, й цілковитим фіаско в боротьбі за кохання бідної сільської дівчини Одарки Степаненкової.

У цьому контексті доречно ще раз згадати образ головної героїні п'єси Кропивницького “Глитай, або ж Павук” Олени, яка переживає внутрішню

психологічну драму, що виникла внаслідок несумісності її релігійного і морального світосприйняття з реальною дійсністю.

І в першому, і в другому випадках нервово перенапруження героїв закінчується їхньою смертю.

Глибоке психологічне потрясіння призводить до загибелі й Оксану Заваду – одного з головних персонажів драми “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” (1882). В основі внутрішнього протиріччя цієї героїні Кропивницького лежить, безперечно, її зражене кохання. Оксана не може змиритися з тим, що поміщицький син Борис Воронов, якого вона покохала всім своїм палким серцем, під тиском своїх батьків легковажно переступає через її найщиріші почуття. До цього додається тяжкий моральний стан дівчини, оскільки, ставши покриткою, вона перейшла межу дозволеного з точки зору християнського вчення. Все це підсилюється тією наругою (цю подію можна вважати своєрідним каталізатором), котру за давньою народною традицією над нею вчинили сільські парубки.

Саме внутрішньопсихологічне протиріччя, котре вирує в душі головної героїні, значною мірою є рушієм дії в п’єсі Кропивницького “Перед волею” (1899). У центрі сюжету згаданої драми трагічна історія кохання панської доньки Ориси з молодим скрипалем-кріпаком Юрком. Основні події розгортаються на тлі постійних диких оргій, що відбуваються в маєтку Орисиного батька поміщика Підгайного, і це додає їм ще більшого трагізму.

Орися, як і Оксана Завада, є сильною вольовою натурою. Всупереч волі свого батька вона переступає через усі писані й неписані дворянські закони і до останньої миті бореться за своє щастя. “Хіба серцем любить гріх, хіба серцем любить сором?.. – сповідується дівчина. – Ні, я не грішна, я не преступна... Тільки покохала я нерівню, і хіба в тім мій сором, хіба в тім мій гріх?.. Чий суд справедливіший і чийого суда я повинна страшитись – людського чи божого? Я ж не задавила мого дитяти і не струїла, і не відреклась від нього ... Бога ж я тим не прогнівила... Нехай люде судять, нехай отець мене судить, – бог за мене!..” [237, с. 80].

Неможливість реалізації природного людського почуття призводить до внутрішньопсихологічного конфлікту в душі героїні. Свого апогею нервового напруження у Орисі досягає в ту критичну хвилину, коли Підгайний віддає своїм підлеглим наказ кинути Юрка до буцегарні. Молода жінка хоче, але не може захистити свого коханого від батькового свавілля. Ця сцена не може залишити байдужою жодну людину. Ось як вона описується у драмі Кропивницького:

П і д г а й н и й (*входить*). А, впіймали! Зачим привели його в хороми? В холодну його!..

Люде кидаються до Юрка.

О р и с я. Сійте! (*Заступа Юрка*). Його тут місце, біля мене.

П і д г а й н и й. Що? Ти смієш так казати? Ведіть його в холодну!

О р и с я (*хапає кинджал*). Ні, не поведете! Тату схаменіться! Кого кажете вести? Мужа вашої дочки, батька мого сина? Не пропущу!

П і д г а й н и й. Він мій підданий! Він мій найлютіший ворог!.. Беріть його!..

О р и с я. Ані з місця! Я, ваша природня господиня, велю вам не чіпать Юрка!

П і д г а й н и й. Так ти ось як?.. Ти тут господиня, а не я ... (*Б'є Юрка по щоці*). Раб гидкий, мерзенний!..

О р и с я. Ах! Карай мене боже!.. (*Заносить кинджал над батьком і падає мертвою*) [237, с. 107].

Сюжетом для твору послужили біографічні дані з життя вітчима письменникової матері Івана Андрійовича Дубровинського. “Багато що з минулого, – згадує син Кропивницького Володимир Маркович, – так і залишилось назавжди нез’ясованим і стало чимось легендарним ... Це тим більше продовжувало тривожити художню уяву Марка Лукича” [221, с. 68].

Неабияким психологізмом просякнуті так само драми Кропивницького “Дві сім’ї”, “Замулені джерела”, “Страчена сила”, мова про які більш детально піде дещо пізніше.

Чільне місце в літературному доробку драматурга належить і так званій політичній драмі, що особливо бурхливо розвивається на початку ХХ ст. (у зв’язку з цим варто згадати такі п’єси, як “Остання ніч” М. Старицького, “Бурлака” І. Карпенка-Карого, “Кассандра” Лесі Українки та ін.). Кропивницький звертається до цього різновиду драми в основному у останнє десятиріччя свого життя. Щоправда, на думку Л. Мороз (і з цим важко не погодитись), справжньою політичною сатирою є вже водевіль “По ревізії”, створений письменником на початку 1880-х років. Характеризуючи згаданий твір, дослідниця, зокрема, зауважує: “Фарсовий сміх перетворюється на всеохоплююче узагальнення цілковитої прогнилості бюрократичного державного апарату, який спирається на розумово й морально звироднілих своїх слуг на місцях” [300, с. 390].

Досить помітний політичний підтекст має п’єса Кропивницького “Ошибка провзойшла”, події в якій не лише розвиваються на тлі неспокійних у політичному відношенні 1900-х років, а й мають пряму причетність до долі персонажів твору. Ніщо, здавалося, не могло затьмарити щастя простої і роботящої сільської дівчини Хвеськи і такого ж вправного парубка Антона Квашенка. Але сталося так, що довелося Хвесці йти заміж за лінивця й нікчому Харла Бишиху. І зробила це дівчина з власної волі, щоб урятувати від ганьби старого батька. “...Вибирай, що любиш, – сказав їй батько. – Хочеш, щоб мене на старості літ привселюдно вистьобали різками за недоїмку, то не йди за Харла” [235, с. 330]. Але, навіть ставши заміжною, Хвеська протягом багатьох років продовжувала зустрічатись зі своїм коханим, від якого народила всіх своїх чотирьох дітей. Вірним Хвесці залишився й Антон, який не захотів узяти шлюб з іншою, залишився парубком. Та ось наступив 1904 рік. Розпочалася війна з Японією, і Харла призвали до війська, хоча він і числився в запасі. Хвеська навіть не приховувала своєї радості. “Тепер я ніби дихнула свіжим

повітрям!” [237, с. 330] – говорить вона подрузі. Однак і на цей раз не справдилась її надія на щастя з Антоном. Через деякий час чоловік несподівано повертається додому. Виявилось, що Харла помилково мобілізували. “...Її помилка, кажуть, провзошла” [237, с. 346], – пояснює він.

Звичайно, не цю “помилку” мав на увазі Кропивницький (вірніше не тільки цю), даючи назву своїй п’есі. Набагато більша помилка скалічила долі Хвеськи й Антона, образи яких письменник запозичив із реального життя, про що свідчить підзаголовок твору: “етюд з натури”. Головним винуватцем цієї фатальної помилки був той суспільно-політичний лад, при якому українські селяни, невтомно працюючи з ранку до ночі, не могли заробити собі на життя, а відтак мусили приносити в жертву особисте щастя задля того, щоб виплатити непосильні податки державі, яка не хотіла визнавати за ними навіть елементарного права – бути самими собою, тобто українцями.

Чимало прикмет політичної драми можна віднайти, на наш погляд, і у п’есі Кропивницького “Розгардіяш” (1906), що є своєрідним відгуком на російсько-японську війну 1904 – 1905 років. Вплив політичних подій, пов’язаних із війною на Далекому Сході, відчувається тут на долі чи не всіх персонажів, що стають по суті жертвами політики царського уряду. Це і Прохор Шаповаленко, чоловік центральної героїні твору, який бере участь у бойових діях з японцями, а потім поранений потрапляє до шпиталю, і мешканці малопомітного українського села, передусім Катря, яка, одержавши звістку про загибель Прохора, посумувавши, бере шлюб з іншою людиною, а згодом дізнається, що її перший чоловік живий.

В іншій п’есі Кропивницького, “Скрутна доба” (1906), місцеві жителі мають пряму причетність до революційних подій 1905 – 1906 років, оскільки ці події розгортаються безпосередньо в їхньому селі: на майдані збирається мітинг, під час якого виступають оратори з гучними промовами про царський маніфест від 17 жовтня 1905 року, довгождану волю; між селянами точаться розмови про необхідність переділу землі, на цьому ґрунті відбувається сутичка із становим.

У п'єсі “Скрутна доба” Кропивницький вперше у вітчизняній драматургії широкомасштабно висвітлює події, які відбувалися в українському селі під час першої російської революції. Живучи в Затишку, митець сам був учасником цих бурхливих процесів. Отож, не дивно, що у творі знайшли відображення явища, характерні для письменникового хутора та сусідніх з ним хуторів і сіл. Утім до Затишка докочуються й події, що відбуваються в містах, зокрема у Харкові. Все це знаходить віддзеркалення і в “Скрутній добі”. Ось що з приводу цього розповідає дружина поміщика Деревіцького Ксенія Михайлівна: “Завтра в 12 годин Балашовка бастує. Багато зупинилось фабрик, заводів... Поштово-телеграфне відомство бастує. Маса нових газет почало виходить... Робочі юрбами ходять по вулицях, з червоними прапорами, співають революційні пісні, між робочими немало студентів, солдат, чиновників, навіть і гімназистів... Квасні патріоти викачують бочки вина на вулиці й поють як маніфестантів, так і демонстрантів; багато попадається п'яних, і це робить дуже прикре вражіннє...” [238, с. 75 – 76].

Цілком природно, що саме на політичному чиннику “Скрутної доби” акцентував увагу перший її режисер П. Кононенко. Йдеться про постановку, здійснену українсько-російською трупю під керівництвом згаданого антрепренера у травні 1907 року в далекому сибірському місті Омську. Кононенко зробив це, гадаючи, що місцеве начальство не знає про заборону твору цензурою, і не помилився. Спектакль був поставлений три рази і мав шалений успіх. Щоб якнайбільше заінтригувати публіку, режисер до всіх трьох дій придумав назви, які характеризувались яскравим політичним підтекстом. Так, перша дія називалась “Земля і воля”, друга – “Маніфест 17 жовтня”, а третя – “Де правда?”.

У зв'язку з цією подією в місцевій газеті “Степное эхо” з'явилася схвальна рецензія, в якій зазначалось, що п'єса цікава передусім в ідейному плані, оскільки торкається подій кінця 1905 року. Через деякий час твір було заборонено, але тепер уже місцевими чиновниками [127, с. 168 – 169].

Наголошуючи на політичному підґрунті п'єси “Скрутна доба”, важливо звернути увагу на досить відчутний у ній національний аспект. Так, оратор під час мітингу на майдані натхненно говорить про важливість вільного вживання української мови, про те, що “Україна була колись вільною стороною ... дбала про науку, про освіту, засновувала школи, вільно обговорювала громадські та політичні справи, вільно друкувала своєю мовою книжки – про віру, науку, політику і про все інше...” Але все це було знищене російським царизмом. Втім надія на духовне відродження уярмленого народу, як зазначає промовець, появилася після оприлюднення 17 жовтня 1905 року царського маніфесту, за яким українці нібито знову одержали змогу “писати і друкувати книжки і часописи на своїй рідній мові” [238, с. 86 – 87].

Досить помітне політичне забарвлення має також п'єса “Зерно і полова” (1910), у якій відображуються події, що розгортаються в пересічному українському селі вже після першої російської революції. Одним із персонажів твору є представник офіційної влади (урядник), який жорстоко розправляється з ватажком ошуканих панським прикажчиком селян. Дія у згаданій п'єсі відбувається, напевно, відразу після революції 1905 – 1907 років, коли влада стала втілювати в життя політику “загвинчування гайок”. Основний конфлікт твору полягає у протистоянні збіднілої частини селянства й представників офіційної влади та поміщицьких прислужників. Повновладним хазяїном у селі відчуває себе панський прикажчик Андрій Тимофійович, який, користуючись темнотою й заляканістю нащадків колишніх кріпаків, примушує їх працювати в поміщика за мізерну платню. Отже селянський протест є справедливим, тим більше, що в інших економіях уже давно платять поденним по сорок копійок, а не по тридцять, як у даному випадку.

Кропивницький, як уже йшлося, завжди своєчасно помічав нові тенденції в розвитку суспільства і намагався йти в ногу з вимогами часу у своїй творчості. Змальовуючи непрості людські характери, він помітив, що життя кожної людини є складним різнобарвним всесвітом, у якому далеко не завжди можна чітко розділити елементи добра і зла, трагічного й комічного. На цю

особливість творчої манери письменника вперше звернула увагу Л. Мороз, яка, виходячи з того, що герої Кропивницького незрідка опиняються у трагікомічних ситуаціях, низку його драматичних творів (“Чмир”, “На руїнах”, “Супротивні течії”, “Мамаша”, “Голомозий”, “Дійшов до розуму”) кваліфікувала, як “несмішні комедії”, або трагікомедії, що були “новим для того часу жанровим утворенням” [300, с. 391].

На думку Бернарда Шоу, трагікомедію як один із видів жанру драми утвердив Генрік Ібсен. Герої його п’єс – “люди, що втратили надію і помирають безславно, мертві чи забуті; витиснуті з життя і такі, що розмовляють з привидами минулого, всі вони належать комедії” [541, с. 522 – 523]. До жанру трагікомедії Бернард Шоу зараховував також п’єсу Л. Толстого “Плоди просвіти” [541, с. 524].

Кропивницький цілком свідомо вживає словосполучення “трагікомічний етюд” 1883 року для визначення жанру свого невеличкого твору “Лихо не кожному лихо, іншому й талан”, персонажі якого насправді потрапляють у трагікомічну ситуацію.

У п’єсі “Чмир” трагікомічним персонажем, як зауважує Л. Мороз, є пересічний сільський бондар Демко Пшінка (“Чмир”), свідомість якого затьмарюється після того, як він одержав величезну за його уявленням спадщину. Однак у гонитві за зовнішніми атрибутами багатой людини неписьменний міщанин, що відірвався від звичного йому народного життя, незрідка потрапляє в комічні ситуації [300, с. 391].

Трагікомічна ситуація створюється і в комедії Кропивницького “На руїнах”, де, з одного боку, відбувається торг між представниками сільської буржуазії за залишки колишнього благополуччя дворянина Смородина, а з другого – останній залишається практично повністю розореним.

Промовистим свідченням подання трагічного як смішного є також смерть глитая Тихона Кирпи у скрині з грішми (“Старі сучки й молоді парості”).

Так же своєчасно зрозумів (чи інстинктивно відчув) письменник і необхідність впровадження новацій в архітектуру української драми. На деяку структурну “розмитість” творів Кропивницького вказував на початку 1880-х років ще І. Франко. Розглядаючи п’єсу “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, критик, зокрема, доходить висновку, що тут можна говорити скоріше не “про написання драми”, а про “показання в драматичній рамці кількох сцен з народного життя, котрі нічим не зв’язуються з основою самої акції” [507, с. 146].

Про щось подібне через кілька десятиліть потім напише, аналізуючи творчість драматурга у своїй “Історії українського письменства”, й С. Єфремов, але з тією різницею (Франко однозначно вважав це недоліком), що така архітектура п’єс Кропивницького водночас є і силою і слабкістю його як письменника [123, с. 367].

Ще більш помітними прояви структурної (а отже, й сюжетної) “розмитості” у драматичних творах Кропивницького стають в останні роки його життя, коли письменник вдається до такого прийому все частіше, притому цілком свідомо. Це проявляється навіть у тому, що відтепер він називає свої п’єси здебільшого малюнками, вказуючи таким чином на деяку їхню архітектонічну особливість – “малюнки у 3 одмінах” (“Скрутна доба”; 1906), “драма в 2 малюнках” (“Голомозий”, 1908); “малюнки сільського життя у 3 діях, 4 одмінах” (“Старі сучки й молоді парості”; 1908), “малюнки сільського каламуту у 4 діях” (“Зерно і полова”; 1909).

У своєму експериментаторстві Кропивницький не був самотнім. Наприкінці XIX – на початку XX століть пошуки нових форм драматичних творів були характерні для європейської драматургії в цілому. Як зауважував В. Сахновський-Панкєєв, “Живий труп” Л. Толстого начебто складається з “низки драматичних творів”. І немає жодного сумніву, що письменник не став би продовжувати обробку п’єси в “традиційному дусі”, особливо що стосується “фрагментарності побудови – вона точно відповідає замислу” [432, с. 152].

Саме така композиція драматичних творів притаманна й Горькому, який більшість своїх п'єс (серед них – “На дні”, “Варвари”, “Дачники”, “Вороги” та ін.) назвав “сценами”. “Процес еволюції принципів архітекtonіки драми, що розпочався в російській реалістичній драматургії у другій чверті XIX століття, у творчості Горького, – провадить далі В. Сахновський-Панкеєв, – завершився революційним стрибком – від драми з “висувними” сценами до драми, геть-чисто побудованій з таких сцен”, особливо якщо зважити на те, що принцип епізодної побудови міцно закріпився у драматургії радянського періоду Це, наприклад, “Шторм” В. Білль-Білоцерковського, “Поєма про сокиру”, “Мій друг” М. Погодіна, “Перша Кінна” Вс. Вишневського. “Інтервенція” Л. Славіна тощо [432, с. 152].

До цього слід додати лише те, що значний внесок у справу модернізації композиції традиційної європейської п'єси зробив і Кропивницький, який розпочав роботу в цьому напрямку ще в першій своїй драмі, тобто на початку 1860-х років, і продовжував її на зламі XIX – XX століть паралельно із згаданими вище російськими драматургами. Ця особливість драматургічних творів Кропивницького є, без сумніву, однією з ознак “нової драми”, що активно почала розвиватись у Європі в 80 – 90-ті роки позаминулого століття. До найяскравіших представників нової естетичної системи належать Г. Ібсен (“Дика качка” – 1884, “Гедда Габлер” – 1890, “Будівник Сольнес” – 1892), Г. Гауптман (“Самотні” – 1891, “Боброва шуба” – 1893, “Ельга” – 1896), М. Метерлінк (“Сліпі” – 1890, “Сім Принцес” – 1891 тощо), п'єси яких наприкінці XIX – на початку XX ст. не сходили зі сцен кращих театрів світу. В Росії найтипівішим драматургом нового напрямку вважається А. Чехов (“Чайка” – 1895, “Дядя Ваня” – 1896, “Три сестри” – 1901, “Вишневий сад” – 1903 та ін.).

Серед основних прикмет “нової драми” фахівці виділяють наявність потаємного трагізму героя в повсякденному житті, внутрішню його напругу за відсутності активної діяльності, підтекст. Дія в “новій драмі” рухається не завдяки відкритому конфлікту персонажа зі своїм антиподом (як у традиційній

драмі), а під впливом внутрішнього стану людини, її настрою, душевних страждань. Замість єдиної сюжетної лінії в таких творах паралельно розвиваються зазвичай дві чи навіть три – чотири, серед яких незрідка важко (а то й неможливо) визначити головну. Така драма багато в чому втрачає свої національні ознаки, тому що ті психологічні колізії, які переживають персонажі, є близькими й зрозумілими будь-якій людині, незалежно від її походження і країни проживання.

Одним із класичних зразків цього нового напрямку в драматургії вважається п'єса Гауптмана “Самотні”. Головний персонаж твору молодий вчений Йоганнес Фокерат, який зовні має вигляд успішної людини, що живе щасливим подружнім життям, насправді переживає глибоку внутрішню кризу, обумовлену його нездатністю зробити вибір між дружиною й новою пасією. Постійна нервова напруга призводить зрештою до самогубства героя.

Аналізуючи твори Кропивницького межі XIX – XX ст., Л. Мороз звертає увагу на те, що вони також містять у собі чимало прикмет “нової драми”. Так, про шлях колишнього управителя панського маєтку Балтиза (“Олеся”, 1891) до “теперішнього багатства” читач і глядач дізнається “не з подій, а з розмов”. Водночас Балтиз більше любить пофілософствувати “про колотнечу людську”, а ніж займатись конкретно справою (наприклад, конкурентною боротьбою). Персонажі “подаються не стільки у дії, скільки у розмірковуваннях”. У п'єсі відсутній центральний конфлікт. Немає вже й “традиційного наростання напруження подій до певної кульмінації”, а головні сюжетні лінії (Балтиз – Загрива й Олеся – Балтиз) є абсолютно рівноправними. Активність персонажів залежить уже не стільки від їхньої “соціальної визначеності чи навіть від індивідуальних особливостей характеру, скільки від душевного стану в певний момент, від настрою”. Це, підсумовує дослідниця, “якісно нова риса психологізму української драматургії...” [302, с. 25 – 26].

Ця вельми слушна думка викликає деяке заперечення лише в тій частині, де йдеться про те, що персонажі в “Олесі” нібито “не вступають у прямі зіткнення зі своїми антиподами” [302, с. 26]. Щоб спростувати це твердження,

варто згадати досить гостру розмову Загриви з Балтизом (друга дія) [236, с. 279–283], приводом для якої послужила купівля останнім по банківській закладній землі свого колишнього хазяїна.

Не можна не згадати в цьому контексті і про таку важливу ознаку, характерну для “нової драми”, як наявність серйозного внутрішньопсихологічного конфлікту в душі головної героїні п’єси Олесі, про що мова йшла у попередньому підрозділі.

Окремі характерні риси “нової драми” можна віднайти і в деяких інших (у тому числі попередніх) творах Кропивницького. Наприклад, у п’єсі “Де зерно, там і полова” (1888), де дія, як зауважує І. Франко, розвивається без театральної інтриги “дуже природно і з поетичною правдою, основою на різномірності характерів” [513, с. 398]. Не менш важливе значення має тут і типовий для новітньої естетичної системи глибинний трагізм, постійне внутрішнє напруження головної героїні, яка, з одного боку змушена нести важкий хрест сімейної рабині (не бачачи притому жодних перспектив звільнитись від шлюбних пут), а з іншого – стримувати в серці палке кохання до брата свого чоловіка. Саме цей психологічний конфлікт, це непереборне протиріччя в душі Зіньки значною мірою й рухає дію. Саме воно врешті-решт приводить її й до загибелі. Паралельні сюжетні лінії п’єси (Зінька – Самрось, Зінька – Роман, Роман – Хведоска, Роман – селяни) теж свідчать на користь “нової драми”.

Прикмети “нової драми” присутні також у п’єсі “Замулені джерела” (1895), де, по-перше, відбувається паралельний розвиток кількох сюжетних ліній (Женя Необачна – Конон Зажеря, Нарциса Павлівна – Тіпка, Конон Зажеря – Фіона), а по-друге, поступове наростання внутрішнього трагізму центральної героїні, який з’являється в наслідок, з одного боку, її сімейних негараздів, а з іншого – неможливістю реалізації народницьких сподівань. Це внутрішнє напруження в душі Жені Необачної, без сумніву, передається читачеві, і є своєрідним рушієм дії.

Впритул до нової європейської драми підходить Кропивницький у п'єсі “Страчена сила” (1903), котру він, як відомо, не поспішав оприлюднювати. Можливо, в якійсь мірі це було обумовлено й тим, що письменник вважав її передчасною для сприйняття непідготовленим масовим глядачем.

У “Страченій силі” розвиваються дві рівноправні сюжетні лінії: Єфрем Заїка – Полікарп Пишний, Єфрем Заїка – його родина і селяни. В душі Єфрема Заїки – головного персонажа твору – весь час іде напружений психологічний процес, пов'язаний з його злочином. Герой постійно перебуває під впливом могутньої невидимої сили, яка нібито рве його навпіл. З одного боку, він скоює злочин, бо добре розуміє, що в суспільстві, де панує несправедливість у стосунках між людьми, йому, пересічному чоловікові, чесним трудом ніколи не вдасться заробити хоч скільки-небудь значиму суму грошей, а отже, й урятувати від злиднів пристарілих батьків, а з другого – його як справжнього християнина терзають муки совісті за пограбування купця. З того часу, як Єфрем збагнув, що вибрав хибний життєвий шлях, душа його не знає спокою.

Отже, основний конфлікт твору полягає не в зіткненні героя зі своїм антиподом (що характерно для традиційної драми), а в душевній суперечності самого персонажа. Врешті-решт моральні страждання Єфрема стають настільки нестерпними, що приводять його до самогубства.

Страждаючи від нестерпних душевних мук, Єфрем сподівався, що про його злочин ніхто не знає. Але, як згодом виявилось, і в цьому він прорахувався. Його таємниця з самого початку була відома сестрі Сонці та її знайомому. І тепер вони хочуть, щоб Єфрем поділився з ними тими клятими купецькими грошима. “Докочується ниточка до клубочка, – чи то з сумом, чи то навіть з полегшенням констатує Заїка. – Зараз всім виявиться все як на долоні...” [238, с. 365]. Герой Кропивницького, звичайно, й до цього добре усвідомлював, чим для нього рано чи пізно закінчиться історія з пограбуванням, і вирок собі вже виніс. Новина, про яку він дізнався від Соньки, лише прискорила розв'язку.

Покінчивши з життям самогубством, Єфрем залишив перед смертю пакет з надписом: “Єго Високоблагородію господіну судовому следователю, со вложенієм 935 р., от крестьяніна Єфрема Заїки...” [238, с. 366]. Ці гроші Заїка почав збирати відтоді, як зрозумів, що пограбування купця було фатальною помилкою, котру він хотів виправити хоча б ціною власного життя.

Драма “Страчена сила” є, без сумніву, одним із тих творів, у яких на філософсько-психологічному рівні осмислюються загальнолюдські проблеми, відкриваються найтонші площини внутрішнього життя людини.

Свідченням поступового переходу Кропивницького на засади нової європейської естетичної системи є також п’єси “Зайдиголова”, “Розгардіяш”, “Скрутна доба”, “Старі сучки й молоді парості”, “Зерно і полова” та деякі ін., в яких драма все більше втрачає свої традиційні жанрові прикмети (відсутність єдиного центрального персонажа, все більше нівелюється сюжетний розвиток подій, рух дії відбувається в основному завдяки наростанню внутрішнього напруження героїв, а не їх прямому зіткненню тощо). Водночас працювати за законами “нової драми” в повному обсязі драматург все-таки не поспішає, бо вважає, що масовий український глядач ще не підготовлений до сприйняття глибоких психологічних творів. Як театральний діяч він постійно мусить дбати про сценічність своїх драм та комедій, від чого у значній мірі залежить їх популярність у глядача, а отже, й матеріальний добробут акторів. “...Масовому слухачеві треба густі краски, грубі риси, мораль, щоб в ніс йому біла, – ділиться своїми роздумами Кропивницький з Б. Грінченком (у листі від 17 січня 1897 року). – І доки ще не слід нехтувати і ефектами, тільки обминати шарж і вульгаризми” [240, с. 456].

Крім Кропивницького, певний шлях до нової європейської естетичної системи у своїй творчості пройшли й деякі інші тогочасні українські драматурги. Серед них – І. Франко (“Украдене щастя”, 1893; “Учитель”, 1896), І. Карпенко-Карий (“Суєта”, 1903; “Житейське море”, 1904), Б. Грінченко (“На новий шлях”, 1906). Разом вони підготували ґрунт для появи п’єс Лесі

Українки, В. Винниченка, О. Олеся, які вже в повний голос заявили про приналежність української драматургії до “нової драми”.

3.6. М. Кропивницький і український модернізм

Дослідник української літератури зламу ХІХ – ХХ ст. не може обійти увагою проблему модернізму, до якого тією чи тією мірою причетні чи не всі відомі вітчизняні майстри слова зазначеного періоду. Приналежність Кропивницького до когорти творців нової європейської естетичної системи, тобто “нової драми”, характеризує його до певної міри як художника-модерніста. Втім є чимало підстав для того, щоб поставити це питання і в більш широкій площині. Щоправда, само поняття “український модернізм” і дотепер залишається не до кінця з’ясованим, оскільки ускладнюється діаметрально протилежними поглядами, що знайшли відображення в роботах, оприлюднених за останні десять – дванадцять років. Серед найпомітніших праць, у яких порушується зазначена проблема, варто назвати передусім “Модернізм української прози” (1995) В. Мельника, “Екзотизм українського модернізму” (1997) Г. Грабовича, “ПроЯвлення слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація” (1997) Т. Гундорової, “Дискурс модернізму в українській літературі” (1997) С. Павличко, “Модернізм у творчості письменників ХХ століття” (1999) М. Моклиці, “Літературний розвиток” (2001; розділ з підручника “Теорія літератури” за редакцією О. Галича) Є. Васильєва, “Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)” (2002) С. Хороба та ін.

Найбільш полярними в плані розуміння українського модернізму є концепції С. Павличко й Т. Гундорової. С. Павличко, зокрема, ставить під сумнів єдність українського модернізму “як загальноєвропейського явища”, оскільки “модернізм містить чи не найбільше парадоксів, чи не найважче піддається дефініціям, а крім того, має фундаментальні національні відмінності” [367, с. 447]. На думку дослідниці, в українському варіанті модернізмом є по суті все, що виходить за рамки народницької естетичної

системи. Тому український модернізм розглядається нею “як діалектика оновлення, як постійне “оновлення дисонансу”, безперервна деканонізація, як конфліктний діалог у межах культури...” [367, с. 19].

І з цим важко не погодитись. Українська драматургія, як і вся вітчизняна література загалом, майже до кінця XIX століття була народницькою, тобто обмеженою суто національними рамками свого розвитку. Багато в чому це було обумовлено її особливою патріотичною місією, яку вона мала виконувати в українському суспільстві, що постійно зазнавало всіляких утисків та обмежень з боку пануючої нації. Втім, як слушно зауважує С. Павличко, “парадокс літературного розвитку полягав у тому, що самі народники передовсім ідеологи цього напрямку, готували новий естетичний простір. Зокрема, Іван Франко своєю колосальною перекладницькою, науковою та літературознавчою працею. Там, де з’являється освіта, рамки, традиції, норми, догми розмикаються” [367, с. 38].

Іншим промовистим прикладом руйнування тісних народницьких рамок є поетичні переклади в 1870-ті роки М. Старицького з Дж. Байрона, М. Лермонтова, М. Некрасова та дещо пізніше В. Шекспіра (“Гамлет, принц Данський” – 1882).

Подібну роботу виконував і Кропивницький, який перекладав українською мовою М. Гоголя (“Ревізор” – дві дії; 1875), Д. Ленського (“Актор Синиця” – 1875 і “Лев Гурович Синичкін” – 1909), М. Чернишова (“Поламане життя” – 1875), П. Григор’єва (“Дочка російського актора” – 1875), В. Шекспіра (“Отелло – венеціанський мавр” – 1906), М. Некрасова (“Російські жінки” – 1909) та ін.

Особливо великого розмаху ці тенденції набувають на зламі віків, коли оприлюднюються твори Н. Кобринської (“Душа”, “Св. Миколай”, “Рожа”, “Чортище”), В. Стефаника (“Чарівник”, “Ользі присвячую”, “У воздухах плавають ліси”), О. Кобилянської (“Людина”, “Царівна”, “Земля”), які вже сприймаються як свідоме антинародництво, тобто нова естетична система, або модернізм. Так, С. Єфремов, характеризуючи у своїй “Історії українського

письменства” (1911) творчість О. Кобилянської, не тільки називає авторку “Людини” символісткою, що значною мірою зазнала впливу Ніцше, а й, зокрема, зауважує, що вона “з усіх українських письменників нового часу найближча до модерністичних європейських, власне німецьких напрямів ... Герої Кобилянської – це все такі “аристократи духа”, вони хочуть вживити в собі ідеал надлюдини...” [123, с. 437 – 438].

Чи не вперше публічно новий художній напрям модернізмом назвала Леся Українка, виступивши 1899 року в Київському науковому товаристві з доповіддю, надрукованою наступного 1900 року російською мовою під назвою “Малорусские писатели на Буковине” [488, с. 62 – 75] в часописі “Жизнь”. Лейтмотивом цієї доповіді стало засудження традиційного народницького напрямку в українській літературі й запрошення вітчизняних художників слова працювати на новітніх засадах, які не мають нічого спільного з етнографічними та історичними теоріями. Дещо раніше модерне світовідчуття молодій письменниці знайшло відображення в її драматургії (“Блакитна троянда”; 1896).

Одним із найефективніших засобів руйнування народницьких рамок української літератури (а по суті її модернізації) було використання національними письменниками художньо-стилістичних прийомів (запозичення, ремінісценції, алюзії і т. д.), що об’єднуються таким більш загальним поняттям, як інтертекстуальність. У зв’язку з цим слід згадати, наприклад, поеми І. Котляревського (“Енеїда”), Т. Шевченка (“Псалми Давидові”, “Марія”), І. Франка (“Мойсей”) та ін., створені на основі більш раннього твору або за біблійними мотивами. Особливо активно подібні прийоми застосовувалися в драматургії і передусім у творчості М. Старицького (“Сорочинський ярмарок” і “Тарас Бульба” – за Гоголем, “Циганка Аза” – за Крашевським) і М. Кропивницького (“Невольник” і “Титарівна” – за Шевченком, “Вій” – за Гоголем, “Хоч з мосту в воду головою” – за Мольєром), котрі, як уже йшлося, з метою розширення репертуару національного театру незрідка вдавалися до

інсценізації поетичних та прозових творів чи переробки малосценічних п'єс інших авторів.

Кропивницький досить часто застосовує прийоми інтертекстуальності і в своїх оригінальних п'єсах. Наприклад, у таких, як “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, “Помирились”, “Де зерно, там і полова”, “Зайдиголова”, “Старі сучки й молоді парості” та ін. Утім більш детально мова про це піде в наступному підрозділі.

Дещо по-іншому трактує сутність українського модернізму Т. Гундорова, яка вважає, що існує кілька національних варіантів (незрідка досить відмінних) європейського модернізму, який є “явищем культурного синтезу”, і один із цих варіантів – український. Тому український модернізм цілком вписується в загальний європейський контекст [95].

Такий погляд на зазначену проблему є, на нашу думку, теж науково обґрунтованим. Тим більше, що з подібних засад розглядають український модернізм і деякі інші літературознавці, серед яких, зокрема, М. Моклиця й Є. Васильєв. Перша, вважаючи, що загальний план руху зазначеної національної естетичної системи “цілком відповідний етапам становлення європейського модернізму” [287, с. 7] і що модернізм, як романтизм і реалізм, “не лише епоха, не лише напрями і течії мистецтва, а й художній метод”, уже в його складі виділяє такі чотири художні методи і напрями: *символізм, експресіонізм, футуризм і сюрреалізм*. Крім того, дослідниця окремо виділяє *імпресіонізм* (як стильовий рух), а також самостійні групи російських акмеїстів та українських неокласиків, які хоч і “не репрезентують окремого методу модернізму, але відбивають певний етап розвитку і становлення модернізму” [287, с. 10 – 15].

Є. Васильєв пропонує більш широку палітру основних напрямів європейського модернізму, до якого (принаймні зі змісту його роботи можна зробити такий висновок) дотичний і український. Разом з тим, представляючи ці напрями, автор далеко не завжди наводить приклади з творчості українських митців. За Васильєвим, основними складовими європейського модернізму є

імпресіонізм, символізм, унанімізм, імажинізм, футуризм, акмеїзм, експресіонізм, дадаїзм, сюрреалізм, екзистенціалізм, “театр абсурду” та деякі інші [72, с. 392 – 433].

У нас особливу зацікавленість викликають символізм і екзистенціалізм, оскільки окремі їх ознаки можна віднайти у драматургії Кропивницького.

“Символізм” Кропивницького пов’язаний, без сумніву, із впливом на естетично-художнє мислення митця філософії життя Ф. Ніцше, що була досить популярною в Європі (в тому числі і в Україні) наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Найповніше відображення це знайшло в останній п’єсі письменника – “Зерно і полова” (1910) – і передусім в образі багатого парубка Хвилимона, який змальовується як справжня людина духу, що на відміну від інших селян позбавлена не лише економічної залежності, а й рабської психології, притаманної нащадкам колишніх кріпаків.

Дія в “Зерні і полові” відбувається, мабуть, відразу після революції 1905 – 1907 років, коли влада стала втілювати в життя політику “загвинчування гайок”. Основний конфлікт твору полягає у протистоянні збіднілої частини селянства й представників офіційної влади та поміщицьких прислужників. Повновладним хазяїном у селі почуває себе панський прикажчик Андрій Тимофійович, який, користуючись темнотою й заляканістю нащадків колишніх кріпаків, примушує їх працювати в поміщика за мізерну платню. Але попри все селяни все-таки намагаються протестувати, хоча роблять вони це дуже не сміливо. До страйку їх підштовхує такий же, на перший погляд, пересічний селянин Данило Кугутенко, котрий насправжки відіграє роль провокатора. “За торішню ціну я нізащо на світі!.. – з жаром запевняє він односельчан. – Як чоловікові не сорок копійок, а бабі не тридцять, так і ніякої розмови зо мною, як води в рот наберу ... Падлец буду, викреплю!..” [238, с. 262].

Селяни підтримують Данила. Крім свавілля прикажчика, до цього їх спонукають ще й непосильні податки. “Гол, як сокол!.. – говорить Данилові бідняк Сидір. – Все забрали, все поспродали ... Давай руку, і я з тобою! Нехай з мене дві шкури здеруть. Нехай хоч і закатують, а вже я слово

додержу” [238, с. 264]. Чимало інших селян також дають згоду приєднатися до тих, хто наважився страйкувати.

Така форма селянського протесту є цілком виправданою. Адже в інших економіях уже давно платять поденним по 40 копійок. Проте Данило зраджує інтереси своїх односельців. Він досить легко пристає на пропозицію прикажчика “при людях” погодитися працювати в поміщика за 30 копійок, якщо гривеника йому будуть доплачували наодинці, і відмовляється від своєї обіцянки товаришам “держатись міцно одно одного” [238, с. 269]. Для Данила ренегатство звичайна річ. У свій час заради наживи він запродав писареві рідну сестру, а коли нещасна жінка завагітніла, вигнав її з батьківської хати.

Після зради Данила розгублені селяни не знають, що їм робити. Урядник намагається виявити ватажка страйкарів. Щоб відвести від себе халепу, Данило вказує на молодого парубка Хвимилона. “Осьдечки той, котрий перший сказав, – заявляє відступник, – що не слід згоджуватись дешевше як за сорок!.. Каже: “Я вчитав про се в книжках та газетах!..” ... Се не з мене почалось, а з Хвимилона” [238, с. 307].

Виборюючи економічні права своїх односельців, Хвимилон вступає в конфлікт із представником влади і в критичний момент поціновує свою людську гідність вище за власне життя. Таким чином у моральному відношенні він стоїть на такому високому щаблі, який є недосяжним ні для його опонента, ні для темної селянської маси (читай: надлюдина і натовп).

Хвимилон перший і кращий в усьому. В його образі немає жодної негативної риси. Це своєрідний символ людини майбутнього. Не менш символічний і портрет урядника, який є уособленням державної влади, бездушної і брутальної.

Таким чином, за великим рахунком конфлікт відбувається, власне, не між якимись конкретними людьми, а між старим несправедливим державним устроєм і майбутнім кращим життям. іншими словами – між Кривдою і Правдою. Те, що такі символи були характерні для художнього мислення письменника, видно з його листа до М. Сумцова (від 26 травня 1905 року).

“Переживаємо ми такі часи, – зауважує драматург, – що ніби удвоє швидч живеться, ніж перш жилось, і якое аж ніби страшно робиться, як подумаєш, що не доживемо ми до того менту, коли Правда гукне до Кривди: годі тобі, паскудо, на покуті сидіти та мед-вино пити...” [240, с. 503].

Характерні прикмети символізму можна віднайти і в деяких інших творах Кропивницького. У зв’язку з цим варто згадати п’єсу “Старі сучки й молоді парості”. Вельми символічною є вже сама її назва. “Старі сучки” – глитай Кирпа, його дружина, старшина, піп та попада – це символи “влади темряви”. А “молоді парості” – син Кирпи Трохим, підприємець Василь Музиченко, вчителька та її помічниця – символізують нове, більш справедливе життя.

Екзистенціалізм як самостійний літературний напрям заявив про себе перед другою світовою війною і розвинувся в 40 – 50-ті роки минулого століття. Його філософським підґрунтям стало вчення датського теолога, філософа й письменника С. К’єркеркора, який уважав, що на шляху до Бога людина проходить три стадії: естетичну, етичну й релігійну. Значною мірою базується екзистенціалізм також на філософії життя Ф. Ніцше, ідеях Б. Паскаля, М. Хайдеггера, К. Ясперса. Багато в чому тут простежується і вплив російської класичної літератури, передусім Ф. Достоевського.

Характерними рисами творчості письменників-екзистенціалістів є індивідуалізм, песимізм, абсурдність буття, які поєднуються з запереченням будь-якого насильства та критикою буржуазних відносин.

До найвідоміших представників цієї літературної течії належать такі французькі письменники, як Ж. П. Сартр, Г. Марсель, С. де Бовуар, А. Камю.

Деякі прикмети екзистенціалізму помітні, як уже йшлося, і в драматургії Кропивницького. Вперше на це звернула увагу Л. Мороз. Аналізуючи етюд “По ревізії” (1882), де щоденне пияцтво та свавілля волосного начальства сприймається місцевими селянами як щось буденне, а отже, й типове для всієї бюрократичної державної системи, дослідниця доходить висновку, що письменник “володів здатністю бачити парадокси й абсурди, а то й злочинність у тому, що для всіх було звичайним. Водночас у тому, що, з погляду звичної

життєвської логіки, сприймалося як парадокс і абсурд, він бачив вияв невблаганної закономірності. Соціальне, а за ним і психологічне роз'єднання, а далі відчуження людей на ґрунті боротьби за власність, за право сильнішого не просто зафіксоване драматургом. Набуваючи характеру морального діагнозу, воно вносить такі нюанси в поезику його творів, які наближають їх до літературного екзистенціалізму” [300, с. 390 – 391].

Парадокси та абсурди з точки зору здорового глузду є нормою життя і для жителів глухого українського села, змальованого в драмі Кропивницького “Замулені джерела” (1895). Тут навіть представники влади не вважають чимось незвичайним те, що їхній земляк Конон Зажеря, керуючись забобонами старої баби-ворожки, бере на ланцюг власну дружину.

Інший приклад всеохопного безладдя й безглуздя спостерігаємо в родині глитаїв Гнотів з п'єси “Мамаша” (1903). Апогеєм цинізму, що тут панує, є епізод, в якому дружина та син знімають ще з живого глави сім'ї старого Кузьми Гнота мірку для труни.

Подібних “нестандартних” сцен, у яких персонажі майже не розуміють одне одного, де домінують парадокси й абсурди, де трагічне поєднується з комічним, спостерігається змішування жанрів (наприклад, драми, комедії, трагікомедії), у творчості письменника (передусім у таких п'єсах, як “По ревізії”, “Замулені джерела”, “Нашествіє варварів”, “Мамаша”) можна віднайти чимало. Все це по суті є передчуттям або своєрідним підґрунтям для появи в майбутньому так званої “драми абсурду” (інша назва – “театр абсурду”), що як окрема течія чи угруповання оформилась у другій половині ХХ ст. (найбільш відомі представники: Е. Іонеско, С. Беккет, Ф. Аррабель, А. Адамов).

Вельми чутливим естетично-художнє мислення Кропивницького було й до сприйняття інших модерністських новацій, свідченням чого є образи таких дещо ідеалізованих персонажів, як Василь Сокурєнко (“Помирились”), Яків Приблуда (“За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”), Конон Блискавиченко (однойменна драма). Згадані постаті можна кваліфікувати, без сумніву, як неоромантичні, оскільки, з одного боку, вони не є типовими, а з

іншого – на прикладі цих портретів драматург прагнув створити своєрідний еталон людини, що мала докласти зусиль для удосконалення суспільства.

3.7. Аспекти інтертекстуальності

Уже в першій драмі Кропивницького “Дай серцеві волю, заведе у неволю” вітчизняні дослідники помітили деяку схожість персонажів з героями творів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ’яненка, Т. Шевченка [148, с. 430]. І це насправді так. Аналізуючи образ Одарки, не можна не звернути уваги на спорідненість останньої з Шевченковою Галею, особливо у сцені освідчення в коханні [235, с. 62 – 63]. Втім досить слушним є й зауваження І. Пільгука про те, що попри окремі паралелі між згаданою п’єсою молодого драматурга, з одного боку, та “Наталкою Полтавкою”, “Сватанням на Гончарівці” й “Назаром Стодолею”, з іншого, Кропивницький “підпорядкував традиційний сюжет новій темі, показавши селянське життя та загострення взаємин між біднотою і багатіями в пореформені часи” [384, с. 13].

Про певний вплив Котляревського на творчість Кропивницького йдеться також у докторській дисертації П. Киричка, присвяченій вивченню української драматургії цього періоду. Погоджуючись з тим, що Одарка, Семен і Іван Непокритий у якійсь мірі нагадують відповідних персонажів з “Наталки Полтавки” (Наталку, Петра й бурлаку Миколу), вчений водночас робить акцент на тому, що “ця схожість у останній редакції п’єси “Дай серцю волю, заведе в неволю” помітна тільки у плані продовження і творчого розвитку Кропивницьким традицій свого славетного попередника”. Адже героям п’єси Кропивницького “притаманні риси, які були характерними для всієї української сільської молоді” [187, с. 108].

Чіткий зв’язок із драматургією Котляревського, на думку згаданого вже І. Пільгука, простежуються й у водевілі Кропивницького “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”. Мається на увазі “сватання старого парубка-шевця Гордія Маляренка до вдови Горпини Коновалихи”, що нагадує

“зустріч возного Тетерваковського з Наталкою (“Наталка Полтавка”), залицяння Финтика до Тетяни (“Москаль чарівник”)” [235, с. 16].

Усі ці паралелі, без сумніву, цілком виправдані. Подібні моменти можна віднайти й при порівнянні “За сиротою і бог з калитою...” також із творами Квітки-Основ’яненка (згадаймо аналогічну сцену в “Сватанні на Гончарівці”). Водночас не слід забувати й про те, що джерелом п’єс і Котляревського, і Квітки-Основ’яненка багато в чому була та ж сама народнопісенна творчість, з якої так щедро черпав Кропивницький. До речі, сама вже трійця претендентів на руку вдови є традиційною для фольклору. Про тісний зв’язок п’єси Кропивницького з фольклором свідчить і назва п’єси.

До цього слід додати, що “Наталка Полтавка” була одним із найулюбленіших творів і в театрі Кропивницького. Виставляючи згадану п’єсу, драматург досяг неперевершеного успіху в історії українського театального мистецтва, притому і як режисер, і як актор. Промовистим свідченням цього є, зокрема, відзив відомого російського естета О. Суворіна на виставу опери, здійснену трупю Кропивницького в Петербурзі у листопаді 1886 року. “Я бачив щойно “Наталку Полтавку, – ділиться своїми враженнями критик, – це стара п’єса – їй майже сто років. Вона дуже наївна і в літературному, і в музикальному відношеннях. Але подивіться, як вона виконується, з яким ансамблем, тактом і умінням!..” І далі, характеризуючи театральну майстерність Кропивницького-актора, що грав виборного Макогоненка, додає: “Я бачив у цій ролі Щепкіна, і сміливо можу стверджувати, що п. Кропивницький аж ніяк не нижчий від уславленого артиста” [345].

Подібні відгуки неважко віднайти й на сторінках української періодичної преси цієї доби. Ось що, наприклад, писала про постановку п’єси “Наталка Полтавка” за режисурою Кропивницького влітку 1895 року харківська газета “Южный край”: “Добре знайоме харків’янам малоросійське товариство М. Л. Кропивницького знаходиться тепер у Києві. Ця трупа, за словами київських газет, “може похвалитися великим, майже небувалим успіхом.

“Наталка Полтавка”, котру було виставлено 18 червня, зібрала таку масу публіки, що багатьом не вистачило білетів” [557].

Схвально відгукнулася київська преса і про гру окремих акторів, передусім самого Кропивницького (виборний Макогоненко), Азовської (Наталка), Рафальського (возний Тетерваковський), Глоби (Петро), Глазуненка (Микола).

Таким же великим успіхом користувався в постановці Кропивницького і водевіль Котляревського “Москаль-чарівник”, де митець виконував роль Москаля.

Проте зацікавленість Кропивницького духовною спадщиною зачинателя нової української літератури не обмежується лише драматургічними творами. Письменник виношує план пристосувати для сцени й уславлену поему свого попередника – “Енеїду”. Переробка останньої завершується у грудні 1898-го року, а вже в січні наступного 1899 року драматург одержує дозвіл на постановку п’єси, що дістає назву “Віргілійова Енеїда” і має підзаголовок: “Комічна оперета в п’яти діях і 16 одмінах, в віршах. Перекладена з поеми І. П. Котляревського”. Однак світла рампи “Віргілійова Енеїда” Кропивницького, на жаль, так ніколи й не побачила. Фахівці театрального мистецтва пояснюють це, з одного боку, відсутністю досконалої оркестровки, а з іншого – деякою складністю комічної оперети-феєрії (так визначив жанр твору автор) для постановки на сцені [240, с. 625].

Уперше надруковано було “Віргілійову Енеїду” 1903 року в другому томі “Повного збірника творів” М. Кропивницького.

Майже все свідоме життя пов’язано у Кропивницького й з творчістю іншого його видатного попередника – Григорія Квітки-Основ’яненка. Ще підлітком майбутній драматург брав участь у виставах комедій “Сватання на Гончарівці”, “Шельменко-денщик”, “Шельменко – волостной писарь”. Саме з дебюту в ролі Квітчиного Стецька восени 1871 року розпочалася й професійна акторська діяльність Кропивницького. Створений геніальним майстром образ центрального персонажа зі згаданого твору Квітки-Основ’яненка назавжди став

окрасою української сцени. Характеризуючи виступ Кропивницького у цій комедії, газета “Харьковские губернские ведомости” у вересні 1892 року писала: “Третього дня йшла одна з кращих старих малоросійських п’єс “Сватання на Гончарівці”. Особлива привабливість спектаклю була в тому, що Стецька грав М. Л. Кропивницький... Розумний і талановитий артист, який з кожної ролі створює художній образ, п. Кропивницький грає Стецька з неабияким успіхом, без шаржування, чого зазвичай не можна сказати про інших виконавців цієї ролі. Актор вносить у свою гру чимало яскравого комізму і викликає в публіки невтримний сміх, а інколи й почуття жалю до скривдженого долею дурня” [506].

Певний вплив Квітки-Основ’яненка простежується і в літературній творчості Кропивницького. Характерним прикладом тут є весела комедія-оперетка “Пошились у дурні”. Вітчизняні критики неодноразово звертали увагу на те, що сюжет п’єси був добре відомий Кропивницькому з творів світової драматургії [160, с. 22], зокрема, комедій К. Гольдоні “Слуга двох панів”, П. Бомарше “Весілля Фігаро” та ін., де спритні слуги одночасно й кепкують над своїми хазяїнами і допомагають їм вирішити складні життєві проблеми. Однак не можна не помітити й того, що наймити в “Пошились у дурні” нагадують також витівки Квіткиного Шельменка.

Особливо велике значення в житті і творчості Кропивницького мали шевченківські традиції. За словами письменникового сина Володимира, “Кобзар” був для його батька “своєрідним Євангелієм!” Всім своїм життям, що було присвячене боротьбі за українське національне відродження, драматург багато в чому нібито повторює багатостраждальну долю Шевченка. Навіть дитинство майбутнього засновника українського професійного театру схоже на Тарасові сирітські роки. Як і Шевченко, Кропивницький зростав без матері і нерідко разом із сестрою був голодним, і ночував у нетопленій хаті. Як і Шевченко, він жив серед простих людей, і друзями його були кріпацькі діти. Отже, і Шевченкові, і Кропивницькому ще змалку довелося зазнати всіх тих прикрощів, які тільки могли випасти на долю сироти.

У домі Кропивницького, в Затишку, було кілька різних портретів та скульптурних зображень Кобзаря, а в залі стояв великий гіпсовий бюст. Один із портретів Шевченка, мальований олійними фарбами, висів у їдальні-вітальні.

Свою любов до великого поета Кропивницький переніс і на його родичів. Два роки в Затишку жили, як уже йшлося, діти небоги Шевченка – Палажка, Гапка і Гнат.

Під час своїх сценічних виступів Кропивницький незрідка виконував поезію Шевченка. Для цього він використовував найменшу нагоду. А приводів було чимало, особливо якщо зважити на те, що в дореволюційні часи в Україні (Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Єлисаветграді), а також у Петербурзі та деяких інших українських і російських містах існувала традиція відзначати річницю смерті Кобзаря. Дуже часто в таких концертах брав участь і Кропивницький. Нерідко виступав він з читанням віршів улюбленого поета й на різних благодійних вечорах. До репертуару Кропивницького-читця входили такі перлини Шевченкової поезії, як “Холодний яр”, “Думи мої, думи мої...”, “Минають дні, минають ночі...”, “Чернець”, “Черниця Мар’яна”, “Гоголю” (“За думою дума роєм вилітає...”), “Заворожи мені, волхве...”, “Мені однаково, чи буду...”, “Мені здається, я не знаю...” та ін.

Письменник Данило Мордовець згадує про виступ митця в грудні 1886 року на літературному вечорі Санкт-Петербурзького товариства любителів сценічного мистецтва. Спочатку актор прочитав Шевченкову поезію “Чернець”. Декламація, на думку дописувача, була дуже майстерною і заслуговувала на те, щоб петербурзьке товариство ближче познайомилося з “читанням п. Кропивницького, безперечно дивовижним”. У кінці виступу публіка “вибухнула дружніми оплесками”, і митець “ще з більшим піднесенням у голосі і в дикції продекламував знамениту прелюдію Шевченка до 1-го видання (в 1840 році) його “Кобзаря”:

Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами!

Це читання, – провадить далі Мордовець, – було ще більш вражаючим, якщо тільки можна користатися порівняльними ступенями у подібних випадках і якщо тільки талант може перевершити самого себе”.

Сучасник зумисне наголошує на тому, що в залі були переважно жителі північної столиці. Українців тут було мало. Публіка “захопилась і була переможена виключно могутністю таланту того, кого вона чула вперше і котрий кликав її за собою в царину почуттів і естетичної насолоди навіть незрозумілою для неї мовою” [290, с. 72].

Про щось подібне згадує в одному зі своїх листів (від 11 березня 1908 року) до українського історика й композитора Миколи Аркаса і сам Кропивницький. “Чи у вас читають у “Просвіті” “Холодний Яр”? – запитує він приятеля. – Як я читав на вечорі студентів-медиків, так декотрі казали, що мороз поза шкуру йшов. Поліція не знала, що сказати, тільки спитала. “Ви нічого проти печатного не добавили?” [240, с. 536].

Один із останніх виступів Кропивницького на вечорі пам’яті Шевченка відбувся 13 березня 1910 року в Києві. “Пам’ятаю як зараз, – згадує актор І. Мар’яненко, – після “Заповіту”, виконаного великим студентським хором, вийшов на сцену Троїцького народного дому цей велетень українського театру під бурю оплесків, які довго не вщухали ... Почувся знайомий, напрочуд молодий, компактний, оксамитний голос:

– “У Києві на Подолі було колись...” – і полились Шевченківські вірші. Щиро й глибоко, без жодної афектації і скандування, сповнені глибокої думки і почуття ... Слухачі злились в єдиному диханні з читцем і разом з ним живуть почуттям геніального поета... Мертва тиша... Чудодійні хвилини...” [266, с. 89].

Кропивницький, без сумніву, був одним із найвидатніших читців свого часу. Як зазначають сучасники, його майстерність полягала насамперед у тому, що він не декламував у прямому розумінні цього слова, а нібито розмовляв з самим собою. Він робив якісь “неузаконені” цезури і паузи, знаходив

несподівані інтонації. Це була “розмова людини, яка в голос вимовляє скорботу наболілого серця. Але це була не скарга, і не бажання розжалобити слухачів ... Тут відчувався велетенський думки і моральної сили. Прості шевченківські слова глибоко западали в серце і запам’ятовувались на все життя” [196, с. 334].

До участі в шевченківських вечорах Кропивницький намагався залучити й своїх дітей. Про один із таких заходів, що відбувся 21 березня 1903 року в залі Харківської громадської бібліотеки (тепер – Харківська державна наукова бібліотека ім. В. Г. Короленка), розповідає у своїх мемуарах його син Володимир Кропивницький: “Я читав “Заповіт”, але по-німецьки ... У той час до публічного виконання були дозволені не всі рядки цього твору. Марко Лукич вирішив: коли не можна читати по-українськи, то читай хоч по-німецьки, але від початку до кінця. Все! Крім “Заповіту”, я прочитав на біс ще кілька віршів із “Кобзаря”. І досі бачу, як батько сидить у четвертому ряду біля середнього проходу і пильно та уважно дивиться на мене” [221, с. 87].

12 червня 1898 року Кропивницький разом зі своєю сім’єю на пароплаві здійснив поїздку до Канева – на могилу Кобзаря. Тут на місці його останнього пристановища драматург виголосив невелику промову, а потім натхненно прочитав “Думи мої, думи” та деякі інші твори безсмертного поета.

Природно, що у своїй режисерській та акторській діяльності Кропивницький часто звертався до п’єси Шевченка “Назар Стодоля”. І слід зазначити, що в шевченківських спектаклях у нього завжди вмотивованими і до кінця продуманими були кожна деталь, кожна мізансцена. Для митця важливо було, щоб актор зміг показати основне – внутрішній світ героя. Щоб виконавець краще вжився в образ, режисер вимагав від нього знання і розуміння не тільки того, що потрібно було знати за роллю, а й того, як його герой міг би жити поза межами сцени. Наприклад, Галя, головна героїня п’єси, на думку Кропивницького, скоріше всього виховувалась у монастирі, бо в ті часи це було характерним для дочок козацької старшини, особливо якщо зважити на те, що вона зростала без матері. І ця обставина, звичайно ж, мала важливе значення при створенні її образу [270, с. 186].

Відомий театральний критик О. Суворін був у захопленні від того, з якою майстерністю Кропивницький режисировував шевченківську п'єсу. “Подивіться у “Назарі Стодолі”, – зауважує він, – як поставлені вечорниці, особливо жіноча половина. Як добре і красиво розташовуються дівчата біля кобзаря, як кожна з них, сидячи на підлозі, крім уваги до оповідання кобзаря зайнята і собою, зайнята якимось парубком, як вони переглядаються між собою, переговорюються очима і жестами. І в деталях і в загальній картині яка естетична міра, що не допускає нічого різкого й грубого. В російських побутових п'єсах ми повсякчас наражаємось на цю грубість” [467, с. 4 – 6].

Під час згаданих уже гастролей трупи українських корифеїв у Петербурзі взимку 1886 – 87 рр. Кропивницький кілька разів виставляв “Назара Стодолю”. Обрав він цю драму й для постановки 4 січня 1887 року в присутності Олександра III. Ролі були розподілені між найвидатнішими акторами трупи. Хому Кичатого грав сам режисер, Назара Стодолю – М. Садовський, Галю – М. Заньковецька, Свата – А. Максимович, Стеху – А. Маркова. Спектакль мав надзвичайний успіх.

Крім Хоми Кичатого, з неперевершеною майстерністю у виставах за Шевченковою п'єсою виконував драматург ролі Назара й Гната.

До цього слід додати, що Кропивницький завжди з великим задоволенням виставляв також твори інших авторів, в основі яких була чудова Шевченкова поезія. Більше всього до вподоби драматургові була опера М. Аркаса “Катерина” за однойменною поемою Кобзаря. Згаданий твір, до речі, вперше побачив світло рампи в постановці Кропивницького. Сталося це 1899 року в Москві, куди в черговий раз приїхали українські актори на гастролі. Спектакль користувався неабиякою популярністю. Ось що, зокрема, писав автору про прем'єру Кропивницький: “Сліз у публіці багато. Коли Катря провалюється в озері і двічі викидає руками з криком – картина страшна! Визивають разів 6 – 7, і мене кличуть обов'язково ... Я гримируюсь Тарасом Григоровичем: в вишиваній сорочці, білих штанях, поясом зеленим підперезаних, й в світі...” [240, с. 476].

Звертався Кропивницький до Шевченка й у своїй драматургічній творчості. 1872 року він, як уже йшлося, написав драму “Невольник” [321] (за мотивами однойменної поеми Кобзаря). За сюжетом цей оригінальний високохудожній твір близький до шевченківського, хоча є в ньому й суттєві відмінності. Так, у Кропивницького набагато детальніше розповідається про перебування Степана на Січі і в полоні. Для цього драматург спеціально ввів третю й четверту дії. Додавив він і кілька нових персонажів: запорожців (Опара, Голощук, Недорізаний, Неплюй та інші), бандуриста Недобитого, дівчину-сусідку Оксану. Закінчується драма тим, що головний герой (як і в Шевченка, сліпий) повертається додому, де його приймають хоч і з сумом, але як рідного. У Шевченковій же поемі є продовження. Степан розповідає названому батькові про зруйнування Запорізької Січі Катериною II. Про це він дізнався від козаків, з якими зустрівся після звільнення з полону. Ось як це було:

А на тихому Дунаю
 Нас перебігають
 Січовики-запорожці
 І в Січ завертають,
 І розказують, і плачуть,
 Як Січ руйнували,
 Як москалі срібло, золото
 І свічі забрали
 У Покрові... [536, с. 286].

Далі шевченківський Степан говорить, на перший погляд, парадоксальні речі:

Я щасливий,
 Що очей не маю,

Що нічого того в світі

Не бачу й не знаю... [536, с. 287].

Така кінцівка поеми не лише серйозно підсилює її патріотичне звучання, а ще значною мірою зміщує й акценти в розумінні того, хто насправді більший ворог українського народу – турки, що осліпили Степана, чи цариця, яка позбавила козаків змоги боронити Україну від іноземних поневолювачів. Таким чином, у Шевченка осліплення Степана повністю вмотивовано. Неважко здогадатись, чому від такої кінцівки відмовився Кропивницький, який пізніше в інших творах (наприклад, у п'єсах “Титарівна”, “Пропавша грамота”, “Розгардіяш” тощо) досить активно порушував тему козацької вільності. Письменник розумів, що це був би привід для цензурної заборони драми, а йому дуже хотілося побачити її на сцені.

Звичайно, драма Кропивницького як літературний твір слабша за шевченківську поему. Але великою заслугою драматурга було вже те, що завдяки його переробці “Невольник” отримав нове життя – сценічне – і таким чином став доступним широким народним масам. Хоча щодо художніх якостей п'єси Кропивницького, то, наприклад, відомий дослідник творчості митця М. Йосипенко вважав, що “і в характері розвитку подій драми, і в загальній композиції, а особливо – в роботі над нею автора як режисера відчувалась талановита рука майстра, що добре вже знає закони і засоби впливу на глядача” [160, с. 78]. Сценічний успіх твору є тому доказом. Особливо велику популярність мав “Невольник”, коли роль Коваля виконував автор, а Ярину грала Марія Заньковецька.

Варто відзначити, що Кропивницький написав до свого “Невольника” чудову пісню, яка згодом стала сприйматись як народна – “Ревуть-стогнуть гори-хвилі...”:

Ревуть-стогнуть гори-хвилі

В синесенькім морі,

Плачуть-тужать козаченьки
В турецькій неволі [239, с. 39].

Ця пісня органічно вписується в загальну фабулу твору і свідчить про талановитість тоді ще молодого автора.

На початку 1890-х років Кропивницький створює ще одну п'єсу за шевченківським сюжетом. Цього разу він перероблює для сцени поему “Титарівна”. На жаль, однойменний твір Кропивницького (друга назва – “Глум і помста”) за життя автора в Наддніпрянській Україні побачив світ лише в понівеченому цензурою вигляді, що суттєво позначилося на його художніх якостях. Мабуть, саме тому вітчизняна критика й не приділила йому належної уваги. Хоча, на думку Олени Пчілки, і в цьому варіанті драматург досить вдало зумів намалювати “загальну “народну” сцену, як молодь гуляє, співає, жартує...” [407, с. 247].

Більш високу оцінку одержала “Титарівна” на сторінках галицького часопису “Зоря”, де 1892 року драма була опублікована у своєму первісному вигляді. “Своєю “Титарівною”, – пише редактор згаданого журналу В. Лукич-Левицький, – знаменитий автор дуже збагатив як літературу нашу драматичну, так і репертуар театральний, в якому вона, на наш погляд, займе визначне місце” [137, с. 239]. У цілому позитивно оцінювалася п'єса і за радянських часів, зокрема, у працях Й. Куриленка й І. Пільгука [247, с. 120; 384, с. 39].

За змістом перший варіант (основний) драми Кропивницького багато в чому нагадує Кобзареву “Титарівну” [340]. Хоча є у творі й чимало суттєвих відмінностей – уточнень, доповнень, котрі обумовлені дещо іншою задачею драматурга. Так, якщо Шевченко розглядає героїв своєї поеми перш за все в морально-психологічній площині, то Кропивницький, не виключаючи ці важливі аспекти, намагається зосередити увагу глядачів і читачів на патріотичному звучанні п'єси. Саме цим перш за все можна пояснити зміщення акцентів у висвітленні образу головного героя його п'єси.

Кобзар зображує Микиту вкрай негативним персонажем (“сатаною” в образі людини). Він тяжко помстився титарівні за її гордовитість, за те, що дівчина на людях посміялась над ним – віднеслась як до нерівні, хоча після й спокутувала свою провину палким коханням.

У титарівни на відміну від Микити добре серце. Дівчині притаманна ціла гама позитивних емоцій. Їй дуже прикро за той ганебний вчинок, який вона зопалу скоїла щодо убогого байстрюка. Ось як автор передає почуття своєї героїні:

Ти насміялась... Стало жаль
 Тобі його... Нудьга, печаль
 І сором душу оступила,
 І ти заплакала! Чого?
 Того, що тяжко любила
 Микиту бідного того! [537, с. 99 – 100].

Отож, “нудьга, печаль і сором” поступово переростають у кохання. Але це не звичайне кохання, а справжня хвороба. Дівчина, що зросла в заможній родині, “тяжко любила” чи не найбіднішого парубка, до того ж ще й байстрюка. З точки зору тогочасної моралі така поведінка героїні була викликом суспільству, яке в цілому з осудом ставилося до незаконнонароджених. Батько й мати що тільки не робили, аби зарадити лиху. Возили вони доньку і в Київ “на прощу”, і “святими травами поїли” [537, с. 100] – ніщо не допомогло.

Проте Микита не вартий такого великого й щирого почуття. Всі його зусилля націлені тільки на те, щоб помститися титарівні. Його жага до помсти немає меж і не вгамовується навіть після того, як дівчина на глум людям стає покриткою. У фіналі Микита “неначе щеня те” кидає в криницю власного сина, а сам звинувачує у злочині його матір. Лиходійство головного героя заслуговує, звичайно ж, найсуворішого покарання. Адже воно з тих, що виходять за межі

людської моралі. Однак ще більш жахливою, не зрозумілою для людини зі здоровим глуздом є його подальша поведінка. Дуже переконливо поет показує це всього одним штрихом. Скоївши злочин, Микита

...пішов, співаючи,
Соцькому сказати,
Та щоб ішов з громадою
Дитину шукати! [537, с. 104].

Громада засуджує титарівну до страти. За давнім звичаєм її

... живую положили
В домовину!.. й сина з нею!
Та й засипали землею!
Стовп високий муровали,
Щоб про неї люде знали,
Дітей своїх научали,
Щоб навчалися дівчата,
Коли не вчить батько, мати [537, с. 104].

Образ Шевченкової титарівни має, без сумніву, тісний зв'язок із фольклором. Як зауважує у своїй науковій праці “Жіноча неволя в руських піснях народних” Іван Франко, усна поетична творчість є свідченням того, що народ завжди суворо засуджував “тих дівчат, котрі дали волю нерозважливій любові; їх ждала ганьба перед цілою громадою, декуди на зарінку за церквою або коло корчми били їх прилюдно шнурами від дзвонів, котрі перед тим на кілька днів намочені були в соляній ропі”. Проте ще тяжчою була доля тих нещасних, “котрі з боязні перед ганьбою вбивали своїх дітей” [509, с. 218]. Сумна доля героїні Шевченка співзвучна з долею Ганнусі з народної пісні, наведеної Каменярем у згаданій вище праці:

Ой у місті Гусятині сталася причина –
 Ковалева Ганнусенька породила сина.
 Зродила го, повила го, пустила го в воду:
 Плини, плини, біле дитя, та до свого роду!

Відповідним є й фінал пісні:

Там на ринку дівчатонька мед-горілку п'ють,
 Ковалеву Ганнусеньку перед коршмов б'ють.
 Збили її, взяли її та й кинули в воду:
 От то маєш, Ганнусенько, та за свою вроду [509, с. 219].

Єдина різниця між Ганнусею й Шевченковою титарівною в тому, що у смерті немовляти останньої повинна не вона сама, а інша людина. Однак Бог бачить все. Від нього не можна приховати те, що вдалося скрити від людського ока. За порушення головних християнських постулатів Всевишній карає Микиту відповідно до його тяжкого злочину. Але, зауважує Кобзар,

Не смертю! – він буде жить,
 І сатаною-чоловіком
 Він буде по світу ходить
 І вас, дівчаточка, дурить
 Вовіки [537, с. 104].

Кара ця, безперечно, страшніша за смерть. Навіть таку жахливу, котра випала на долю головної героїні Шевченкової поеми. Адже Микита, на відміну від титарівни, і в потойбічному світі позбавлений права на каяття і прощення.

Зовсім інший портрет головного героя свого однойменного твору малює Кропивницький. Його Микита є позитивним персонажем, борцем за народну волю. Це справжній лицар, який разом зі своїми товаришами-однодумцями

хоче приступом взяти замок польського магната, щоб помститися за смерть свого батька та багатьох інших людей, котрих цей шляхтич замучив у своїх казематах. Благородство головного персонажа п'єси проявляється і щодо Насті (Титарівни). Молодий запорожець навіть гадки не має якось насолити дівчині за те, що вона колись привселюдно насміялася над його бідністю. Навпаки, Микита будь-що намагається урятувати кохану від громадського суду за вбивство немовляти. “Панове громадо! – звертається він до козаків. – Я зараз іду до гетьмана, я припаду до ніг ясновельможного, я обіллю їх кривавими слізьми і виридаю життя моїй любій! За цей дарунок я скорю під ноги ясновельможного тридев'ять царств!” [239, с. 222 – 223]. А коли нещасна жінка, не витримавши нервової напруги, помирає, Микита кінчає життя самогубством. Герой Кропивницького не може пробачити собі навіть того, в чому не був винним. Парубок насправді з'явився занадто пізно, щоб запобігти лиху. Але сталося це лише тому, що він не знав про народження дитини. Почуття цього шляхетного лицаря до Титарівни настільки сильне, що у відчаї він вигукує: “Це я, я її вбив! Люде добрі! Цурайтесь мене, жахайтесь! Перед вами не людина стоїть, а диявол! А дияволіві не меж людьми місце, а в пеклі!” [239, с. 223].

Щодо художнього портрету центрального жіночого персонажу, то у Кропивницького він також дещо відрізняється від Шевченкового. Головна відмінність героїні Кропивницького полягає в тому, що вона насправжки втопила свого сина. Щоправда, зробила це Настя по необачності, однак вирок, винесений їй громадським судом, з точки зору тодішніх звичаїв, є виправданим, чого не можна сказати відносно Кобзарєвої титарівни.

Доповнює свою п'єсу Кропивницький і деякими новими дійовими особами. У нього з'являються такі персонажі, як старий осавул Свирид Глоба, лірник Явдоким, бандурист Мусій, козаки Худолій і Деркач, борець-січовик Хома Рогач та деякі інші. І хоча образи щойно згаданих героїв, за винятком Свирида Глоби, залишилися незавершеними, в цілому вони мають велике позитивне значення для створення автором загального патріотичного пафосу

драми. Саме ця обставина дала підстави Й. Куриленкові дійти висновку: головним героєм п'єси Кропивницького є “волелюбний український народ, що хоче жити вільним життям” [247, с. 120].

Козаків Кропивницький зображує як мужніх, надійних захисників Вітчизни, які вміють і добре погуляти в шинку, і завжди готові виступити в похід проти ворога. Очолює їх старий осавул Свирид Глоба, котрий ще в молоді роки зробив свій вибір – проміняв тихе сімейне щастя зі своєю коханою Ганнусею на козачу славу. “Вернись, бо помру на цвіту!” – благала його Ганнуса, виряджаючи на Січ. “Не вернись!” – відрізав Глоба і загукав на весь степ:

Ой тепер же мені та, милії браття,
Аж три доріженьки вкупі:
Одна на Дін, а друга в Крим по сіль,
А третя на те Запоріжжє!... [239, с. 182].

Після цього він уже ніколи не бачив коханої, бо, сумуючи за своїм милим, дівчина померла. А Свирид, як і багато інших запорожців, “оженився на вольній волі, на козачій долі” [239, с. 182]. На своєму віку Глобі довелося взяти участь у багатьох славетних битвах з ляхами, татарами, яничарами. Але, й ставши літньою людиною, він не хоче залишатись удома, коли його товариші знову збираються до Великого Лугу, щоб помірятися силами з ворогами, котрі чорною хмарою нависли над Україною. Водночас старий осавул добре розуміє, що на цей раз уже, мабуть, доведеться-таки розпрощатися “з шаблею гострою та козачою чуприною” [239, с. 182].

На таку ж самопожертву заради Вітчизни готові й інші козаки. Досить добре загальний настрій товариства передається в пісні, котру співає лірник Явдоким:

Поуз шлях Ромодан

Збиралися на майдан.
 Збиралися соколята,
 З України вилітали.
 Готуйтеся, яничари,
 Розминайте кості,
 Ідуть до вас з України
 Непрохані гості [239, с. 178].

Дещо скупими, але разом з тим яскравими барвами змальовує Кропивницький і образ Марини, Микитиної матері, яка сумує за сином, що поїхав на Січ здобувати козачої слави. Її тужіння нагадує плач Ярославни зі “Слова о полку Ігоревім” та образи матерів із народних пісень. Марина порівнює сина з “соколоньком”, що літає по “чистому полю” досхочу. Вона хоче прислухатися до “буйного вітру”, щоб дізнатись, чи не несе він голосочку її “єдинчика”, хоче запитати в “орла, чи не бачив він її сина?” [239, с. 190].

Постійні цензурні заборони змушували Кропивницького упродовж багатьох років доопрацьовувати твір. Тому виникло кілька його варіантів. Перша редакція драми під назвою “Титарівна” датована 12 січня 1891 року. На примірнику дуже багато поміток та різноманітних виправок. Власником зазначеного рукопису став згодом прийомний син драматурга Костянтин Маркович Кропивницький-Вукотич.

З огляду на цензурні умови письменник дещо доопрацьовує п'єсу і в листопаді того ж 1891 року надсилає до цензурного комітету. 14 січня наступного 1892 року на рукописі з'являється помітка: “К представлению признана неудобной” [108, с. 517]. Формальною причиною для заборони стали деякі морально-етичні моменти, що мали місце у творі (вбивство головною героїнею драми своєї дитини), козацький самосуд, а, головне, – згадка про старовинні українські вільності.

Розуміючи, що цензурні митарства можуть затягтися на невизначений термін, Кропивницький вирішує надрукувати “Титарівну” у львівському

журналі “Зоря”, тобто за кордоном, де не діяли заборони російського царизму. “Приїхавши до себе на хутір, – пише письменник редакторові згаданого часопису Василю Лукичу-Левицькому в листі від 29 березня 1892 року, – я занедужав і тижнів зо три не брав пір’їни в руки; тепер же хоч і очуняв, так мушу ж через скільки день виїздити до Вільно, де маємо почати сезон 8 апреля (звідти вже і пришлю Вам драму “Титарівну”, перероб (або, краще сказати, позика сюжету) із Т. Шевченка). Російська цензура не дала дозволу її виставляти на кону, того ради я її переробив і один екземпляр пошлю Вам, а з другим знов постукаюсь у двері *отечественной цензуры*” [240, с. 408]. Вийшла в світ “Титарівна” на сторінках “Зорі” 1892 року (№№ 13 –16).

Удруге до російської цензури новий текст п’єси Кропивницького під назвою “Микита Безбатченко” надійшов 12 жовтня 1894 року. Однак попри те, що до цього варіанту автор вніс ряд суттєвих змін (зокрема, вже не зазначалось, що “діється в стародавні часи”, були зняті й деякі слова, що нагадували про героїчне минуле України – “січовик”, “осаул” тощо), цензурний комітет дійшов висновку, що і в цьому вигляді п’єса має явний “українофільський характер” і тому не може бути ні опублікованою, ні дозволеною для театральних постановок. Цензуру не задовольняло насамперед те, що “козак іде захищати свою Україну, народ, тобто *козацтво*, самостійно чинить суд і засуджує до страти матір-вбивцю та все т. і.”. Царські опричники боялися, що волелюбна п’єса Кропивницького нагадуватиме уярмленому українському народові “про самостійне життя Малоросії”, а цього вони аж ніяк не могли допустити. На думку цензора, твір “є небезпечним у політико-етнографічному відношенні” [239, с. 617].

Але навіть після такого невтішного вердикту Кропивницький не втрачає надії добитися дозволу на постановку “Титарівни”. У листі до Бориса Грінченка (від 25 жовтня 1895 року) драматург зазначає: “Переробив я “Глитая”, “Замуляні джерела” і “Титарівну”. “Глитая” перехрестив у “Сельського благодітеля”, “Замуляні джерела” у “Загублені душі”, “Титарівну” у “Гультая”.

Найшов у Петербурзі чоловічка, котрий береться провести в цензурі – попробую ще раз послати” [240, с. 447].

Проте назва “Гультяй”, напевно, не задовольняла вже самого письменника, і він ще раз змінює її – на “Глум і помсту”. Значні зміни були внесені й до тексту. У цьому варіанті дія відбувається вже не в “стародавні часи”, а на початку ХІХ ст. Відсутня в зазначеній редакції й сцена громадського суду. Батько Насті Гаврило Бакаляр тепер не козацький сотник, а багатий обиватель. Значні метаморфози відбулися й з головним героєм. З борця за волю Микита перетворюється на пересічного лиходія, якого розшукує влада. Саме цей варіант в лютому 1896 року цензурний комітет нарешті дозволяє до постановки [108, с. 517].

Прем'єра п'єси відбулася 2 червня 1896 року в Харкові. Спектакль був поставлений трупю Кропивницького. Автор виконував роль Гаврила Бакаляра, Настю грала Ю. Шостаківська, а Микиту – Д. Гайдамака. Згодом в ролі Насті стала виступати М. Заньковецька.

Саме в Харкові вперше на території Наддніпрянської України було й надруковано “Глум і помсту”. Але сталося це значно пізніше – 1903 року в третьому томі “Повного зібрання творів” драматурга. До того ж, як уже йшлося, в понівеченому цензурою вигляді. Первісний варіант драми під назвою “Титарівна” опубліковано було лише 1959 року в шеститомному зібранні творів письменника.

Навіть на схилі літ, працюючи над мемуарами, Кропивницький звертається до Шевченка. Так, 1906 року в журналі “Нова громада” він друкує свої спогади під назвою “За тридцять п'ять літ”. Цікаво, що до цієї праці так само, як і до її варіанта російською мовою “Итоги за 35 лет” (його було опублікованого роком раніше в столичному журналі “Сын отечества”), письменник узяв багатозначний епіграф поета:

...А я, брате,
Таки буду сподіватись,

Таки буду виглядати –
Серцю жалю завдавати... [240, с. 101].

Усе своє життя Кропивницький шукає і знаходить підтримку у творчості Кобзаря, особливо в часи смутку. В останні роки життя митцеві дуже дошкуляла цензура. "...Шмагає мене цензура, а я пишу, – говорить він у одному із своїх листів до письменника В. Уманова-Каплуновського. – Правду каже Т. Г. Шевченко:

Ну, що б, здавалося, слова...
Слова та голос – більш нічого.
А серце б'ється – ожива,
Як їх почує!..
Знать, од бога
І голос той,
І ті слова
Ідуть меж люди!" [240, с. 509].

Досить тісний духовний зв'язок відчував Кропивницький також з М. Гоголем. Ще в молоді роки, працюючи на російській сцені, драматург із великим задоволенням виконував ролі Городничого і Хлопова ("Ревізор"), Яічниці і Анучкина ("Одруження"). В одному зі своїх листів до А. Маркович (від 28 грудня 1880 року) він зауважував: "Я розумію, як я глибоко розумію, читаючи твори Гоголя "Тарас Бульба", "Українська ніч" і т. п.; знаю, чому любий степ козаку, степ без краю, як море; сутінки в тихому степу, і темна, непроглядна ніч, і стогін вітру, і рев Дніпра – все це я розумію, все це я відчув на самому собі" [240, с. 317].

Гоголівський настрій наклав певний відбиток і на деякі п'єси Кропивницького. Саме в дусі, характерному для повістей Гоголя, висловлює свої почуття після повернення до рідного села Семен Мельниченко, один із

центральных персонажів драми “Дай серцеві волю, заведе у неволю”: “Ось і любий край і рідне село! Давно, давно я попрощався з тобою, рідна батьківська оселе, дорога країно. Я покинув тебе ранньою весною; тоді ти була якась сумна, невесела, мов після пожежі, і на токах тільки де-не-де маячив невеличкий стіжечок, дерева були обголені лютою зимою... Тепер ти знов звеселіла; знов пишаєшся в скиртах та в стогах; знов хати завітчались і потонули в зелені, і тільки де-не-де білють помеж густими садками, – то виринуть, то знову уринуть, мов лебеді на безкраім морі. Чи зайдеться ж у світі хоч одна людина, щоб не закохалась на цей любий, тихий та веселий край? А он далі і церковця божа, а ген ледве мріють вітряки; далі степ, степ, синій, як море!..” [235, с. 59].

Не менший відгук у серці драматурга знаходить і та атмосфера козацької давнини з її безшабашною вольницею, багатими народними традиціями, глибокою національною свідомістю пересічних людей, яку так виразно зумів передати у своїх творах Гоголь. У зв’язку з цим варто звернути увагу на постать іншого героя драми “Дай серцеві волю, заведе у неволю” – Івана Непокритого. За своєю вдачею цей улюблений персонаж Кропивницького є справжнім гоголівським козаком (згадаймо образи запорожців з “Тараса Бульби”), в якого завжди знайдеться й гостре дотепне слівце, прикрашене віковою народною мудрістю, й тепло його щирої душі для тих, хто потрапив у скруту, й повсякчасна готовність до самопожертви заради свого побратима чи своєї Вітчизни.

У гоголівському стилі, як уже йшлося, створив драматург і свою комедію “Вуси” (1885) за сюжетом однойменної повісті Олекси Стороженка. Вже сама патріархальна обстановка, постаті полтавських поміщиків Пищимухи, Тупу-Табунець-Буланенького, Бразолія, дружини останнього Хвекли Гаврилівни, інших дійових осіб з їхнім провінційним менталітетом та вельми приземленими прагненнями багато в чому нагадують тихе сільське життя, невибагливий побут, одноманітну буденну балаканину Афанасія Івановича Товстогуба та його дружини Пульхерії Іванівни з повісті Гоголя “Старосвітські поміщики”.

Співзвучні власному світоглядові гоголівські мотиви Кропивницький намагається перенести й на сценічні підмостки. Так, у 1890-ті роки з-під пера письменника виходять комедії “Вій” та “Пропавша грамота”, створені за однойменними прозовими творами його геніального попередника.

П’єсу “Вій” Кропивницький написав скоріше за все 1895 року – одночасно з лібрето опери за тією ж гоголівською повістю. Принаймні в листі до Б. Грінченка в червні цього ж року митець зазначає, що комедію “Вій”, хоча й з купюрами, але все ж таки дозволено до постановки, а “лібрето “Вій” ще й досі у цензурі” [240, с. 444]. Працюючи над згаданим твором, Кропивницький намагається максимально зберегти текст першоджерела. Притому прозу він майстерно перемежує з віршами. Втім у комедії можна віднайти й чимало епізодів, яких немає в Гоголя. До останніх належить, зокрема, сцена розігрування в корчмі старовинної української інтермедії. Виконують її на замовлення пана Хорунжого бурсаки, які за своїми характерами та способом життя нагадують мандрівних дяків, що в давнину ходили від міста до міста, від села до села й виставляли невеличкі драматичні п’єски. Це були зазвичай коротенькі драми за євангельським сюжетом або жартівливі сценки. Природно, що бурсаки обирають для свого лицедійства не серйозний церковний твір, а веселу інтермедію. Перед тим, як розпочати виставу, богослов Тит Халява звертається до високопоставленого гостя з такими словами:

Потщімся, пане наш вельможний,
Вам виконати інтермед нескладний,
Даби персоні вашій догодити,
Все мусимо найщирше учинити” [239, с. 270].

Зі слів того ж Халяви дізнаємося, що загалом у репертуарі бурсаків є й п’єси релігійного змісту. Проте в даний момент виконати подібний твір вони не можуть із-за відсутності філософа Хоми Брута – виконавця жіночих ролей (“Тродіади, Пентефрії, і прочиїх коварних жен”).

Варто звернути увагу на мову виконавців інтермедії, що прагнуть продемонструвати свою освіченість. Намагаючись точніше змалювати постаті учнів духовної школи XVIII ст., коли, власне, відбувається дія, Кропивницький вкладає в уста бурсаків слова, характерні для вченої братії тих часів. Це помічає, зокрема, той же пан Хорунжий, який у відповідь на вступну промову Халяви зауважує:

Доладна мова твоя й люба,
Ти вчений, бачу, неабияк! [239, с. 270].

Дійовими особами інтермедії, що розігрується бурсаками, є характерні для цього драматичного жанру персонажі: козак, мужик, циган, єврей, представник влади (соцький) і т. д. Крім того, є тут сцени переодягання в козу, коня й дівчину. Кожний персонаж поводить себе згідно зі своїм амплуа. Козак – це людина, з якою асоціюються такі поняття, як хоробрість, справедливість, готовність виступити на захист своєї Вітчизни. Доброю ілюстрацією до образу цього персонажа є пісня С. Климовського “Іхав козак за Дунай...”, яку виконує “актор”, що грає роль козака. Образу мужика притаманні такі риси, як працелюбність та простодушність. Шматок хліба собі на життя він заробляє тяжкою працею, плодами якої намагаються скористатись шахраї та нероби. Так, циган, що зазіхає на мужикове добро, навіть не знає, навіщо потрібно молотити збіжжя.

Водночас у лицедійстві засуджується таке суспільне зло, як хабарництво з боку представників влади. “...Щоб нам справжньої правди довідатись, – заявляє, наприклад, соцький, звертаючись до потерпілого від шахрая мужика, – то мусиш у корчму зайти, постановиш могоричу, тоді твоє буде зверху” [239, с. 273]. Інші персонажі інтермедії також ведуть себе відповідно з тими уявленнями, які про них склались у народі.

Доповнюючи образи гоголівських бурсаків таким, на перший погляд, незначним штрихом, як знайомство з типовими для їхнього часу зразками

національної драматургії світського та релігійного змісту, автор комедії “Вій”, без сумніву, намагається привернути увагу до проблеми освіти та культури в сучасну йому добу, нагадати своїм співвітчизникам про ті часи, коли освіченість вважалася нормою в українському суспільстві.

У цілому попри деякі доповнення до сюжету першотвору Кропивницькому вдалося передати загальний дух повісті Гоголя, що було помічено ще сучасною драматургу критикою. “Ви бачите перед собою справжніх гоголівських бурсаків, змальованих на весь зріст, з їхніми найдрібнішими типовими рисами”, – зазначає рецензент, що сховався за криптонімом А. П., на сторінках газети “Южный край” у зв’язку з прем’єрою комедії “Вій” у Харкові в травні 1896 року. До позитивних моментів критик відносить також те, що у спектаклі чимало мелодійного співу, що досить важко віднайти в інших українських виставах. Загальний висновок статті – нова комедія Кропивницького є “досить цікавою і спроможною принести публіці, стомленій нудним, одноманітним репертуаром, певне задоволення” [4].

Здебільшого схвально оцінений був новий твір Кропивницького і на шпальтах інших часописів. Відомий театральний критик, поет Микола Вороний, який відгукнувся 1897 року на появу в репертуарі національного театру комедії “Вій” у львівському журналі “Зоря”, зокрема, зазначив: “...Переробити якусь повістку або роман на драму, зберігши всі специфічні ознаки, весь дух першотвору – річ нелегка, коли вже не цілком неможлива”. Однак попри все “тяжке, майже неможливе завдання своє автор виконав дуже добре. В переробці цій він виявив і широке, всебічне розуміння речі, і художній смак, і артистичну міру, лишившись в деяких місцях і цілком оригінальним” [62, с. 246 – 247].

Вистави “Вія” користувалися незмінно великою популярністю у глядачів. Отож, не дивно, що досить скоро твір зайняв одне з найпочесніших місць не тільки в репертуарі театру Кропивницького, а й багатьох інших українських труп. Комедія мала величезний успіх як в Україні (Харкові, Одесі, Полтаві, Києві, Катеринославі), так і в багатьох інших регіонах тодішньої країни (Санкт-

Петербурзі, Москві, Варшаві, Мінську тощо). За словами драматургового сина Володимира Марковича, п'єса “давала аншлагові збори. Її можна було ставити хоч кожного дня!” Актори називали “Вія” “годувальником” [221, с. 49].

До цього слід додати, що роль Сотника при постановці комедії в трупі Кропивницького незмінно виконував автор.

Тріумфальне сприйняття “Вія” театральною публікою підштовхнуло Кропивницького до переробки для рідної сцени ще однієї повісті Гоголя на тему козацької старовини. Роботу над новою комедією, що, як уже йшлося, дістала однойменну з гоголівським твором назву “Пропавша грамота”, письменник закінчив улітку 1897 року, а в жовтні того ж року одержав дозвіл на її постановку.

У згаданій п'єсі драматург також намагався додержуватися канонічного тексту, а де цього зробити було неможливо (не в останню чергу тому, що комедія значно більша за повість) робив спробу пристосуватися до гоголівського стилю, перемежовуючи (як і у “Вії”) прозу з віршами та народними піснями. Це обумовлено насамперед тим, що на основі пересічної козацької небилиці, якою за великим рахунком є повість Гоголя, Кропивницький прагнув створити більш реалістичну картину життя і побуту українського народу другої половини XVIII ст., зробивши наголос на його волелюбності та внутрішньому духовному багатстві. Одним із типових елементів, що лежать в основі героїко-патріотичного пафосу твору, є народна пісня про овіяного легендами гетьмана Дорошенка, яку співають козаки:

Гей на горі
 Та женці жнуть,
 А попід горою,
 Попід зеленою
 Козаки йдуть.
 Попереду Дорошенко
 Веде своє військо,

Військо запорозьке

Хорошенько [240, с. 337].

Водночас такі доповнення відіграли й певну негативну роль. Автор непомітно перейшов ту межу, за якою нові сцени перестали “працювати” на його задачу показати панорамну картину з життя українського народу за часів козаччини. Стала відчуватися деяка розтягненість тексту. При постановці на сцені невинуваті довготи гальмували загальну дію, що, ясна річ, сприяло появі підвищеної втомленості глядачів, а отже, й притупленості їхнього інтересу до вистави. Мабуть, саме це стало основною причиною відносної сценічної невдачі п’єси. Хоча, з іншого боку, вона протрималась у репертуарі трупи Кропивницького понад два роки.

Драматург, звичайно, як ніхто інший, бачив недоліки твору і при подальшому доопрацюванні намагався уникнути хиб. Так, у листі до Л. Сабініна (від 23 січня 1910 року) він згадує про те, що одержав із цензури “скорочену “Пропавшу грамоту” [240, с. 568]. На жаль, цей новий варіант комедії після смерті письменника безслідно зник. Можливо, він згорів разом із архівом Кропивницького під час пожежі, що сталась у Затишку відразу після революції 1917 року.

Перша вистава “Пропавшої грамоти” відбулась 11 лютого 1898 року в Москві. Після цього комедія по кілька разів виставлялась у Чернігові, Києві, Одесі, Харкові, Миколаєві, аж поки в 1900 році драматург не зняв її з репертуару. Кропивницький незмінно виконував в усіх згаданих спектаклях роль центрального персонажа твору – Гаврила Суховія.

Не оминав своєю увагою Кропивницький і драматургічні твори інших авторів, що зверталися до переробки гоголівської прози. Це, зокрема, такі драми й комедії, як “Тарас Бульба” та “Сорочинський ярмарок” М. Старицького, “Вечір на хуторі” й “Тарас Бульба під Дубном” К. Ванченка-Писанецького, “Страшна помста” С. Черкасенка та ін.

Одна з типових вистав, створених на основі гоголівської прози, відбулась у Харкові в серпні 1893 року. Йдеться про п'єсу К. Ванченка-Писанецького “Тарас Бульба під Дубном”, в якій Кропивницький з великим успіхом виконав роль центрального персонажа. В газеті “Южный край” у зв'язку з цим повідомлялося, що в театрі “Тіволі” була справжня давка, адже уславлений актор грав Тараса Бульбу і грав так, що “дерев'яне приміщення театру аж тремтіло від оплесків та вигуків публіки, що таким засобом висловлювала своє захоплення”. На думку анонімного рецензента, мабуть, ніхто з українських акторів не в змозі зіграти цього популярного гоголівського героя так, як це робить Кропивницький. І фігура, і голос, і майстерний грим – все сприяло повній ілюзії: “полковник Тарас Бульба з усім своїм лицарством, нібито живий, з'явився перед глядачами” [555].

Цікаве свідчення щодо постановки Кропивницьким п'єси “Тарас Бульба під Дубном” залишив сучасник драматурга артист В. Красенко. У Кропивницького, як зауважує мемуарист, вмотивованими і до кінця продуманими були кожна деталь, кожна мізансцена. Для режисера важливо було, щоб актор зміг показати основне – внутрішній світ героя. І його геніальна гра була яскравою ілюстрацією до того, як це потрібно робити. Коли Тарас Бульба – Кропивницький б'є в хаті посуд, то “глядач бачить в цьому не бешкет сп'янілого чоловіка, а прощання з затишним життям, з тим, що вабило до нього. Не власна хата, а доля батьківщини – ось що головне для старого воїна-патріота” [216, с. 77].

Тема козацької старовини [339] постійно приваблювала Кропивницького. Як зауважує його син, “глибоко цікавлячись Україною і її народом, захоплюючись героїчним минулим запорожців, Марко Лукич прагнув і дітей своїх не залишити байдужими до цього”. І далі провадить: “Під час нашого перебування у нього в Катеринославі (йдеться про одну з гастрольних поїздок митця в 1901 році – А. Н.) він скористався з першого вільного дня, щоб повезти нас до славетних дніпровських порогів! Яскраво пригадую поїздку до цього історичного місця з батьком, коли він із захопленням показував поріг

Ненаситець і розповідав багато легенд і переказів “старини глибокої!” [221, с. 71 – 72].

Виходячи зі сказаного, є цілком логічним, що 1902 року Кропивницький розпочинає роботу над інсценізацією історичного роману Євгена Гребінки “Чайковський”, цілковито пронизаного духом легендарної Запорізької Січі, боротьби українського народу зі своїми поневолювачами (дія відбувається наприкінці XVI – на початку XVII ст.). Уперше п’єса під назвою “Чайковський, або Олексій Попович” побачила світло рампи 27 січня 1904 року в Одесі, у трупі Ф. Волика. Автор виконував роль полковника Лубенського. 2 лютого відбулась ще одна вистава, яка була, напевно, останньою. Принаймні жодних даних про подальші постановки п’єси віднайти не вдалося.

Чільне місце у творчості Кропивницького займають, як уже йшлося, й традиції світової літератури, зокрема шекспірівські мотиви. “Шекспіра батько обожнював, – згадує письменників син. – Часто любив повторювати, що ніхто так не знав серця людського, як Шекспір” [221, с. 142]. Мабуть, не випадково під час перебування в російських трупах митець грав таких героїв великого англійського драматурга, як Отелло, Перший сенатор (“Отелло”), Перший актор (“Гамлет”), Табольт (“Марія Стюарт”). У цьому контексті цілком зрозуміло, чому на схилі літ, коли нарешті настала можливість виконувати твори іноземних авторів на рідній сцені, митець береться за переклад трагедії “Отелло”, котру завершено було десь наприкінці 1906 року під назвою “Отелло – венеціанський мавр” з підзаголовком “трагедія в 5 діях В. Шекспіра, переклад на українську мову М. Кропивницького”. “Зараз почав перелицьовувати декотрі твори Шекспіра на наську мову, звичайно, з російської, бо чужоземних мов не втну, – зауважує драматург у одному зі своїх листів до М. Комарова (від 2 жовтня 1906 року)”. – Вже перелицював “Отелло” [240, с. 516].

Цікаво, що український переклад “Отелло” тоді вже існував. Зробив його у свій час П. Куліш. Однак Кропивницького він не задовольняв. Драматург уважав, що Кулішевий “Отелло” виконаний “дуже тяжкою мовою, не коновою

(сценічною)” [240, с. 516]. Втім, приступаючи до роботи над своїм варіантом, письменник звернувся з проханням до вдови Куліша Олександри Михайлівни надіслати йому примірник перекладу, зробленого її чоловіком [240, с. 519]. Згаданий твір Куліша потрібен був йому, напевно, для порівняння.

Відомо, що “Отелло” Кропивницького одержав цензурний дозвіл і готувався до постановки у трупі Л. Сабініна. “Посилаю Вам “Отелло”, – зазначає письменник у листі (від 27 лютого 1907 р.) до Сабініна. – Накажіть переписати, не давайте, будь ласка, примірника суфлеру; суфлери страшенно нищать цензурні примірники. Крім того, я не хотів би, щоб хтось інший раніше за Вас виставив “Отелло”. Це легко здійснюється за сприяння суфлерів-переписувачів” [240, с. 520]. Однак жодних відомостей про виставу за згаданою трагедією Кропивницького віднайти, на жаль, не вдалося.

Після завершення роботи над “Отелло” Кропивницький планує взятися за переклад комедії Шекспіра “Венеціанський купець”. Про це він принаймні повідомляє в цитованому вище листі до М. Комарова [240, с. 516]. Втім будь-які інші згадки щодо цього нового задуму відсутні.

Вельми помітні в літературному доробку Кропивницького й мольєрівські традиції. У цьому неважко пересвідчитися, звернувшись до однієї з кращих драм письменника “Глитай, або ж Павук”, головний герой якої Йосип Бичок, як уже йшлося, багато в чому нагадує Тартюфа з однойменної комедії Мольєра. До творчості Мольєра звертається Кропивницький і в передостанній рік життя, створивши п’єсу “Хоч з мосту в воду головою”, в якій переносить на український ґрунт дію комедії французького драматурга “Жорж Данден, або Обдурений чоловік”. Твір є сатирою на окремих представників української буржуазії, які в гонитві за дворянськими титулами нерідко опиняються в комічній ситуації. Центральний персонаж комедії Кропивницького багатий селянин Харько Мандрика, прагнучи поріднитись із знатною родиною, одружується з донькою збіднілого дворянина Кочержинського, однак досить скоро усвідомлює, що жорстоко помилився (“дворяне рідняться не з нами, а з нашими грішми”) [239, с. 563]. Нові родичі постійно поприкають Харька його

мужицьким походженням, а жінка-аристократка (Зізі), яку віддали заміж попри її бажання, зраджує нелюба-чоловіка з гульвісою-сусідом. Допомагає дружині в її плутнях спритна покоївка Лукерка, що, з одного боку, нагадує дотепних наймитів із веселої комедії-оперетки “Пошились у дурні”, а з іншого – грибоєдовську Лізу (“Лихо з розуму”). Хоча можна, ясна річ, віднайти й інші паралелі.

Крім Харька з його неприродним устремлінням будь-що піднятися вище свого становища, автор так само нещадно висміює аристократичну пиху його тестя й тещі, що постійно хизуються своїм знатним походженням, та шляхетську чванькуватість коханця Зізі Закрутько-Одвертинського. Акцентуючи увагу на снобізмі нових Харькових родичів, Кропивницький наділяє їх родовими прізвищами – Мурчак-Бурчак-Стирчак-Кочержинський і Грище-Прище-Трище-Хомути́нська.

Останнє прізвище, до речі, певною мірою пов’язане з родоводом самого письменника. Як зауважує його син Володимир Маркович, хтось сказав батькові, що їхні предки “носили подвійне прізвище – Грище-Кропивницьких”. Сам драматург, звичайно, так ніколи не підписувався. Він настільки спокійно відносився до подібного “аристократизму”, що навіть “був не від того, щоб посміятися й поглузувати з кого завгодно, навіть із самого себе” [221, с. 52 – 53].

Постійні комічні ситуації, в яких час від часу опиняється Харько, смішліві плутні його дружини Зізі та покоївки Лукерки, кумедне хизування своєю родовитістю пана й пані Кочержинських – все це в поєднанні з вишуканою й лаконічною мовою твору та запальними куплетами, введеними автором до фабули п’єси, створює загальний веселий настрій комедії і при відповідному рівні виконання може зробити її досить привабливою для глядачів. Сам автор, згадуючи про цю п’єсу, схарактеризував її, до речі, як “легку й дуже смішну” [240, с. 568]. Проте, на превеликий жаль, жодних відомостей про постановку твору віднайти не вдалось. Якоюсь мірою неувагу

до п'єси з боку українських режисерів можна пояснити скорою смертю автора, який за життя повсякчас опікувався сценічною долею своїх драм та комедій.

Кращі традиції світової літератури продовжує Кропивницький і в деяких своїх інших творах, зокрема у драмі “Старі сучки й молоді парості” (1908). Головний герой згаданої п'єси жорстокий мироїд Тихон Кирпа, як уже йшлося, ховається від справедливого гніву своїх односельців у скрині з грішми. Але важка кришка падає йому на голову і вбиває скнару. Донька і син знаходять мертвого батька з повною жменею грошей. Ця обставина не тільки надає твору трагікомічного характеру, а й зближує образ Кирпи з його літературними попередниками – шекспірівським Шейлоком (“Венеціанський купець”), мольєрівським Гарпагоном (“Скупий”), бальзаківським Гобсеком (“Гобсек”) і пушкінським Бароном (“Скупий лицар”).

Сенс життя лихваря Шейлока полягає в тому, щоб накопичити якомога більше багатства. Тому він не зупиняється навіть перед тим, щоб позбавити життя свого конкурента купця Антонію, який надає своїм боржникам безвідсоткові кредити. Подібна колізія розвивається і в стосунках Тихона Кирпи з чесним сільським підприємцем Василем Музиченком.

Гарпагон у своїй патологічній скупості й недовірі до власних дітей також переходить межу здорового глузду. Для того, щоб краще сховати скриньку з грішми, він закопує її в саду, але сам же по необачності й видає свою таємницю. Французький драматург не акцентує уваги на тому, як, власне, його герой здобув своє багатство (і так зрозуміло, що неправедним шляхом). Мабуть, тому портрет цього персонажа не здається таким огидним, як образ, створений Кропивницьким. Засуджуючи вчинки Гарпагона, сміючись над його патологічною скупістю, читачі й глядачі водночас у якійсь мірі і співчують цій літній напівбожевільній людині, чого не можна сказати стосовно Кирпи.

Багато чого спільного у Кирпи й з бальзаківським Гобсеком. Так, через постійний острах останнього продешевити неабиякі його продовольчі запаси просто-на-просто згнивають, а Кирпа через побоювання переплатити втрачає можливість придбати необхідну для його господарства парову машину.

Не менше спільних рис у Кирпи й з пушкінським Бароном. Видатний російський поет не затушовує такі негативні штрихи характеру свого героя, як зажерливість і цинізм. Баронові дублони рясно політі слізьми вдів та дітей, потом і кров'ю інших бідолах. Безжалісний лихвар і сам розуміє, що міг би втопитись у стражданнях своїх жертв. Але ця обставина ніскільки його не турбує. На його боці закон. А щодо благань знедолених боржників, то вони не мають жодного впливу на черстве серце скупія.

Таким же зажерливим зображує свого героя і Кропивницький. У свій час Кирпа придбав у власність всі навколишні земельні наділи і тепер за непомірно високою ціною здає їх в оренду своїм односельцям. Разом із тим Кирпа, як і Барон, займається ще й лихварством. Гроші цього скнари так само пахнуть слізьми, потом і кров'ю його боржників.

Головне, що об'єднує образи Шейлока, Гарпагона, Гобсека, Барона й Кирпи, – це надмірна жадібність, котра переходить у хворобу, ім'я якій фетишизм. Шейлок, щоб мати можливість безконтрольно грабувати своїх боржників (а отже, ще більше накопичити коштовностей), хоче позбавити життя конкурента, Гарпагон заради грошей відмовляється від кохання, Гобсек, постійно економлячи на самому необхідному, відходить у вічність біля купи золота, Барон запалює свічки серед своїх скарбів і милується блиском дублонів, Кирпа вмирає у скрині з повною жменею червінців.

Водночас своєю поведінкою й деякими рисами характеру Кирпа та його прибічники схожі також із героями О. Островського – Диким і Кабанихою (драма “Гроза”). Крім Кирпи, типовими представниками “темного царства” в п'єсі “Старі сучки й молоді парості” є так само дружина центрального персонажа Меланія Григорівна, старшина, піп та попадя. Хоча за вороже ставлення до освіти всіх їх можна зарахувати ще й до духовних родичів Фамусова і Скалозуба – широковідомих персонажів із уславленої комедії О. Грибоедова “Лихо з розуму”. Промовистим свідченням цього є наступний діалог:

П о п а д я ... І скрізь, душечко, куди тепер не скинеш взором своїм, непоштителство оказують діти, ужасное непоштителство супроти родителів. Ужась, ужась!.. Врозумлять треба, ох, треба!..

М е л а н і я Г р г о р і в н а. А вина в тім ученість.

П о п а д я. Да, да. Ужась, ужась ... Мої родителі не оддали мене до іпірхального, потому що сказали так: за тобою в придане єсть приход, не засидишся в дівицях, і ученія тобі більшого ненадобно, як читать та писать... сколько-небудь рихметики і делікатних понятійов... [238, с. 203 – 204].

Грибоедовські традиції досить відчутні в багатьох творах Кропивницького. Одним із перших на це звернув увагу З. Мороз. Дослідник помітив спільні риси в образі трагіка Степанова з драми “Беспочвенники” й Чацького, а також окремі відповідності в поведінці деяких “речистых ... краснобаев голосистых” зі згаданої п’єси українського драматурга й Репетилова – іншого широковідомого персонажа “Лиха з розуму” [293, с. 306].

Сліди традицій російської класичної драматургії можна віднайти також у комедії Кропивницького “Помирились”, що за своєю фабулою дещо нагадує п’єсу О. Островського “Важкі дні”. У зв’язку з цим варто згадати зауваження І. Франка, що в “Помирились” діють “великоруські, а зовсім не українські міщани”, котрі ладні навіть “з доброго приятеля зідрати” [507, с. 148].

І справді, в комедії О. Островського п’яний купець-самодур Тіт Брусков також побив іншу людину – Висилиска Перцова – і так само чекає на покарання. Водночас його син Андрій домагається від батька згоди на одруження з купецькою донькою Олександрою Кругловою. Але Тіт чомусь противиться цьому шлюбові. І тут знаходиться добра людина – Василь Досужев, який береться уладнати справу. Йому вдається помирити Перцова з його кривдником і заодно добитися згоди Брускова старшого на одруження сина з його коханою.

У комедії Кропивницького Панас Гурін також не відразу дає згоду на весілля, тому, що вважає сільського вчителя непарою для своєї доньки. Однак

завдяки дотепності Василя й наполегливості його нареченої закохані все-таки долають труднощі.

Отже, на перший погляд, все свідчить про запозичення Кропивницьким сюжету в Островського. Але, придивившись уважніше, можна помітити, що сюжет п'єси “Помирились” у якійсь мірі нагадує й фабулу широковідомого водевілю А. Велісовського “Бувальщина”, створеного дещо раніше, ніж згадана вище комедія російського драматурга. У “Бувальщині” так само є закохані й мачуха, яка їм протидіє, однак і тут все також закінчується шлюбом.

Про спорідненість творів Велісовського й Кропивницького свідчать і їхні фінали. У “Бувальщині” всі виконавці хором співають:

Коли ця побрехенька
Вас повеселила,
То ми будемо раденькі,
Що вам догодили [49, с. 36 – 37].

Чимось подібним закінчується й “Помирились”:

Просимо щиро, вас панове,
Щоб ви розсудили:
Чи годиться оця каша,
Що ми наварили? [235, с. 143].

Немає в “Бувальщині” хіба що п'яної бійки. Хоча й це не зовсім так. Один із персонажів твору Панас Базюра принаймні має намір побити паламаря Акакія Ферапонтівича.

Таким чином, і в даному випадку, мабуть, доцільніше говорити не про сліпе копіювання Кропивницьким сюжету своїх попередників, а про певні творчі традиції, пов'язані не стільки з тим чи іншим конкретним літературним твором (хоча й цього зовсім відкидати не можна), скільки з відповідними

мотивами в народній творчості (згадаймо казки, пісні балади, в яких розповідається про те, як зла мачуха стоїть на перешкоді щастя своєї падчерки, але врешті-решт все закінчується весіллям). До того ж, як зауважують авторитетні фахівці, “і в українській і в російській драматургії ці теми варіювалися десятки разів, а нехитрі сюжетні колізії перекочувували з одного водевілю в інший” [157, с. 302].

Творчі зв'язки поєднують Кропивницького також з Л. Толстим. Сучасна Кропивницькому критика, зокрема, порівнювала драму Кропивницького “Де зерно, там і полова” (інша назва – “Дві сім'ї”; 1888) з толстовською “Владою темряви”. Головна точка дотику вбачалась у тому, що обидва письменники показали у своїх творах явища, характерні для їхнього часу в українському та російському селах. Типовим героєм цієї доби є сільський буржуа. У Толстого – це Микита, а у Кропивницького – Самрость. На підставі цього робиться висновок про певний вплив Л. Толстого на українського письменника [313].

З іншого боку, М. Йосипенко звертає увагу й на суттєві відмінності у світогляді драматургів, що, без сумніву, знайшло відображення і в їхніх п'єсах. Так, якщо Л. Толстой у відповідності до свого вчення стверджував, що цивілізація селянам не потрібна, що вона шкідливо впливає на сільське обшинне життя, то Кропивницький, навпаки, науці й прогресу надавав велике значення.

Виходячи з подібних міркувань, Йосипенко, доходить висновку, що “обидві п'єси не є результатом впливу одного з письменників на творчість іншого. Вони самостійні, кожна з них – плід уважного спостереження над соціальними процесами оточуючої дійсності” [160, с. 207 – 209].

Утім, погоджуючись із тезою, що драма “Де зерно, там і полова” не є сліпим копіюванням твору великого російського письменника, все ж не можна, на нашу думку, й категорично заперечувати наявність творчих традицій Л. Толстого у згаданій п'єсі українського драматурга. І це цілком закономірно. Будь-який письменник, особливо такого масштабу, як Кропивницький, завжди

у своїй творчості відштовхується від кращих зразків своїх попередників. А “Влада темряви” вже сучасниками сприймалась як шедевр світової літератури.

Водночас образи головних персонажів у п’єсі “Де зерно, там і полова” багато в чому нагадують героїв із драми О. Островського “Гроза”. Так, у постаті Насті Жлудихи можна знайти чимало спільних рис із Марфою Кабановою: обидві, зокрема, стоять на чолі своїх сімей, вірять у різноманітні забобони та нісенітниці, проявляють деспотизм щодо своїх близьких і рабську залежність від думки поважних, з їхньої точки зору, людей. Щоправда, називаючи останню рису характеру, не можна не згадати знову ж таки й комедію Грибоедова “Лихо з розуму”. “Ой сором!..” – викрикує у відчаї Настя, дізнавшись, що її молодший син Роман хоче одружитися з дівчиною з неможливої родини. І далі додає щось таке добре знайоме, фамусівське: “Тепер попадая та дячиха висміють мені очі!” [236, с. 62].

Можна так само порівняти образи Зіньки Кропивницького й Катерини Островського. Обоє вони з багатих родин, заміж їх віддали без кохання, після одруження і та й інша, опинившись у сімейному рабстві, намагалися будь-що знайти особисте щастя в позашлюбних відносинах і, нарешті, не маючи надії на краще майбутнє, обидві покінчили життя самогубством.

Неважко знайти також спільні риси в образах коханих Зіньки і Катерини – Романа Жлудя й Бориса Григоровича. Це насамперед освіченість, розуміння великого значення для подальшого розвитку села науки й прогресу, співчуття центральним героїням, але разом з тим і нездатність допомогти своїм пасіям.

Відповідне місце у згаданій схемі займає й чоловік Зіньки – Самрость. Хоча, з іншого боку, цього морального покруча досить важко порівнювати з Тихоном Кабановим, який, попри все, не втратив людяності й заслуговує на співчуття.

Досить привабливою у плані зіставлення з толстовською “Владою темряви” є також п’єса Кропивницького “Зайдиголова” (1889). Одним із перших на певну спорідненість творів звернув увагу ще О. Суворін. На думку

цього досвідченого театрал, п'єса українського письменника створена під явним впливом “Влади темряви”. Однак писати під впливом Толстого, поспішає зауважити критик, “є не ганьбою, а честю”. Драма “цікава від початку до кінця, а деякі сцени справляють надзвичайно сильне враження”. Запозичивши ідею та деякі толстовські характери, український драматург “був вірний малоросійському побуту і написав кілька сцен правдивих, цікавих і зворушливих...” [467, с. 88 – 91].

Помітний вплив Л. Толстого відчувається й на розташуванні персонажів у “Зайдиголові”. Як слушно зауважує І. Пільгук, образ розгульного Василя Лободи в драмі Кропивницького відповідає характеру Микити у “Владі темряви”, а Захарко Лобода з його неквапливою розсудливістю та схильністю до моралізаторства багато в чому нагадує толстовського Акіма [384, с. 36].

Не залишилися не поміченими українською науковою думкою й суттєві відмінності у згаданих п'єсах. Так, П. Рулін звертає увагу на те, що старий Аким у Толстого є “носителем не так моральної, як релігійної тенденції” (улюблена російським письменником “божа людина”). У той час, як “шляхетність і моральна чистота” Захарка Лободи обумовлені перш за все “народницькими традиціями”, уявленням “про незіпсований розум народу”.

Не є механічною копією свого літературного попередника також Василь Лобода, “моральне просвітління” якого “виправдується всією безвільною вдачею героя, по суті ще здатного на кращі вчинки” [419, с. 79 – 80].

Підвищеною увагою Кропивницького користується й творчість М. Некрасова. Цитати з віршів великого російського поета можна віднайти, наприклад, у епістолярній спадщині драматурга. Так, у листі до А. Маркович (від 9 жовтня 1880 р.) Кропивницький для ілюстрації своєї розповіді про жорстокі порядки за часів кріпацтва в одній із поміщицьких садиб, де знаходився на службі його батько, наводить слова Некрасова: “Но прежде, чем бросим мы в нее приговор роковой, подзовемка-ка ее, спросим: как дошла ты до жизни такой” [240, с. 268]. А через кілька днів у іншому листі до А. Маркович для підтвердження думки використовує такі рядки поета:

По натуре бурлацкой, –
 Он то ноги твои целовал,
 То хлестал тебя плетью казацкой [240, с. 281].

В останні роки життя Кропивницький працює над перекладом поеми Некрасова “Російські жінки”, перша частина якої була опублікована в полтавському часописові “Рідний край” за 1909 рік. На думку Олени Пчілки, цю працю, “за виключенням скількох не зовсім вірних стрічок, зроблено дуже доладно, а місцями так добре, що текст перекладу ні чім не гірший від тексту первотвору” [407, с. 252].

Однак, зв’язок Кропивницького з українською та світовою літературою не обмежується лише впливом останніх на творчість письменника. Існує й потужний зворотній процес. Традиції драматургії Кропивницького неважко простежити, наприклад, у п’єсах І. Франка. Характерним прикладом тут може бути образ згаданого раніше сільського багатія Вольфа Зільберглянца з драми “Учитель”, який своїм вовчим характером, своїм умінням обплутувати боргами знедолений сільський люд ніби повторює “богоугодні діяння” того ж Йосипа Бичка (“Глитай, або ж Павук”). “...Вовк у нас у селі найстарша особа, – розповідають про Зільберглянца залякані ним селяни. – Чи то вїйт, чи паламар, чи хто-будь, усі його слухають. О, бо то сила! Він що хоче, то зробить. Кажуть, що він три хованці має” [508, с. 75].

Залякуючи односельців, Бичок розповсюджував чутки, нібито він великий чаклун і вміє “насилати хворобу і злидні” [235, с. 465]. Те ж саме говорять і про Зільберглянца. “...Казали, що в нього очі недобрі, – характеризує героя Франка місцевий вїйт. – На що погляне в недобру годину, те мусить звестися нінащо: худібка вгине, хатка згорить, збіжжя град виб’є” [508, с. 103].

З іншим твором Кропивницького – драмою “Олеся” (1891) – перегукується чеховський “Вишневий сад” (1903) [322], де також порушується тема розорення поміщицьких господарств та народження сільської буржуазії.

Можна навіть провести окремі паралелі між цими п'єсами. Так, поміщик Леонід Загрива з драми “Олеся” своєю поведінкою та ліричними монологами багато в чому нагадує чеховську Любов Ранєвську, а прагматичність Кіндрата Балтиза має спільні риси з діловою хваткою Єрмолая Лопахіна. Ось один із таких прикладів. У Кропивницького:

Л е о н і д П е т р о в и ч ... “Прощайте вы, поля родные, ты, степь привольная прости”!.. Под этим роскошным кленом как часто в детстве я играл; помню, юношей всегда любил понежиться в его прохладной тени, вдыхать аромат душистых ветвей и уноситься в заоблачный мир, в мир фантазий и грез. Роскошный клен, не правда ли?..

К і н д р а т А н т о н о в и ч. Довго вже він і розкошує, цей клен. Ловка буде з нього соха в кошару.

Л е о н і д П е т р о в и ч (*випив стакан вина*). Что-о? Ты срубишь его?

К і н д р а т А н т о н о в и ч. А доки ж йому рости?

Л е о н і д П е т р о в и ч. Ты испортишь чудный вид, дивный ландшафт!..

К і н д р а т А н т о н о в и ч. Деякі люде і досі пригадують ланшахти, як, бувало, покійні батюшка ваші, царство їм небесне, вічний покій їх душецці, захочуть кого з мужиків вихворостить, зараз відчинять оце саме віконце та й гукають на отамана: “А веди його, шельму, сюди, під цей ланшах, розложи його під оцім кленом, в холодку, щоб сонце не припікало, та всип п'ятдесят гарячих”. Зараз розчепірять і почнуть стьобать... [236, с. 306 – 307].

У Чехова читаємо:

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*глядит в окно на сад*). О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось со мною каждое утро, и тогда он был точно таким, ничто не изменилось. (*Смеется от радости.*) Весь, весь белый! О сад мой! После темной ненастной осени и холодной зимы опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя... [525, с. 626].

Монолог Лопахіна:

Л о п а х и н... Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже в кухню ... Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! [525, с. 650 – 651].

Так само можна провести паралелі й між представниками молодого покоління, що є виразниками нового більш справедливого життя. У Кропивницького таким персонажем є Олеся з її прагненням бути корисною знедоленому сільському людові, а у Чехова – Аня та вічний студент Трофімов.

Слід звернути увагу також на образи старих слуг – Павла в “Олесі” й Фірса у “Вишневому саду”. Обидва вони, як тіні минулого, нагадують про колишнє “аристократичне” життя своїх попередніх хазяїнів.

Уславлений російський драматург був, звичайно, добре обізнаний із творчістю українського колеги. На межі XIX – XX століть п’єси Кропивницького користувалися великою популярністю не тільки в Україні, а і в Росії. Мабуть, не випадково головного героя свого оповідання “Людина у футлярі” Белікова Чехов устами іншого персонажа називає “Глитай, або ж Павук” [525, с. 261].

Таким чином, цілком імовірно, що поштовхом до написання “Вишневого саду” була саме драма Кропивницького “Олеся”.

Природно, що творчі здобутки Кропивницького знайшли свій подальший розвиток і в п’єсах інших драматургів. Помітний вплив письменника на творчість Д. Бедзика, особливо на деякі ранні п’єси.

Багато спільного можна віднайти, наприклад, у драмах “Крик землі” Д. Бедзика і “Скрутна доба” Кропивницького. Подібні навіть умови, в яких діють персонажі згаданих творів. У “Скрутній добі” події розгортаються під час першої російської революції 1905 – 1907 років, а у “Крику землі” – наприкінці 1917 – на початку 1918 років. І там, і там у центрі уваги взаємини ліберального поміщика зі своїми односельцями. У Кропивницького – це Антон Деревіцький, а в Д. Бедзика – Дмитро Веснуцький. Обидва вони співчують (чи нібито співчують) тяжкому становищу селян і займаються

просвітницькою діяльністю. Відповідне місце у творах належить і їхнім помічникам: селянину Йосипу – у Кропивницького й панні Мар'яні – у Д. Бедзика.

Разом із тим є й суттєва відмінність між Веснуцьким та його літературним попередником, і полягає вона передусім у ставленні самих авторів до своїх персонажів, обумовленого світоглядом письменників – гуманістичним Кропивницького й більшовицьким Д. Бедзика. Так, якщо Кропивницький співчуває своєму герою, висловлює його устами свої найзаповітніші мрії, то образ Веснуцького висвітлюється в чорних тонах. Це, без сумніву, прихований ворог селянських мас, який ховає свої справжні наміри під маскою ліберала. Він не може погодитись із справедливим (з точки зору комуністичної моралі) рішенням нової революційної влади відібрати в нього землю, вважає його незаконним і щоб захистити своє майно, відкрито переходить на бік ворогів.

Досить чіткі паралелі простежуються також між образами Пьота Пьотича (драма Бедзика “Хто кого?”) і Гордія Поваренка (п'єса Кропивницького “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”). Основне, що поєднує зазначені персонажі, це духовна убогість, яка проявляється у відірваності від основ народної моралі, у прагненні будь-защо досягти матеріального благополуччя. Діючи в умовах нової економічної політики, Пьот Пьотич намагається вийти в “парядошні люди” завдяки підприємству. Однак на шляху до своєї мети колишній дворянин не дуже затрудняє себе роздумами, як роздобути первинний капітал. Для цього він, як і герой Кропивницького, збирається використати давній перевірений спосіб – подружній шлюб. “Дурень повірив, що я справді... а втім, може, і женився б, – сміється Пьот Пьотич зі свого майбутнього тестя багатого куркуля Севастьяна Руденка. – Та тут не те: мені п'ятсот карбованців для млина потрібно. До зарізу. А де їх візьмеш? Ну а в лисого є” [23, с. 52].

Якоюсь мірою перегукується з Гордієм Поваренком і персонаж комедії О. Корнійчука “В степах України” – Довгоносик, який так само не

відзначається сталими моральними устоями й намагається створити для себе “цвітущу жизнь” завдяки забороненій в умовах соціалізму комерційній діяльності.

Як зауважує М. Йосипенко, “живі традиції кращих творів Кропивницького” відчутні також у п’єсах “Комуна в степах” М. Куліша, “Диктатура”, “Дівчата нашої країни” І. Микитенка, “Приїздіть у Дзвонкове”, “Калиновий гай” О. Корнійчука. “Вони позначились на образному строї п’єс, на прийомах сценічності, на так званих жанрових епізодах і на природі комічного, на мові персонажів і на використанні народнопоетичних мотивів” [160, с. 273].

3.8. Мовна майстерність драматурга

Вивчаючи творчість Кропивницького, не можна обійти увагою його мовну майстерність, головною особливістю якої є неабияке вміння використовувати фольклорно-етнографічне багатство українського народу [343] – народні пісні, прислів’я, приказки, звичаї, обряди та все таке ін.

Природа нагородила драматурга щедрим пісенним талантом, який сучасники, мабуть, не без підстав порівнювали з обдарованістю Ф. Шаляпіна [440, с. 126]. Як згадує сам митець, у нього “був дужий і високий баритон”. Він також “добре знав ноти і багато пісень розклав на голоси” [240, с. 214]. Цікаве свідчення про Кропивницького-співака, популяризатора народних пісень, залишила донька М. Старицького Людмила Старицька-Черняхівська, якій ще в юні роки пощастило зустрітися з засновником українського професійного театру в домі Миколи Лисенка. “Він співав багато українських пісень, – ділиться спогадами мемуаристка. – Співав з якимсь козацьким героїзмом. Таким загонистим, завзятим. І зараз немов чую, як він співав того вечора “Переночуй мене, зелено діброво” і “Гей, і не стелися, хрещатий барвінку”. Кропивницький справив на всіх найкраще враження, а нас, дівчаток-підлітків, він просто зачарував” [456, с. 80].

Ця по-справжньому велика любов до народної пісні, інших перлин фольклору знайшла відображення і в літературній творчості письменника [326].

Так, у п'єсі “Дай серцеві волю, заведе у неволю” (перша редакція – “Микита Старостенко, або Незчуєся як лихо спобіжить”, 1863) Кропивницький використовує понад п'ятнадцять народних пісень. Тут можна віднайти найрізноманітніші за тематикою твори: і про кохання (“Та лугом іду, та коня веду”), і про щасливе одруження (“За тучами, за хмарами”), і про п'яниць (“Гей і п'є козак, п'є”), і про сироту-небогу (“Та нема гірш нікому”), і чумацькі (“Гуляв чумак по риночку”), і рекрутські (“Ой годі журитися”), і жартівливі (“Коли б мені жупан чорний”), і багато інших, в тому числі обрядові.

“Народну пісню українську, – зауважує Олена Пчілка, – Кропивницький знав досконально. І коли слухаєш у його п'єсах ті прекрасно вибрані пісні, – що часто складають із себе цілі артистичні сцени, – то думаєш: ні, не слід сей “етнографізм” гнати з нашої сцени. Надто се дорогий скарб” [407, с. 252].

Пісні в творах Кропивницького виконують найрізноманітніші функції. Вони можуть вживатись у нього замість монологів і діалогів. Доброю ілюстрацією до сказаного є, наприклад, розмова Оришки з Антоном (“Пошились у дурні”):

О р и ш к а. Ох, яка твоя мова уразлива!

За що ж, милий, ти вражаєш

Украй моє серце?

Чи вже ж справді ти думаєш,

Кохання минеться?

А н т о н. Хоч думаю не думаю,

Серця я не змушу:

Воно ниє, воно рветься,

Гадиною в'ється!

Не приспить його, й не спое

Сон-трава, ні рута;

Одна смерть його загое

Та зілля-отрута [235, с. 173].

Незрідка пісні в п'єсах Кропивницького, підкреслює Т. Хом'як, допомагають “пов'язати теми та індивідуальні долі персонажів з глобальними проблемами життя народу (“Та нема гірш нікому, як тій сиротині”, “Ой годі журитися” – “Дай серцеві волю...”), розкривають внутрішній світ, переживання персонажа (“Небо синіє, аж очі вбирає”, “Світи, світи, місяцю” – “Пошились у дурні”), можуть виконувати функцію етнографічної вставки, своєрідного віщування (“Над моїми воротами чорна хмара стала” – “Глитай, або ж Павук”))” [516, с. 51].

Народна пісня органічно входить у художню тканину творів письменника. У нього співають всі: і дівчата, і хлопці, і літні люди, і поодинці, і разом. Пісня допомагає глибше розкрити ідейний зміст п'єси, краще зрозуміти характер дійової особи. Щось подібне можна сказати про молоду дівчину Килину з п'єси “Замулені джерела”, яка після зради коханого виливає свій смуток у формі народної пісні:

Пожену я на яр товар,
 На гору телята,
 Стану, гляну-подивлюся,
 Де милого хата.
 Ой не видко тії хати,
 Тільки видко грушу,
 Туди мою рано й вечір
 Пориває душу.
 Ой не видко тії хати,
 Тільки видко хрести,
 Туди мені тяжко-важко
 Оченьками звести ... [236, с. 424].

І далі з сумом додає: “Клявся, присягався і зрадив, – за віщо? За віщо – і ума не приберу!.. Та невже ж оце й край тому безкрайому коханню? Любилися, кохалися, як голубів пара! Недовго любилися, тепер навіки розійшлися!..” [236, с. 424 – 425].

Інколи драматург використовує можливості пісні як езопову мову, намагаючись таким чином донести до читача й глядача думки, котрі із-за цензурних обмежень не можна було висловити відкрито. Так, у драмі “Дай серцеві волю, заведе у неволю” парубки співають пісню про козаків, які потопили турецький корабель:

Гей, по синьому морю

Хвиля грає,

Гей, турецький корабличок

Розбиває,

Гей, сорок тисяч війська

Витоплює.

Гей, сорок тисяч війська

Ще й чотири.

Гей, тож їхали козаченьки

Та із України.

Гей, вони посідали на могилі,

Гей, викресали вогнику з оружину... [235, с. 95 – 96].

В іншій п’єсі “Глитай, або ж Павук” один із персонажів, Мартин Хандоля, виконує пісню про Байду [235, с. 453 – 454]. Це широковідомий твір про засновника Запорізької Січі легендарного козацького ватажка Дмитра Вишневецького, більш відомого під іменем Байда, який нескореним загинув у боротьбі з турецькими й татарськими поневолювачами.

Такими, на перший погляд, незначними штрихами письменник спростовував вигадки про те, що українці не мають власної історії і культури,

збуджував інтерес співвітчизників до героїчного минулого свого народу, нагадував їм про те, що колись в Україні були люди, котрі за народну волю могли пожертвувати власним життям, вселяв оптимізм у серця українців щодо кращого майбутнього рідного краю.

Проте за допомогою пісні Кропивницький може не тільки розкрити внутрішній світ своїх героїв, а й показати їхню моральну деградацію. Ось як, наприклад, відбувається це у згаданій вище драмі “Замулені джерела”. “Конон Денисович, – звертається до одного з центральних персонажів п’єси його коханка Фіона, – сядьте отут біля мене, візьміть гармонію у руки і подограйте, а я спою. (*Співа*).

Ой на мене мій муж ворчить,
Що у мене хвартух стерчить;
Ой не ворчи, мій кришталю,
То ж він стерчить від крохмалю.

П и с а р. Позвольте, господа, я спою вам куплети. (*Співа*).

Жена моя в гробу,
Устрой, господь, рабу,
Твою рабу
Устрой в гробу.
Избавь ее от ада
И страшного суда,
Там ей блаженство надо,
Чтоб не пришла сюда.
Тру-ля-ля, тру-ля-ля,
Труля, труля...” [236, с. 470].

Типовими рисами характерів зазначених персонажів є невігластво, підлабузництво, розпутство, грубість та все таке інше. Досить наглядно підтверджується це їхнім пісенним репертуаром.

Вельми активно звертався Кропивницький до української пісні і в своїй театральній діяльності, притому не тільки як режисер чи актор, який від імені персонажа виконував на сцені пісню за сюжетом п'єси. Драматург незрідка влаштовував концерти, провідне місце в яких посідали народні пісні. До репертуару актора входили, зокрема, такі пісні, як “Запорізька”, “Був Грицько мудрий”, пісня виборного з “Наталки Полтавки” (“Дід рудий, баба руда”), “Куріпочка”, “Ой кум до куми”, “Ой не пугай, пугаченьку”, “Догулявся чумачина”, “Оцей світ” та ін.

Навіть на схилі літ, живучи в своєму улюбленому Затишку, Кропивницький з великим задоволенням співав і слухав народні пісні. “Оце полють дівчата, він підійде і просить, щоб заспівали українську пісню” [418], – ділиться спогадами учасниця дитячих спектаклів митця О. Колесник. Особливо до вподоби драматургові була пісня “Засвистали козаченьки”.

В атмосфері любові до української народної творчості виховувались і діти драматурга. Ще в ранньому дитинстві мати Кропивницького Капітоліна Іванівна навчала їх українських пісень “Ой у лузі, та ще й при березі”, “Гей, орав мужик край дороги”, “Задумала вража баба” та інших. Про це з великим задоволенням, будучи вже літньою людиною, згадував письменників син Володимир Маркович [221, с. 39].

Варто звернути увагу також на те, що разом із народними часто використовує Кропивницький у своїх п'єсах і власні пісні. Характерним прикладом є драма “Невольник” (за однойменною поемою Т. Шевченка), в якій за сюжетом виконуються такі пісні драматурга, як “Гей, нум, братці, до зброї!” та “Ревуть, стогнуть гори-хвилі”. Остання, до речі, дожила аж до Великої Вітчизняної війни. Щоправда, в дещо переробленому вигляді:

Ревуть, стогнуть гори-хвилі

На синьому морі,
Плачуть, тужать українці
В фашистській неволі.

Так виконували пісню Кропивницького, як зазначає А. Кінько, в селі Пустовойтівці Роменського району Сумської області. І далі провадить: “В селі Манжелія Велико-Кринківського району на Полтавщині трудящі співали інший варіант цієї ж пісні, сповненої віри в перемогу ... над фашизмом” [192, с. 142].

По-справжньому народним став так само твір Кропивницького “Гей, нум, братці, до зброї...”. Саме як народну цю пісню було використано в опері К. Данькевича “Богдан Хмельницький” (1951; лібретто О. Корнійчука і В. Василевської).

Втім, у драмах і комедіях Кропивницького можна віднайти й чимало зразків інших жанрів усної народної творчості – прислів'їв, приказок, загадок тощо. Характеризуючи творчість Кропивницького, Іван Франко перш за все звернув увагу на цю особливість мови його творів. “Такої чистої, блискучої всіма блисками поезії і гумору народної мови нам не у многих наших писателів лучиться подібати, – наголошує Каменяр. – Широкою струєю пливе тота мова в драмах Кропивницького ... Пісні, жарти, приказки і вигадки, мов перли-самоцвіти, сиплються безкінечною многотою, деякі сцени автор, здається, тільки для них і понаписував” [507, с. 146].

Про щось подібне говорить у своїй статті, присвяченій пам'яті драматурга, й Олена Пчілка. “Кропивницький, – зазначає письменниця, – надзвичайно добре знав народну українську мову; видно, що вона була йому належна органічно, бо і родом він був з батька й діда Українець, а при тім повертався часто між простим людом ... часто умисне “ходив у народ”, власне маючи те ж завдання, щоб ще краще пізнати українську мову. І правда, що пізнав: мова в його творах – зразкова” [407, с. 245].

Малі жанри народної творчості Кропивницький застосовує (інколи в дещо модернізованому вигляді) в різних функціях – для індивідуалізації мови

персонажів, диференціації їх за соціальною ознакою, відображення душевного стану героїв, характеристики інших дійових осіб тощо. Так, для гордовитого дуки Микити Гальчука (“Дай серцеві волю, заведе у неволю”) в розмові з пересічними людьми характерні вислови: “Я тобі утру носа” [235, с. 64]; “Їж борщ з грибами, держи язик за зубами” [235, с. 78]. Гордію Поваренку (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”) відповідно до його статусу модного “городського кавалера”, що бравує своєю “освіченістю” та презирливим ставленням до рідної мови, притаманні такі вирази, як “Нечаво наводить тень на глянець”; “Ми, пожалуста, сами с усами, только вот нос не оброс” [235, с. 383]; “Пропадай моя деревня, все чотири колеса” [235, с. 430]. Одарка Степаненкова (“Дай серцеві волю, заведе у неволю”) після тривалої розлуки зі своїм коханим Семеном випромінює фрази, що переповнюють її любляче серце: “Не втаїться коханнечко, як у мішку шило”; “Боже, боже, чого та любов не зможе!” [235, с. 61]. Водночас у відповідь на нав’язливі залицяння осоружного їй Микити в дівчини знаходяться інші афоризми: “Просимо вас, не смійтеся з нас”; “Ми об тім не споримо, що вас не стоїмо”; “Ви за нами не дуже, ми за вами й байдуже!..” [235, с. 72]; “Хто мовчить, той двох навчить!” [235, с. 74]. Семен Мельниченко на погрози багатія Микити Гальчука зауважує прислів’ями “Коли не запряг, то не поганяй”; “Поки хвалько нахвалиться, то будько набудеться!” [235, с. 64]. Щирий серцем бурлака Іван Непокритий характеризує своє матеріальне становище такими крилатими словами, як “Бреду горем, мов тим морем” [235, с. 65]; “З голого, як з святого!” [235, с. 69]. Чесний сільський чиновник Яків Приблуда (“За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”) висловлює свою життєву позицію за допомогою народної мудрості “Зароблена чесним трудом копійка краще краденого рубля” [235, с. 157]. Пересічний сільський парубок Охрім (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”), висміюючи спотворений зовнішній вигляд морального перевертня Гордія Поваренка (“обикновений фасон на городських кавалерах”), досить влучно зазначає: “А й пристало тобі, як корові сідло! Чепурний, як свиня в дощ!” [235, с. 384]. Одарка, героїня водевілю “За сиротою і бог з калитою...”, атестує

чванькуватого підстаркуватого жениха Гордія Маляренка таким чином: “Ми добре знаєм, що ви за птиця, не пишайте дуже. Ваш батько з матір’ю на смітнику звінчались, з калюжі причащались, у лісі родились, пенькам богу молились” [235, с. 159]. Темні селяни з драми “Де зерно, там і полова” на закид Романа Жлудя про необхідність застосування в землеробстві досягнень науки й прогресу зауважують: “Як бог захоче, то й на голому вродить”; “Без бога ні до порога”. Роман знаходить для своїх опонентів інший, не менш дотепний вислів: “Поможи, боже! – Роби, небоже!” [236, с. 13].

Це, звичайно, далеко не повний перелік духовних скарбів українського народу, що оздоблюють п’єси Кропивницького. Незрідка в його творах зустрічаються й такі фольклорно-етнографічні лексеми, як *дружки*, *старости*, *підстарости*, *калита*, *вечорниці*, *калина*, *голубка* та ін.

Варто звернути увагу і на те, що не тільки в літературних творах, а і в побуті мова у драматурга була так само вишуканою, барвистою й образною. І вдома, і в гостях, як зазначає письменників син Володимир, його слова завжди лилася плавно. Коли він говорив, “не було вимушених пауз або добору вживання, як у декого, різних “е-е-е” чи “мм... мм... мм”, замість потрібних у лексиці слів”. Якщо навіть “батько розмовляв по-російськи, то українські слова, прислів’я й приказки завжди прикрашали його мову” [221, с. 132].

Вельми широко використовує Кропивницький у своїй драматургії й етнографічний матеріал. Це помітили ще перші рецензенти його п’єс. Так, аналізуючи виставу за драмою “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, що відбулась у Києві 25 січня 1882 року, кореспондент газети “Заря” особливу увагу звертає на правдивість зображення письменником життя і побуту українського народу, на те, з якою майстерністю змальовуються в п’єсі типи пересічних людей, з їх національними особливостями й характером [128].

Подібні висловлювання можна віднайти й на шпальтах інших тогочасних періодичних видань, наприклад, газети “Труд” (від 28 січня того ж 1882 року). В епіцентрі уваги тут так само етнографічна правдивість у змалюванні автором “Дай серцеві волю, заведе у неволю” села. Зображення сцени на вечорницях

(вибір берези), образність мови персонажів, пересипаної прислів'ями та приказками, прощання Одарки з подругами – все це, на думку анонімного рецензента, є свідченням “неабиякого знайомства драматурга з народним життям даної місцевості” [486].

Високі оцінки першої п'єси Кропивницького з точки зору етнографії були випробувані часом. Розглядаючи драму майже через тридцять років потому, Олена Пчілка також не втрималася від найвищої похвали. “Цілі сцени народні в “Дай серцю волю” скомкано дуже добре, – зауважує письменниця, – вони йдуть жваво, вільно; се “етнографія”, що одбила в собі саме життя” [407, с. 245].

Чимало колоритних етнографічних сцен, що заслуговують на подібну оцінку, можна віднайти і в багатьох інших п'єсах Кропивницького. Одним із таких безцінних народних скарбів є, наприклад, весільний обряд у драмі “Де зерно, там і полова”. “Роман ввіходить з буярами, кланяється батькові й матері. Дружки співають:

Явіру, явірочку,
 На жовтім пісочку,
 Там щука-риба грала,
 Сама собі дивувала,
 Що хороше вигравала.

Роман підходе до столу, кланяється Хведосці, котра встає і кланяється йому тричі.

А ще наша тарілка
 Не цінована,
 А ще наша Хведоня
 Не цілована.

Роман цілується тричі з Хведоскою і сіда за стіл, поруч з нею.

А вже наша тарілка
Обцінована,
А вже наша Хведоска
Обцілована” [240, с. 65 – 66].

У п’єсі “Дурисвітка”, названій Кропивницьким “епізодом на одну дію”, детально описується картина святкування калити – свята, що відзначалось українською молоддю увечері на святого Андрія. Розпочиналося воно з приготування дівчатами великого коржа з білого борошна (калити). Тісто місили всі по черзі, починаючи зазвичай із найстаршої дівки і закінчуючи наймолодшою. Випечений корж, з діркою по середині, намазували медом і на поясі або на стрічці підвішували до стелі. Потім одного з найдотепніших, найвеселіших парубків обирали “дідом”, який з вимоченим у масну сажу віхтем ставав на варті біля калити. Інші учасники гри, “гості”, повинні були по черзі верхом на кочерзі “під’їжджати” до коржа, щоб відвідати калити. Але зробити це можна було лише за умови, що “гість” “витримає” всі жарти “діда” і не посміхнеться. В іншому випадку “дід” мазав “гостя” сажею по обличчю і той повинен був уступити своє місце наступному претенденту. Ось як цю сцену описує Кропивницький:

В с і. Хто, хто перший? Ти! Ні, ти!.. Я не хочу!.. А я боюсь!.. Я й так регочу вже!..

А н т о н. Ну, я перший поїду. Сім бід – один отвіт. (*Сіда на кочергу верхи і їде до коржа*). Діду, діду, я до тебе в гості їду.

А н т о н. (“дід” – А. Н.). По яким ділам?

А н т о н. Зараз об’явимо вам.

Хочу калиту кусать.

Х в и л и м о н. А я буду по пиці писать.

А н т о н. Як засміюсь – писай!

Х в и л и м о н. Ану-ну, кусай!

Л у к і я. Обидва митці до ладу примовлять.

Антон укусив коржа і їде назад.

Д і в ч а т а. Еге-ге! Хвилимон не схотів розсмішити Антона [237, с. 27].

В особистому житті Кропивницький також намагався дотримуватися народних звичаїв. Під час його життя в Затишку, як свідчить письменників син Володимир, на Великдень, Різдво, Новий рік та в дні іменин усі їхні “службовці без винятку приходили в дім з поздоровленнями”. Чоловіки по черзі цілувалися з господарем садиби, а жінки – з дружиною драматурга Надією Василівною, після чого їм “підносили частування. Кімнатній прислузі і “дворовій аристократії” (кучер з сімейством, куховарка з білої, панської кухні, баба-пташниця та ін.) робились окремо від інших подарунки, відповідно до їх рангу” [221, с. 37].

Так само до останніх днів життя продовжує опікуватися Кропивницький і збереженням безцінних скарбів фольклору. “Списуйте пісні народні, казки, поговірки, прислів’я, – радить він, наприклад, молодому письменникові Архипу Тесленку в своєму листі від 9 жовтня 1903 року, – бо все те, на горе, – вимирає, а їх місце заступа солдатчина та фабричність” [240, с. 497].

Висновки

Літературна творчість Марка Кропивницького розпочалася на тлі загального занепаду національної драматургії й театрального мистецтва і була націлена передусім на створення репертуару для української сцени, який мав відповідати вимогам часу, оскільки значна частина тогочасних українських п’єс була або досить низької художньої вартості (це, наприклад, “Іди, жінко, в солдати” А. Ващенко-Захарченка, “Козак-бандурист” С. Воробкевича, “Довбуш, або Громовий топір і знахарський хрест” Ю. Федьковича), або не відповідала елементарним сценічним вимогам (“На Кожум’яках” І. Нечуя-Левицького, “Перемудрив” Панаса Мирного тощо).

Особливої актуальності питання репертуарного голоду набуває після заснування професійного театру. Тому Кропивницький (як і деякі інші його сучасники-драматурги) починає активно переробляти для рідної сцени кращі зразки української, російської та світової літератури. В цьому контексті варто згадати такі його твори, як “Невольник” і “Титарівна” (за однойменними поемами Шевченка), “Вій” і “Пропавша грамота” (обидві за Гоголем), “Чайковський, або Олексій Попович” (за Гребінкою), “Хоч з мосту в воду головою” (за Мольєром).

Не менш активно працює Кропивницький у цю добу й над створенням оригінальних п'єс. Провідні теми його літературного доробку зазвичай були продиктовані тими подіями, що відбувалися в сучасному йому суспільстві й пореформеному селі зокрема. Драматург постійно порушує найболючіші соціальні проблеми, притому здебільшого вперше у вітчизняній драматургії чи навіть українській літературі загалом. Це, наприклад, теми глитайства, свавілля сільської адміністрації, банкрутства дворянських садиб та ін. Утім магістральною у творчості письменника залишається все ж таки тема національного відродження. Питання, пов'язані з цією темою, знайшли відображення в таких п'єсах, як “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Олеся”, “Замулені джерела”, “Нашествіє варварів”, “Супротивні течії”, “Скрутна доба”, “Старі сучки й молоді парості”. В цих та деяких інших драмах і комедіях ідеться про відповідальність національної інтелігенції перед своїм народом, про необхідність надання широким народним верствам можливості здобувати освіту рідною мовою, про нагальну потребу зрівняння української мови у правах з російською.

Важливим чинником боротьби драматурга за національне відродження були також його зусилля, спрямовані на очищення української сцени від різноманітного літературного мотлоху. Ці проблеми висвітлюються передусім у таких творах, як “Беспочвенники” і “Нашествіє варварів”.

Одна з кращих сторінок творчості Кропивницького присвячена темі української жінки, що незрідка була жертвою несправедливих суспільно-

економічних відносин, сімейною рабиною, яка мусила покірно терпіти знущання свого чоловіка, його родичів, а то і власних батьків, і водночас справжньою вольовою натурою, здатною кинути виклик “владі темряви”.

По-справжньому велика майстерність Кропивницького виявляється при створенні драматичних конфліктів, що були основною рушійною силою в п'єсах його доби. У творах письменника нерідко можна віднайти як традиційні, тобто зовнішньоподієві конфлікти, так і внутрішньопсихологічні, характерні для нової європейської естетичної системи.

До важливих творчих здобутків Кропивницького варто зарахувати також мовну культуру його п'єс, яка спирається на багаті фольклорно-етнографічні традиції. Різноманітні обряди, пісні, прислів'я, приказки, загадки гармонійно вписуються в тканину його драм і комедій, зближують їх із народнопісенною творчістю, роблять доступнішими для сприйняття широкими масами. Особливо велику роль відіграє в п'єсах Кропивницького народна пісня, яка виконує тут найрізноманітніші функції. Пісня допомагає і глибше розкрити ідейний зміст твору, і краще зрозуміти характер персонажа та його внутрішній світ, і показати моральну деградацію дійової особи. Вона може служити також замість монологів і діалогів або як езопова мова.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Духовна спадщина Марка Кропивницького висвітлювалась упродовж тривалого часу, що охоплює період терміном понад сто тридцять п'ять років. Серед тих, хто вивчав творчість драматурга найавторитетніші фахівці з Наддніпрянської України, Галичини, діаспори, Росії – зокрема І. Франко, М. Петров, О. Суворін, М. Комаров, В. Горленко, М. Вороний, В. Катранов, Олена Пчілка, С. Єфремов, Д. Антонович, П. Рулін, І. Пільгук, І. Мар'яненко, З. Мороз, П. Киричок, М. Йосипенко, В. Ревуцький, Л. Стеценко, П. Хропко, П. Перепелиця, Л. Дем'янівська, Л. Мороз та інші. Переважна більшість дослідників наголошувала на великих заслугах митця перед національною драматургією зокрема й українською культурою в цілому.

Разом з тим результати дослідження дають змогу дійти висновку, що багатогранна спадщина Кропивницького (особливо літературний доробок) у багатьох своїх аспектах залишилася не вивченою. Головна причина цього полягає в тому, що у його творчості домінуючою є категорія національного. Тому в умовах панування імперської і комуністичної ідеологій зробити об'єктивний її аналіз було неможливо. Лише нове прочитання спадщини Кропивницького, запропоноване, зокрема, автором даної дисертації, дає змогу зрозуміти, що це глибоко національний митець, який усе своє свідоме життя присвятив служінню українському народові.

Закономірним результатом титанічної праці драматурга на ниві національної культури було заснування ним восени 1882 року Театрального товариства, більш відомого під назвою першої трупи корифеїв, яка своєю неперевершеною грою на весь світ заявила про те, що Україна ще жива і має свою багату і самобутню культуру. Ця трупа об'єднала кращі акторські сили українського народу й відповідала всім ознакам колективу, котрі тепер зазвичай називають класичними. Створений Кропивницьким професійний театр

упродовж багатьох років був основним джерелом культурного життя уярмленої нації, особливо якщо зважити на те, що більшість наших співвітчизників була в ті часи неписьменною і не мала змоги читати чудові поезії й оповідання Тараса Шевченка, Марка Вовчка, Івана Франка, інших українських письменників.

Усе це дало неабиякий поштовх не лише для подальшого розвитку української культури, а мало й неоціненне суспільно-політичне значення, стало однією з важливих духовних підвалин, на яких через багато десятиліть потому було побудовано незалежну Українську державу.

Пальма першості належить Кропивницькому і в організації в 1900-х роках на теренах тодішньої країни дитячого театру. “Акторами” в цьому театрі були здебільшого селянські діти, які з великим успіхом виставляли в Затишку та у сусідніх із садибою митця хуторах і селах дитячу оперу М. Лисенка “Коза-дереза”, а також п’єси-казки свого керівника – “Івасик-Телесик” і “По щучому велінню”. Разом із невеличкою школою з українською мовою навчання, яку в ці роки драматург відкрив у своїй садибі, це був справжній промінь світла в “царстві пітьми”, що панувала в тодішньому українському селі.

За великим рахунком залишається дотепер невідомою ні сучасному літературознавству, ні тим більше сучасній школі драматургічна спадщина Кропивницького. Постійні цензурні утиски його п’єс у добу російського царизму, навішування ідеологічних ярликів за радянських часів нерідко призводили до того, що дослідники, не маючи можливості ознайомитися з канонічними текстами, які не допускалися до друку, у кращому разі оцінювали понівечені цензурою варіанти, як це було, наприклад, з драмами “Титарівна” (за Шевченком) чи “Конон Блискавиченко”, а в гіршому – не мали для опрацювання жодних варіантів, оскільки деякі твори, серед яких “Замулені джерела”, “Нашествіє варварів” та ін., вперше були надруковані через багато років по смерті автора. З другого боку, у вітчизняному літературознавстві закріпилася стійка тенденція, за якою окремі твори драматурга, особливо останнього періоду (наприклад, “Страчена сила”, “Їшибка провзойшла”, “Розгардіяш”, “Скрутна доба”, “Старі сучки й молоді парості”, “Зерно і полова”

та деякі інші), задалегідь вважалися слабкими (а отже, не вартими серйозної уваги), що, на наше тверде переконання, не відповідає дійсності. Саме в цих п'єсах знайшли відображення нові творчі пошуки митця, пов'язані з життям українського села в умовах бурхливих політичних подій (російсько-японська війна, революція 1905 – 1907 рр.), філософськими роздумами про неминучість відповідальності людини за свої вчинки, проявленням у літературному доробку письменника ознак модернізму.

Кропивницький – драматург, який порушив у своїх п'єсах чи не всі актуальні питання доби, започаткував чимало нових тем, які з успіхом продовжували розробляти М. Старицький, І. Карпенко-Карий, Панас Мирний, І. Франко та інші. До таких знакових тем належить передусім тема глитайства. Змалювавши повнокровний образ Йосипа Бичка (“Глитай, або ж Павук”), митець започаткував галерею портретів визискувачів трудового селянства. І Герасим Калитка (“Сто тисяч” Карпенка-Карого), і Тетяна Коломийчиха (“У темряві” Старицького), і Вольф Зільберглянц (“Учитель” Франка) в тій чи іншій мірі несуть на собі відбиток літературного попередника. При зображенні куркуля-мироїда українські майстри слова ніби орієнтувалися на образ Бичка Кропивницького.

Першим почав розробляти драматург і такі проблеми, як свавілля сільської адміністрації (“По ревізії”, “Чмир”, “Мамаша”) та розорення дворянських садиб (“Олеся”, “Замулені джерела”, “На руїнах”).

Лейтмотивом через усю творчість Кропивницького проходить тема девальвації віковичних духовних цінностей у свідомості людей, які в умовах капіталізації українського села стали все більше відриватись від духовних основ свого народу. Певну данину розробці цієї проблеми віддають, щоправда, й два інші найвизначніші драматурги доби – Старицький і Карпенко-Карий. Однак у творчості згаданих письменників вона не носить такого глобального масштабу, як у Кропивницького, не пов'язується з загальнонаціональним лихом. Створюючи типові образи моральних покручів, що, прилучившись до так званої “міської цивілізації”, нехтують віковичними народними звичаями,

цураються рідної мови, відображаючи окремі елементи деградації в середовищі сучасної йому сільської молоді загалом, Кропивницький наполегливо проводить думку, що це постійна стійка тенденція, яка охоплює все більші й більші прошарки населення.

Ліки від духовного занепаду співвітчизників драматург вбачає в українському національному відродженні. Цій проблемі тією чи іншою мірою присвячена більшість його п'єс (“Помирились”, “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”, “Беспочвенники”, “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Олеся”, “Замулені джерела”, “Нашествіє варварів”, “Супротивні течії”, “Конон Блискавиченко”, “Розгардіяш”, “Скрутна доба”, “Голомозий”, “Старі сучки й молоді парості” та інші), у яких наголошується на необхідності розкріпачення рідного слова, збереження принципів високої духовності, заснованої на засадах християнської етики, кращих народних традицій, провадиться думка про важливість заснування національних шкіл, газет, журналів тощо. До цього питання Кропивницький постійно повертається також у листах до друзів і знайомих (В. Лукича-Левицького, В. Уманова-Каплуновського, М. Сумцова), відомих державних та громадських діячів (голови комітету міністрів С. Вітте, депутата держдуми І. Шрага), у своїй театральній діяльності.

По-новому у творчості Кропивницького постає питання відповідальності людини за скоєний злочин. За Кропивницьким, злочин перед людьми – це передусім гріх перед Богом. Промовистим свідченням цього є доля Єфрема Заїки (“Страчена сила”), який, начебто заради шляхетної мети пограбувавши п'яного купця, так і не зміг вибачити собі порушення одного з основних християнських постулатів. У цьому, з одного боку, проявляється принципова відмінність героя Кропивницького від Василя Цокуля (“Наймичка” Карпенка-Карого), для якого подібна поведінка є нормою життя, а з іншого – деяка спорідненість із Родіоном Раскольниковим (“Злочин і кара” Ф. Достоевського).

Важливим чинником літературного доробку Кропивницького є його мистецтво створювати цікаві людські характери. Письменник, зокрема, активно

застосовує такі прийоми, як сатиричне зображення (глитаї Самрось Жлудь і Тихон Кирпа, представники місцевої адміністрації Василь Миронович і Севастьян Скубко та ін.) і романтична ідеалізація (Конон Блискавиченко, Василь Музиченко, Хвилимон), в якості характеротворчого засобу використовує можливості пісні (“Пошились у дурні”).

Створюючи той чи той образ, драматург не поділяє своїх героїв за принципом: багач – завжди негативний персонаж, а бідняк – відповідно позитивний. Багата людина в його творах нерідко є носієм кращих народних і християнських традицій. Такими є, наприклад, Володимир Горнов (“Доки сонце зійде, роса очі виїсть”) і Роман Жлудь (“Де зерно, там і полова”). Водночас пересічний селянин Данило Кугутенко (“Зерно і полова”) зображується як закінчений негідник.

Саме за таким принципом змальовує Кропивницький галерею образів, які можна схарактеризувати як портрети “нових людей”, що були нетиповими для драматургії його доби. Це якоюсь мірою романтизовано-ідеалізовані типи. В них письменник утілює свої суспільно-політичні погляди, багато в чому сформовані під впливом ідей Г. Спенсера, Д. Мілля, Р. Оуена, М. Чернишевського, народників, А. Шопенгауера, Ф. Ніцше і переосмислені з урахуванням власного досвіду. Подібні персонажі мали бути своєрідними прикладами для наслідування. У такий спосіб драматург шукав “рецепт” для удосконалення сучасного йому суспільства, яке він уважав несправедливим і тому постійно піддавав нищівній критиці. Серед цих портретів неважко віднайти позитивні постаті з-поміж представників місцевої влади, панівного класу, жінки-інтелігентки та ін. Так, змалювавши образи сільських писарів Василя Сокурєнка (“Помирились”) і Якова Приблуди (“За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”), Кропивницький робить спробу (чи не вперше в українській літературі) зобразити портрет національного інтелігента. Традицію створювати позитивні типи з-поміж представників сільської влади продовжує митець і у драмі “Конон Блискавиченко”, де однойменний центральний персонаж, обіймаючи посаду сільського старшини, докладає

неабияких зусиль, щоб допомогти селянам у вирішенні їхніх повсякденних проблем.

Варті уваги образи Нарциси Необачної (“Замулені джерела”) й Антона Деревіцького (“Скрутна доба”), оскільки це позитивні образи представників дворянсько-поміщицького класу, що для української драматургії доби Кропивницького також було нетиповим. Особливу зацікавленість у цьому плані викликає постать ліберального поміщика Антона Деревіцького. Адже останній попри те, що радянські літературознавці безкомпромісно зараховували його до ворогів трудового селянства, за своїми суспільно-політичними поглядами, методами господарювання та стосунками з селянами багато в чому нагадує, як на нашу думку, самого автора, що дозволяє розглядати п’єсу “Скрутна доба” під дещо іншим кутом зору.

Уперше в українській літературі Кропивницький змальовує привабливий портрет сільського підприємця (мається на увазі Василь Музиченко з п’єси “Старі сучки й молоді парості”), що є повним антиподом таким загальновідомим глитаєм, як Бичок, Балтиз, Калитка, Коломийчиха та іншим їхнім духовним родичам. Василь Музиченко за своїм світоглядом нагадує сучасного фермера. Це принципово новий тип заможного селянина, який, дбаючи про власний добробут, разом із тим цивілізовано веде свій бізнес: полюдяному ставиться до своїх робітників (надає їм вихідні дні й безвідсоткові кредити), опікується виданням дешевої газети для народу, розуміє важливість освіти для пересічних людей.

Справжнє новаторство проявляє драматург і тоді, коли на прикладі постаті багатого парубка Хвилимона (“Зерно і полова”) створює образ свідомого героя-борця за економічні інтереси селянства. Це образ, який є справжньою знахідкою не лише для творчості Кропивницького, а і всієї української літератури загалом.

Серед портретів “нових людей” Кропивницького чільне місце належить образу жінки-інтелігентки, що вийшла з самої гущі селянської маси. Цим критеріям багато в чому відповідають такі його героїні, як Тетяна (“Конон

Блискавиченко”) й Надежда (“Супротивні течії”), котрі, на відміну від своїх попередниць, як із творчості самого Кропивницького (Олеся з однойменної драми), так і інших драматургів (наприклад, Соня з драми Карпенка-Карого “Хазяїн”) вже не на словах, а на ділі працюють на користь своєму народові, допомагають йому вирватися з пазурів “темного царства”.

Кропивницькому належить одна з головних заслуг в утвердженні на українській сцені соціально-психологічної (“Глитай, або ж Павук”, “Перед волею”) й політичної драми (“О́шибка провзойшла”, “Розгардіяш”, “Скрутна доба”), розробці такого нового для того часу жанрового утворення, як трагікомедія (“На руїнах”, “Старі сучки й молоді парості”).

Особливою прикметою драм і комедій Кропивницького є неабияка чутливість їх автора до різноманітних модерністських напрямів у літературі. Уже в першій п’єсі письменника “Дай серцеві волю, заведе у неволю”, яку за жанровою ознакою в цілому можна схарактеризувати як соціально-побутову, неважко віднайти елементи, характерні для “нової драми”. У подальших творах митця (“Де зерно, там і полова”, “Замулені джерела”) прикмети нової європейської естетичної системи посилюються і чи не найповніше своє вираження знаходять у п’єсі “Страчена сила”. Драматичним творам Кропивницького притаманні також ознаки неоромантизму (“Помирились”, “Конон Блискавиченко”), символізму (“Зерно і полова”, “Старі сучки й молоді парості”), екзистенціалізму (“Замулені джерела”, “Мамаша”), “драми абсурду” (“По ревізії”, “Нашествіє варварів”). Все це є свідченням глибокого розуміння письменником тих якісно нових процесів, які розпочалися наприкінці ХІХ ст. в надрах загальноєвропейського театру, фактом його причетності до когорти загальновідомих творців нової естетичної системи, серед яких Г. Ібсен, Г. Гауптман, М. Метерлінк, А. Чехов та ін.

Важливе значення в цьому плані має також те, що драматургія Кропивницького, з одного боку, генетичними узами пов’язана з фольклором, “Словом о полку Ігоревім”, давньоукраїнською інтермедією, кращими зразками української класичної літератури, зокрема творчістю

І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Гоголя, а з іншого – в ній вельми відчутні традиції таких світових майстрів слова, як В. Шекспір, Ж.-Б. Мольєр, О. де Бальзак, О. Грибоєдов, О. Пушкін, О. Островський, Л. Толстой, М. Некрасов (тут заслуговує на увагу також зворотний процес – сліди впливу митця на інших авторів, серед яких Чехов і Франко).

Таким чином, є всі підстави стверджувати, по-перше, що на прикладі п'єс Кропивницького, простежується еволюція жанровості української драми – від соціально-побутової до соціально-психологічної й політичної, нових гібридних форм драми та передчуття різноманітних тенденцій модернізму, а по друге – літературний доробок митця слід розглядати не лише в межах національного драматургічно-мистецького процесу, а і в більш широкому загальноєвропейському контексті.

Проте головна заслуга Кропивницького-драматурга полягає в іншому – в тому, що він, як ніхто інший, відчуваючи загрозу знищення українського народу як етносу, тобто небезпеку його розчинення в панівній нації, своїм палким словом намагався розбудити національну свідомість українців, закликав їх до збереження рідної мови й культури. Порушені письменником проблеми (питання української мови, національної свідомості, бюрократизму, зневажливого ставлення можновладців до “маленької людини”) багато в чому залишаються актуальними і в наш час. Його п'єси разом з п'єсами двох інших найвизначніших тогочасних драматургів – Старицького й Карпенка-Карого – склали не лише основу репертуару молодого українського театру, а й дали значний імпульс для подальшого розвитку всієї вітчизняної драматургії. На їхніх творах виховалося нове покоління українських драматургів, серед яких Леся Українка, В. Винниченко, О. Олесь та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Акторська* майстерність корифеїв [Збірник матеріалів про дожовтневий театр...]. – К.: Мистецтво, 1983. – 183 с.
2. *Актуальні* проблеми сучасної філології. Літературознавство: Збірник наукових праць. – Рівне: РДГУ, [1998]. – 267 с.
3. *Антонович Д.* Триста років українського театру. 1619 – 1919. – Прага, 1925. – 273 с.
4. *А. П.* Театр и музыка // Южный край. – 1896. – № 5286. – 29 мая.
5. *Алчевская Х. А.* На могилу М. Л. Кропивницького // Утро. – 1910. – № 1015. – 13 апреля.
6. *Алчевська Х.* Життє і смерть (Похорон Кропивницького) // Діло. – 1910. – № 96. – 21 травня.
7. *Аникст А. А.* История учений о драме: Теория драмы на Западе во второй половине XIX в. – М.: Наука, 1988. – 310 с.
8. *Аникст А. А.* Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – М.: Наука, 1972. – 643 с.
9. *Артист.* – 1890. – № 7. – С. 191 – 192.
10. *Артист.* – 1891. – № 4. – С. 209.
11. *Артист.* – 1891. – № 14. – С. 203 – 218.
12. *Артистичний шершень.* Маркові Лукичу Кропивницькому // Шершень. – 1906. – № 15. – 14 квітня. – С. 6.
13. *Ашкаренко Г.* Спомин про першу українську трупу // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – К.: Мистецтво, 1990. – С. 28 – 30.
14. *Бабецький Ю. М.* Перший приїзд Кропивницького до Харкова // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – К.: Мистецтво, 1990. – С. 79.
15. *Бабишкіна О. О.* Вивчення життя і творчості М.Л.Кропивницького (20 – 30 ті роки) // Рад. літературознавство. – 1974. – № 9. – С. 74 – 79.

16. *Балака І.* Золота сторінка. До 125-річчя з дня народження М. Л. Кропивницького // Прапор. – 1965. – № 6. – С. 96 – 97.
17. *Багалій О.* Простий і чулий // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 169.
18. *Багалеї Д. І., Миллер Д. П.* История города Харькова за 250 лет его существования (1655 – 1905). Истор. монография. В 2-х т. – Репринт. изд. – Харьков, 1993. – Т. 2. – С. 828. – 982 с.
19. *Бальзак О. де.* История тринадцати. Гобсек. Прославленный Годиссар: Пер. с фр. / О. де Бальзак. – М.: ООО “Издательство АСТ”, 2003. – 475 с.
20. *Батько* українського театру // Діло. – 1907. – № 2. – 16 січня.
21. *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – 541 с.
22. *Б – в Евг. [Борисов Евгений].* Малорусская драматическая литература // Заграничный вестник. – 1883. – Т. 6. – С. 527 – 535.
23. *Бедзик Д. І.* Вибрані п’єси. – К.: Держполітвидав України, 1957. – 327 с.
24. *Бич-Лубенський К.* Памяти М. Л. Кропивницького // Утро. – 1910. – 21 апреля.
25. *Білан В., Несторенко Г.* Виставка архівних документів до 125-річчя з дня народження М.Л.Кропивницького // Науково-інформ. Бюлетень Архівного управління УРСР, 1965. – № 3. – С. 35 – 38.
26. *Білецька Л. К.* Марко Кропивницький і російська театральна культура // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – Кіровоград, 1990. – С. 139 – 142.
27. *Білецький Ф. М.* До питання про специфіку жанру комедії М. Л. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 78 – 81.

28. *Білило Цезар*. До історії нашого театру // *Зоря*. – 1894. – № 7. – С. 164 – 165.
29. *Білинська М. Л.* І. І. Воробкевич. Нарис про життя і творчість. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – 51 с.
30. *Білокінь С.* Невідомий лист [М. Кропивницького] // *Вітчизна*, 1983. – № 9. – С. 204 – 205.
31. *Білоконенко С. П.* Тесленко і Кропивницький // *Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького.* – С. 35 – 37.
32. *Білоус О. М.* Сприйняття творів М. Л. Кропивницького за межами України // *Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького.* – С. 102 – 104.
33. *Бодянский И.* Хроника // *Театр и искусство*. – 1910 – № 3. – С. 52.
34. *Бонфельд С. М.* Маловідомі сторінки з життя корифеїв українського театру // *Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького.* – С. 13 – 15.
35. *Бонч-Бруєвич В. Д.* Спогади із спогадів // *Спогади про Марка Кропивницького. Збірник.* – С. 123.
36. *Борисов Б. С.* Із книжки “Історія мого сміху” // *Спогади про Марка Кропивницького. Збірник.* – С. 113 – 114.
37. *Б – в Евг.* [Борисов Евгений]. Малорусская драматическая литература // *Заграничный вестник*. – 1883. – Т. 6. – С. 527 – 535.
38. *Ботунова Г. Я.* Харків у театральній діяльності М. Л. Кропивницького // *Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького.* – С. 20 – 23.

39. *Боцяновский В.* Памяти М. Л. Кропивницького // Театр и искусство. – 1910. – №. 16. – С. 331– 332.
40. *Брелінська Л. М., Матвеева Т. П.* Улюбленець одеського глядача // Побратими Українського Театру Корифеїв: (Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький): Тези доповідей та повідомлень регіональної наукової конференції 14 – 16 грудня 1990 року. – Одеса, 1990. – С. 26 – 28.
41. *Бубличенко Л.* Мої спогади // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 179 – 181.
42. *Бубличенко М. Л.* З далекого минулого // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 181 – 185.
43. *Бундівський П. О.* Специфіка народних пісень драми М. Кропивницького “Дай серцю волю, заведе в неволю” // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 54 – 56.
44. *Бутенко В. Г.* Творчість М. Л. Кропивницького і проблеми формування естетичного ставлення до мистецтва // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 148 – 149.
45. *Бутник-Сіверський Б. І.* Ю.Рєпін та М. Л. Кропивницький // Мистецтво. – № 3. – 1959. – С. 40 – 41.
46. *Ванна І. Г.* Українська шекспіріана. До історії втілення п’єс Шекспіра на українській сцені. – К.: Мистецтво, 1964. – 204 с.
47. *Ванченко К.* Спогади українського лицедія // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 53 – 58.
48. *Введение* в литературоведение: Основные понятия и термины. Учебное пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. – М.: Высшая школа; Издательский центр “Академия”, 1999. – 556 с.

49. *Велісовський А.* Бувальщина. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної культури УРСР, 1961. – 39 с.
50. *Вертій О.* Вивчення українсько-грузинських літературно-театральних взаємозв'язків від найдавніших часів до початку ХХ ст. // Українська література в загальноосвітній школі. – 2005. – № 12. – С. 2 – 7.
51. *Вертій О.* З'ясування народних джерел творчості письменника в школі // Українська мова і література в школі. – 2004. – № 6. – С. 17 – 22.
52. *Вертій О.* Побутово-психологічна течія і особливості типізації в українській літературі 70 – 90-х рр. ХІХ ст. // Дивослово. – 2004. – № 12. – С. 62 – 66.
53. *Вечорницький А.* По ревізії. (Розмова з Марком Лукичем Кропивницьким) // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С.189 – 190.
54. *Вільний І.* Документи про М. Л. Кропивницького // Архіви України. – 1967. – № 4. – С.92 – 93.
55. *Возняк М.* В єднанні з народом Наддністрянщини // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К.: Мистецтво, 1955. – С. 144 – 169.
56. *Возняк М. С.* Історія української літератури. У двох книгах: Навчальне видання. – 2-ге видання виправлене. – Львів: Світ, 1994. – Кн. Друга. – 560 с.
57. *Волицька І.* Театральна юність Леся Курбаса: (проблема формування творчої особистості) – Львів: Ін-т народознавства НАН України, 1995. – 152 с.
58. *Волочай В. Г.* Традиції реалістичної драми М. Кропивницького у “Лісовій пісні” Лесі Українки // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 112 – 114.
59. *Волошин І.* Творчість, віддана народу // Акторська майстерність корифеїв. [Збірник матеріалів про дожовтневий театр...]. – К.: Мистецтво, 1983. – С. 3 – 16.
60. *Волькенштейн В. М.* Драматургія. – М.: Советский писатель, 1969. – 335 с.
61. *Воронежский* телеграф. – 1884. – № 83. – 25 июля.

62. *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика – К.: Наук. думка, 1996 – 700 с.
63. *Вороний М.* Драма живих символів // *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – С. 159 – 168.
64. *Вороний М.* З приводу “Спогадів” Марка Кропивницького // *Життя і революція.* – 1928. – № 9. – С. 177 – 184.
65. *Вороний М.* Марко Л<укич> Кропивницький // *Вороний М.* Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – С. 241 – 245.
66. *Вороний М.* Нові твори драматичні // *Зоря.* – 1895. – № 6. – С. 116 – 117.
67. *Вороний М.* Пам’ятник М. Кропивницькому // *Рада.* – 1914. – № 81. – 11 квітня.
68. *Гаврилов П. Т.* М. Л. Кропивницький (До 125-річчя з дня народження) // *Українська мова і література в школі.* – 1965. – № 5. – С. 93 – 94.
69. *Гаврилюк С. В.* Проблема психології селянина та християнської моралі у драматургії Марка Кропивницького: Автореф. дис... канд. філол. наук. – К., 1995. – 24 с.
70. *Гаврилюк С. В.* Проблема психології селянина та християнської моралі у драматургії Марка Кропивницького: Дис... канд... філол... наук: 10.01.01. – Київський ун-т ім. Тараса Шевченка, К., 1995. – 167 с.
71. *Гаєвська Н.* М. Л. Кропивницький і І. К. Карпенко-Карий // *Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури.* Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 33 – 35.
72. *Галич О., Пазурець В., Васильєв Є.* Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. – Київ: Либідь, 2001. – 488 с.
73. *Гауптман Г.* Пьеси. – М.: Искусство, 1959. – Т. 1. – 576 с.
74. *Гауптман Г.* Пьеси. – М.: Искусство, 1959. – Т. 2. – 526 с.
75. *Гега М. М.* Спираючись на досвід корифея // *Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури.* Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 88 – 90.

76. *Геркен-Русова Н.* Героїчний театр. – Лондон: Накладом української видавничої спілки, 1957. – 93 с.
77. *Глаголь [Горленко В.]*. Олеся – драма в 5 діях Марка Кропивницького // Зоря. – 1894. – Ч. 12. – С. 287 – 288.
78. *Глаголь [Горленко В.]*. По поводу одной пьесы (“Олеся” драма М. Л. Кропивницького”) // Киевская старина. – 1893. – Т. 40. – Кн. 3. – С. 560 – 566.
79. “Глытай” народный образ в 5 актах Марка Кропивницького // Діло. – 1885. – № 120. – 12 листопада.
80. *Гольдони К.* Комедии. – М.: Худож. лит., 1971. – 799 с.
81. *Горпинич Н. Г.* Стилiстичне використання iншомовних слiв у творах Марка Кропивницького // Творча iндивiдуальнiсть М. Л. Кропивницького i розвиток української культури. Тези республiканської наукової конференції, присвяченої 150-рiччю вiд дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 170 – 172.
82. *Голота В. В.* Перша книга про корифеїв // Побратими Українського Театру Корифеїв: (Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький): Тези доповідей та повідомлень регіональної наукової конференції 14 – 16 грудня 1990 року. – С. 3 – 5.
83. *Гольдони К.* Комедии. – М.: Художественная литература, 1971. – 799 с.
84. *Горбенко А. Г.* П'єса М. Л. Кропивницького “Дай серцю волю, заведе в неволю” на сцені Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (Постановка М. М. Крушельницького, 1936 р.) // Творча iндивiдуальнiсть М. Л. Кропивницького i розвиток української культури. Тези республiканської наукової конференції, присвяченої 150-рiччю вiд дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 133 – 135.
85. *Городецький Д.* Із спогадів // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 73 – 74.

86. *Грабович Г.* Екзотизм українського модернізму // Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка – К.: Основи, 1997. – С. 571 – 584.
87. *Грабовський П.* Збірник творів: В 3 т. – К.: АН. УРСР, 1960. – Т. 3. – С. 190. – 416 с.
88. *Грейденберг Б.* Із спогадів про М. Л. Кропивницького // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 142 – 144.
89. *Григор'єв Г.* Батько українського театру [До 125-річчя з дня народження М. Л. Кропивницького...] // Вітчизна. – 1965. – № 5. – С. 192 – 194.
90. *Григор'єв Г.* Із книжки “У старому Києві” // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 170.
91. *Гринченко Б.* Народные спектакли. – Чернигов: Тип. Губ. Земства, 1900. – 64 с.
92. *Гринченко Б.* Твори: В 2 т. – К.: АН. УРСР, 1963. – Т. 2. – 592 с.
93. *Гринченко Б.* Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1991. – Т. 2. Повісті. Драматичні твори. – 608 с.
94. *Гринченко Б.* Твори. – [Х.]: Книгоспілка, [1930]. – Т. VII. – 216 с.
95. *Гундорова Т.* Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с.
96. *Гулько В.* Марко Лукич Кропивницький у колі земляків // Прапор. – 1985. – № 12. – С.168 – 172.
97. *Две новые пьесы г. Кропивницкого, поставленные 15 ноября* // Заря. – 1883. – № 248. – 17 ноября.
98. *Джулай Н. В.* Про методологію реконструкції “живої естетики” М. Л. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 149 – 151.

99. *Демківська Т.* Ювілейні дні Кропивницького в Одесі // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К.: Мистецтво, 1955. – С. 221 – 227.
100. *Дем'янівська Л.* Кропивницький Марко // Українська література у портретах і довідках: Давня література – література XIX ст. – К.: Либідь, 2000. – С. 168 – 170.
101. *Дем'янівська Л. С., Семенюк Г. Ф.* Українська радянська драматургія. (Тенденції сучасного розвитку). – К.: Вища школа, 1987. – 160 с.
102. *Денисюк Н. Р.* Художній світ письменника: поняття, терміни і літературознавчі версії. – Тернопіль: ТДПУ. – 2002. – 63 с.
103. *Державний архів Харківської області.* Ф.52. Оп.4. Од. зб. 511. Л. 1.
104. *Дикий О.Д.* З минулого // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 127 – 128.
105. *Дібровенко М. Ф.* Українська п'єса на сцені театрів соціалістичних країн. – К.: 1964. – 39 с.
106. *Дмитренко Д.* Кум-мельник, или Сатана в бочке // Украинская одноактная пьеса. – Л.-М.: Искусство, 1960. – С. 73 – 86.
107. *Долганов І. В.* М. Кропивницький – перекладач “Отелло” // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 39 – 40.
108. *Долина П.* Літературна спадщина М. Л. Кропивницького // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 510 – 523.
109. *Доридор Г. К.* До історії художньої структури водевілю М. Л. Кропивницького “Пошились у дурні” // Филологический анализ: теория, методика, практика: Межрегиональн. сб. научн. ст. – К.; Херсон, 1994. – Выпуск 5. – С. 126 – 131.
110. *Доридор Г. К.* Український водевіль XIX століття: Дис... канд... філол... наук: 10.01.01. – К., 2000. – 170 с.

111. *Дорошевич О.* Із спогадів // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 323 – 327.
112. *Дорошкевич О. Л.* Підручник історії української літератури. – К.: Книгоспілка, [1927]. – 346 с.
113. *Достоевский Ф. М.* Полное собрание сочинений в 30-ти т. – Л.: Наука, 1973. – Т. 6. – 423 с.
114. *Дузь І. М.* Марія Садовська. Нарис про життя і творчість. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957. – 73 с.
115. *Драгоманов М. П.* Літературно-публіцистичні праці: У 2 т. – К.: Наукова думка, 1970. – Т. 1. – 532 с.
116. *Драматическая труппа М. Старицкого* // Одесский вестник. – 1884. – № 4. – 5 января.
117. *Драматическая труппа М. Старицкого* // Одесский вестник. – 1884. – № 7. – 10 января.
118. *Дурилін С. М.* Марія Заньковецька. Життя і творчість. – К.: Мистецтво, 1955. – 520 с.
119. *Дурилін С. М.* Л. Кропивницький у 1887 – 1888 рр. (Із щоденника О. О. Ярцева) // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 191 – 201.
120. *Дымшиц А.* Гергарт Гауптман // Гауптман Г. Пьесы. – М.: Искусство, 1959. – Т. 1. – С. 5 – 22.
121. *Дятчук В. В.* Засоби художньої образності в п'єсах М.Л.Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 159 – 161.
122. *Епифанский А.* Маленькие заметки о М. Л. Кропивницком // Утро. – 1910. – № 1015. – 13 апреля.
123. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К.: Український учитель, [1911]. – 466 с.

124. *Є. Ч. [Євген Чикаленко]. 25-літній ювілей Марка Л. Кропивницького // Зоря.* – 1897. – Ч.1. – С. 13 – 14.
125. *Загайкевич М. П. Марко Кропивницький – композитор // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького.* – С. 16 – 20.
126. *Закриничний П.Т. Марко Кропивницький у спогадах одеських акторів Побратими Українського Театру Корифеїв: (Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький): Тези доповідей та повідомлень регіональної наукової конференції 14 – 16 грудня 1990 року.* – С. 46 – 50.
127. *Запрещенная* пьеса М. Л. Кропивницького на сцене в Сибири // *Сибирские огни.* – 1960. – № 7. – С. 168 – 169.
128. *Зоря.* – 1882. – № 22. – 28 января.
129. *Зоря.* – 1882. – № 27. – 28 января
130. *Зоря.* – 1883. – № 13. – 18 января.
131. *Зоря.* – 1883. – № 22. – 28 января.
132. *Зоря.* – 1883. – № 223. – 16 октября.
133. *Зоря.* – 1883. – № 236. – 2 ноября.
134. *Зоря.* – 1883. – № 247. – 16 ноября.
135. *Зоря.* – 1883. – № 248. – 17 ноября.
136. *З журнальної та газетної хроніки // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів.* – С. 524 – 526.
137. *Зоря.* – 1892. – № 12. – С. 238 – 239.
138. *З цензурної заборони // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів.* – С. 507 – 509.
139. *Ібсен Г. Ворог народів.* – [Х.]: Український робітник, [1927]. – 128 с.
140. *Ібсен Г. Собрание сочинений.* В 4-х т. – М.: Искусство, 1958. – Т. 4. – 823 с.
141. *Івасютин Т. Д. До питання про творче засвоєння М. Л. Кропивницьким драматургії Ж. Б. Мольєра // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової*

- конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 47 – 49.
142. *Івашиків В. М.* Українська романтична драма 30 – 80-х років XIX ст. – К.: Наукова думка, 1990. – 143 с.
143. *Игла.* Малорусский спектакль // *Заря.* – 1883. – № 225. – 19 октября.
144. *Имеладзе В. М. Л.* Кропивницький у Грузії // *Марко Лукич Кропивницький.* Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 211 – 220.
145. *Инкогнито.* “Глитай” в частном театре г. Савина // *Заря.* – 1883. – № 229. – 25 октября.
146. *Инкогнито.* Искусство и литература // *Заря.* – 1883. – № 247. – 16 ноября.
147. *Історія міст і сіл Української РСР.* Харківська область. – К.: УРЕ АН УРСР, 1966. – 1085 с.
148. *Історія української літератури.* В 2-х т. – К.: АН. УРСР, 1954. – Т. 1. Дожовтневий період. – 732 с.
149. *Історія української літератури XIX ст. (70 – 90-ті роки): У 2 кн.: Підручник /* О. Д. Гнідан, Л. С. Дем’янівська, С. С. Кіраль та ін; За ред. О. Д. Гнідан. – К.: Вища школа, 2002. – Кн.. 1. – 575 с.
150. *Історія української літератури другої половини XIX ст.: Підручник для студентів філологічних факультетів /* За ред. В. М. Поважної. – К.: Вища школа, 1979. – 462 с.
151. *Історія української літератури другої половини XIX ст.: Підручник для студентів філологічних факультетів /* За ред. В. М. Поважної. – К.: Вища школа, 1986. – 431 с.
152. *Історія української літератури. XIX століття. У 3 кн. Кн. 1: Навч. Посібник /* За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1995. – 368 с.
153. *Історія української літератури. XIX століття. У 3 кн. Кн. 2: Навч. Посібник /* За ред. М.Т.Яценка. – К.: Либідь, 1996. – 384 с.
154. *Історія української літератури. XIX століття. У 3 кн. Кн. 3: Навч. Посібник /* За ред. М.Т.Яценка. – К.: Либідь, 1997. – 432 с.

155. Історія української літератури кінця XIX – початку XX ст. / За ред. П. П. Хропка. – К.: Вища школа, 1991. – 511 с.
156. *Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: Підручник для студентів. У 2 кн.* / О. Д. Гнідан, Г. Ф. Семенюк, Н. М. Гаєвська та ін.; За загальною ред. О. Д. Гнідан. – К.: Либідь, 2005. – Кн. 1. – 622 с.
157. *Історія української літератури. У 8-ми т.* – К.: Наукова думка, 1969. – Т. 4. – Кн. друга. – 452 с.
158. *Історія української літературної критики.* – К.: Наукова думка, 1988. – 456 с.
159. *Йосипенко М.* Актор, режисер, театральний діяч // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 77 – 109.
160. *Йосипенко М.* Марко Лукич Кропивницький. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – 324 с.
161. *Йосипенко Н.* Марк Лукич Кропивницький. Автореферат дисертації на соискание ученої степені доктора искусствоведения. – М. – К., 1958. – 32 с.
162. *Казирод Н. І., Степаненко М. І.* М. Л. Кропивницький в історії української літературної мови // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 161 – 162.
163. *Камінчук О.* Провісниця українського модернізму // Дивослово. – 2004. – № 4. – С. 36 – 39.
164. *Камінчук О.* Провісниця українського модернізму // Дивослово. – 2004. – № 5. – С. 2 – 5.
165. *Каніболоцька Л. С.* Еволюція характеру в драмах М. Л. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 64 – 66.

166. *Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах* – К.: Дніпро, 1985. – Т. 1. – 439 с.
167. *Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах* – К.: Дніпро, 1985. – Т. 2. – 351 с.
168. *Карпенко-Карий І. (І. К. Тобілевич). Твори в трьох томах* – К.: Дніпро, 1985. – Т. 3. – 373 с.
169. *Катранов В. О малорусской драме (Опыт краткой истории развития малорусской драматической литературы и общий разбор крупнейших и лучших ее образцов).* – Одесса, 1899. – 63 с.
170. *Кауфман Л. С. Кропивницький Марк Лукич // Музыкальна енциклопедія.* – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – С. 1103.
171. *Кашенцев А. Памяти Марка Лукича Кропивницького // Утро.* – 1910. – 4 апреля.
172. *Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів у 7 т.* – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 2. – 568 с.
173. *Кирилюк Є. М. Л. Кропивницький // Літературна критика.* – 1940. – № 5.
174. *Кирилюк Є. Марко Лукич Кропивницький.* – Укрвидав ЦК КП (б) У, 1943. – 12 с.
175. *Киричок М. Він жив Україною // Кримська світлиця.* – 2001. – 29 червня.
176. *Киричок М. С. П'єса М. Л. Кропивницького “Дай серцеві волю, заведе у неволю” в українському літературному і театральному контексті другої половини ХІХ століття: Дис... канд... філол... наук: 10.01.01.* – Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди, Харків, 2005. – 210 с.
177. *Киричок М. С. М. Л. Кропивницький на кримській сцені // Ученые записки Симферопольского государственного университета.* – Симферополь: СГУ, 1995. – № 10 (49): Філологія. – С. 63 – 66.
178. *Киричок П. М. М. Л. Кропивницький і російська культура // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури.*

- Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 95 – 98.
179. *Киричок П.* Марко Кропивницький і театральне мистецтво Криму // Слово і час. – 1994. – № 7. – С. 84 – 87.
180. *Киричок П. М.* “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” М. Л. Кропивницького: (До цензур. та сценіч. історії п’єси) // Рад. літературознавство, 1980. – № 5. – С. 60 – 64.
181. *Киричок П. М.* “До історії створення, переслідування і заборони царською цензурою п’єси М. Л. Кропивницького “Доки сонце зійде, роса очі виїсть” // Укр. літературознавство. Республіканський міжвід. збірник, 1972. – Випуск 15. – С. 74 – 80.
182. *Киричок П. М.* До характеристики суспільно-політичних поглядів М. Л. Кропивницького // Радянське літературознавство. – 1976. – № 6 – С. 42 – 51.
183. *Киричок П.* Марко Кропивницький (Життя і творчість). – К.: Дніпро, 1968. – 144 с.
184. *Киричок П. М.* Марко Кропивницький. Нарис життя і творчості. – К.: Дніпро, 1985. – 150 с.
185. *Киричок П. М.* Соціальні драми М. Л. Кропивницького: Дис... канд. філол. наук. – Одеса, 1953. – 234 с.
186. *Киричок П. М.* Творча історія п’єси М. Л. Кропивницького “Дай серцю волю, заведе в неволю” // Рад. літературознавство, 1973. – № 2. – С. 32 – 39.
187. *Киричек П. М.* Украинская драматургия 60-х – начала 80-х годов XIX века. Проблема художественного мастерства в связи с творческой практикой писателей. Дис... доктора филол. наук. – Симферополь, 1987. – 370 с.
188. *Киричек П. М.* Украинская драматургия 60-х – начала 80-х годов XIX века. Проблема художественного мастерства в связи с творческой практикой

- писателів: Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.03 / Київський гос. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – Київ., 1988. – 53 с.
189. *Киртока А. С., Охрименко П. П., Шалуташивили Н. Н.* М. Л. Кропивницький в Білорусії, Грузії і Молдавії (Із історії театральних зв'язів України з Білорусією, Грузією і Молдавією). – Кишинів: Партизан, 1966. – 71 с.
190. *Кисельов Й.* Марко Лукич Кропивницький // Кропивницький М. П'єси. – К.: Держлітвидав УРСР, 1950. – С. 3 – 16.
191. *Кисіль О.* Український театр: Популярний нарис історії українського театру. – [К.; Х.]: Книгоспілка, 1925. – 179 с.
192. *Кінько А.* Народна пісня у творчості М. Л. Кропивницького // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 130 – 143.
193. *К кончині* М. Л. Кропивницького // Утро. – 11 апреля.
194. *Кіраль С. С.* Жіночі образи М. Кропивницького в сценічній інтерпретації Марії Заньковецької // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 126 – 128.
195. *Коваленко П.* Дві ролі М. Л. Кропивницького // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 171 – 174.
196. *Коваленко П.* М. Л. Кропивницький – читець. (Спогади очевидця) // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 333 – 336.
197. *Коваленко П. Т.* Незабутнє. Спогади старого актора. – К.: Радянський письменник, 1962. – 271 с.
198. *Коваленко П. Т.* Шляхи на сцену. – К.: Мистецтво, 1964. – 290 с.
199. *Ковалець Л. М.* Драматизм соціальних і морально-психологічних конфліктів п'єси М. Л. Кропивницького “Олеся” // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 81 – 83.

200. *Ковальчук Л. А.* Етюд Марка Кропивницького “По ревізії” в боротьбі з бюрократизмом // *Творча індивідуальність М.Л.Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького.* – С. 122 – 124.
201. *Коломієць Р. Г.* Театр Саксаганського і Карпенка-Карого. – К.: Мистецтво, 1984. – 200 с.
202. *Козар П.* Дитяча трупа Кропивницького // *Спогади про Марка Кропивницького. Збірник.* – С. 194 – 196.
203. *Козлов А. В.* Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. – К.: Вища школа, 1991. – 195 с.
204. *Коломієць Р. Г.* Кропивницький і Старицький: Творча співдружність та видова диференціація в українському театрі // *Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького.* – С. 146 – 148.
205. *Комарь М. [Комаров М.]* Збірник творів М. Л. Кропивницького // *Зоря.* – 1886. – Ч. 8. – С. 133 – 135.
206. *Комишанченко М. П.* Михайло Старицький [Літературний портрет]. – К.: Дніпро, 1968. – 112 с.
207. *Комуніст.* – 1940. – 9 травня.
208. *Конончук М. М.* Контактні і творчі взаємини І. С. Нечуя-Левицького з М. Л. Кропивницьким // *Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького.* – С. 108 – 111.
209. *К кончине* М. Л. Кропивницького // *Утро.* – 1910. – 11 апреля.
210. *Корифеї українського театру: Матеріали про діяльність театру корифеїв.* – К.: Мистецтво, 1982. – 309 с.
211. *Корнійчук О. Є.* Твори в 5-ти т. – К.: Дніпро, 1967. – Т. 2. – 351 с.

212. *Коряк В.* Нарис історії української літератури. Буржуазне письменство. – [X]: Державне видавництво України, 1929. – 620 с.
213. *Костелец Б. О.* Лекции по теории драмы: Драма и действие: Учебное пособие. – Л.: ЛГИТМИК, 1976. – 159 с.
214. *Котляренко М.* О народном передвижном театре // Ежемесячный журнал, издаваемый В. С. Милорадовичем. – 1915. – № 8. – С. 90 – 92.
215. *Кравчук П. І.* М. Л. Кропивницький – режисер // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 142 – 146.
216. *Красенко В.* Зустріч з великим актором // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 175 – 178.
217. *Красильникова О. В.* Історія українського театру ХХ сторіччя. – К.: Либідь, 1999. – 208 с.
218. *Кримський А.* Театр Мирова-Бедюха // Зоря. – 1891. – № 12. – С. 239.
219. *Кропивницька А.* В добрий час // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 164 – 169.
220. *Кропивницький* // Театральная энциклопедия, – М.: Советская энциклопедия, 1964. – Т. 3. – С. 280 – 282.
221. *Кропивницький В. М.* Из сімейної хроніки Марка Кропивницького: (Спогади про батька). – К.: Мистецтво, 1968. – 214 с.
222. *Кропивницький В. М.* Л. Кропивницький як композитор // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 161.
223. *Кропивницький І.* Керманич української сцени // Кур'єр ЮНЕСКО. – 1990. – Травень. – С. 49 – 50.
224. *Кропивницький Марко* // Енциклопедія українознавства: Словникова частина / Гол. ред. В. Кубійович. – Львів: Молоде життя, 1994. – Т. 3. – С. 1192 – 1193.
225. *Кропивницький Марко* Драматичні твори. – К.: Наукова Думка, 1990. – 608 с.

226. *Кропивницький* Марко Лукич // Українська радянська енциклопедія: [В 16 ти т.]. – К., Акад. наук УРСР. – [1962]. – Т. 7. – С. 431 – 432.
227. *Кропивницький* Марко Лукич // Українські письменники. Біо-бібліографічний словник. У 5-ти т. / Уклад. М. Пивоваров та ін – К.: Державне видавництво художньої літератури. – Т. 2. – 1963. – С. 588 – 607.
228. [*Кропивницький* М.]. До підлітків паненят // Весеннее солнышко. – № 1. – 1906. – С. 30.
229. *Кропивницький* М. Л., *Кропивницька* Н. В. Невідомі листи М. Л. Кропивницького та Н.В. Кропивницької Радянське літературознавство. – 1988. – № 7. – С. 65.
230. *Кропивницький* М. Л. Листи М. Л. Кропивницького до М. Ф. Сумцова та його дружини // Радянське літературознавство. – 1959. – № 5. – С. 106 – 110.
231. *Кропивницький* М. Нашествіє варварів // Київська старовина. – 1994. – № 3. – С. 57 – 79.
232. *Кропивницький* М. Невідомий лист М. Кропивницького [Доповідна записка укр. актора М. Л. Кропивницького голові Комітету Міністрів С. Ю. Вітте] // Радянське літературознавство. – 1972. – № 6. – С. 72 – 74.
233. *Кропивницький* М. Невідомий лист М. Кропивницького [До артистки М. Афанасьевої] // Радянське літературознавство. – 1967. – № 10. – С. 74 – 75.
234. *Кропивницький* М. П'єси. – К.: Держлітвидав УРСР, 1950. – 382 с.
235. *Кропивницький* М. Твори в 6-ти т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958. – Т. 1. – 575 с.
236. *Кропивницький* М. Твори в 6-ти т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958. – Т. 2. – 539 с.
237. *Кропивницький* М. Твори в 6-ти т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1959. – Т. 3. – 359 с.
238. *Кропивницький* М. Твори в 6-ти т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1959. – Т. 4. – 379 с.

239. *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1959.– Т. 5. – 631 с.
240. *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1960. – Т. 6. – 672 с.
241. *Кузнєцова О. М. Л.* Кропивницький у Петербурзі // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 170 – 190.
242. *Кузякіна Н.* Нариси української радянської драматургії. – Ч 1. (1917 – 1934). – К.: Радянський письменник, 1958. – 240 с.
243. *Куликова З. М.* Дожовтнева періодика про драматургію Марка Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 90 – 93.
244. *Куліш М. Г.* Твори: В 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1. – 506 с.
245. *Купленник В. К.* Творчість М. Л. Кропивницького як джерело для дослідження українського народного танцю та художній засіб у драматургії // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 73 – 74.
246. *Куриленко И.* Драматургия Марка Кропивницкого и наша современность // Советская Украина. – 1960. – № 10. – С. 172 – 175.
247. *Куриленко Й.* Класик української драматургії // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 110 – 129.
248. *Лазурська Н.* З моїх зустрічей // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 343 – 346.
249. *Левицький Ф.* Великий талант // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 296 – 300.
250. *Левицький Ф.* Згадки про М. Л. Кропивницького // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 84 – 87.

251. *Левченко М.* Біля колиски театру // Левченко М. На півдні. Історико-літературні нариси. – Одеса: Одеське книжне видавництво, 1959. – С. 36 – 52.
252. *Лисенко О. М. Л. Кропивницький* // Лисенко О. М. В. Лисенко (Спогади сина). – К.: Держвидавництво образотворчого мистецтва і музичної комедії УРСР, 1959. – С. 427 – 433.
253. *Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс* / За ред. Р. Гром'яка. – Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет, 2004. – 366 с.
254. *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
255. *Л – ко Г – на.* По ревізії // Зоря. – 1895. – № 8. – С. 158.
256. *Лукич Василь.* Нові твори драматичні. III. Зайдиголова. Драма в 5 діях Марка Кропивницького // Зоря. – 1891. – Ч. 15. – С. 317 – 318.
257. *Ляхова Ж. Т.* Епістолярій М. Л. Кропивницького як джерело вивчення його громадських, естетичних та загальнолюдських ідеалів // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 10 – 13.
258. *Малорусский* спектакль // Заря. – 1882. – № 22. – 28 января.
259. *Малороссийская* труппа под управлением М. Л. Кропивницкого // Артист. – 1890. – Кн. 7. – С. 191 – 192.
260. *Малютіна Н. П.* Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родово-жанрової динаміки: Монографія. – Одеса: Астропринт, 2006. – 352 с.
261. *Мамонтов Я.* Драматургія І. Тобілевича // Тобілевич І. (Карпенко-Карий). Твори в 6-ти т. – Х. – К.: Література і мистецтво, 1931. – Т. 6. – С. 143 – 251.
262. *Мамонтов Я.* На театральних роздоріжжях. – [Х]: Книгоспілка, 1925. – 65 с.
263. *Маремпольський В. Ф.* Галерея характерів запорожців у драмі М. Кропивницького “Невольник” – переробці однойменної поеми

- Т. Шевченка // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 59 – 62.
264. *Маринич Г.* Спогади про Марка Лукича Кропивницького // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 301 – 314.
265. *Мар'яненко І.* Марко Лукич Кропивницький (Зі спогадів) // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 98 – 113.
266. *Мар'яненко І. О.* Минуле українського театру. Зустрічі, творча праця. – К.: Мистецтво, 1953. – 184 с.
267. *Мар'яненко І.* Мій учитель // Соціалістична Харківщина. – 1940. – 8 травня.
268. *Мар'яненко І.* М. Л. Кропивницький та його театр // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – К., 1955. – С. 239 – 284.
269. *Мар'яненко І. О.* Сцена, актори, ролі. – К.: Мистецтво, 1964. – 290 с.
270. *Мацієвська Л.* Із спогадів // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 185 – 188.
271. *Маяк Й.* З Кропивницьким // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 155 – 158.
272. *Маяк Й.* Митець і громадянин // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 337 – 342.
273. *Маяк Й. Ф.* На українській сцені. – К.: Мистецтво, 1971. – 104 с.
274. *Медведик П.* Невідома сторінка: [Листування співачки С. Крушельницької і драматурга М. Кропивницького] // Жовтень, 1982. – № 11. – С. 132 – 133.
275. *Меженко Ю.* Хронологія артистичної діяльності М. Л. Кропивницького (матеріали до біографії) // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 379 – 500.
276. *Мельник В.* Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення // III міжнародний конгрес українців. Літературознавство. – Харків, 1995. – 26 – 29 серпня. – С. 430 – 440.

277. *Меморіальний музей М. Л. Кропивницького в Кировограді: Фотоальбом*. К.: Мистецтво, 1986. – 47 с.
278. *Местные известия // Харьковские губернские ведомости*. – 1892. – 13 августа. – № 207.
279. *Метерлінк М. Жуазель*. – СПб.: Издательский дом “Кристалл”, 2000. – 544 с.
280. *Микитенко І. К.* Збірник творів у 6-ти т. – К.: Наукова думка, 1965. – Т. 4. – 515 с.
281. *Микитенко І. К.* Збірник творів у 6-ти т. – К.: Наукова думка, 1965. – Т. 5. – 355 с.
282. *Мирний Панас*. Зібрання творів. У семи томах. – К.: Наукова думка, 1970. – Т. 6. – 800 с.
283. *Мізецька В. Я.* М. Кропивницький як майстер персонажної мови // Побратими Українського Театру Корифеїв: (Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький): Тези доповідей та повідомлень регіональної наукової конференції 14 – 16 грудня 1990 року. – С. 40 – 41.
284. *Михновский Н.* Смерть Марка Кропивницького // Утро. – 1910. – 13 апреля.
285. *Міхно О. А.* П'єси Кропивницького за творами Шевченка // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 98 – 100.
286. *М. Л. Кропивницький // Театр и искусство*. – 1910. – № 15. – С. 323.
287. *Моклиця М. В.* Модернізм у творчості письменників ХХ століття. – Луцьк: Вежа, 1999. – Ч. 1. Українська література. Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. – 153 с.
288. *Моклиця М. В.* Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк: Волинський державний університет, 1998. – 293 с.
289. *Мольєр Ж-Б.* Комедії. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958. – 775 с.
290. *Мордовець Д.* М. Л. Кропивницький як читець // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 71 – 72.

291. *Мордовцев Д.* Нечто из новой Украины // *Новости и биржевая газета.* – 1890. – № 100. – 13 апреля.
292. *Мороз З. П.* На позиціях народності. Дослідження. – К.: Дніпро, 1971. – Т. 2. – 480 с.
293. *Мороз З. П.* Проблема конфлікту в драматургії. Нариси з історії української реалістичної драми другої половини ХІХ ст. – К.: Радянський письменник, 1961. – 457 с.
294. *Мороз З. П.* Реалізм української драми другої половини ХІХ ст. Проблема інтелігенції // *Радянське літературознавство.* – 1984. – № 12. – С. 22 – 26.
295. *Мороз З.* Українська драматургія і театр другої половини ХІХ ст. – К.: Радянська школа, 1950. – 78 с.
296. *Мороз Л. З.* Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини ХІХ ст. Фольклорна традиція і жанр // *Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.* – К.: Наукова думка, 1986. – С. 158 – 188.
297. *Мороз Л. З.* Драматургія М.Л.Кропивницького: Між минулим і майбутнім // *Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького.* – С. 119 – 122.
298. *Мороз Л. З.* Драматургія // *Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн.* Кн. 2: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1996. – С. 352 – 373.
299. *Мороз Л. З.* Драматургія // *Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн.* Кн. 3: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1997. – С. 363 – 381.
300. *Мороз Л. З.* Марко Кропивницький // *Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн.* Кн. 3: Навч. посібник / За ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1997. – С. 381 – 397.
301. *Мороз Л. З.* Іван Карпенко-Карий (Іван Тобілевич) // *Історія української літератури ХІХ століття: У 3 кн.* Кн. 3. – С. 397 – 421.

302. *Мороз Л. З.* Марко Кропивницький // Кропивницький Марко. Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1990. – С. 5 – 28.
303. *Мостова Л. Б.* Функція жанрів народної творчості в п'єсах М. Л. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 68 – 70.
304. *Назаренко Ю.* Марко Кропивницький за межами України // Всесвіт. – 1965. – С. 86.
305. *Неделя.* – 1886. – № 47. – 23 ноября.
306. *Недзвідський А. В., Юхнов О. А.* “Глитай або ж Павук” на сцені єврейського театру // Побратими Українського Театру Корифеїв: (Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький): Тези доповідей та повідомлень регіональної наукової конференції 14 – 16 грудня 1990 року. – С. 17 – 20.
307. *Неживий О. І.* До проблеми творчих взаємин Марка Кропивницького і Бориса Грінченка // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 104 – 106.
308. *Неїжмак М. [Комаров М.]*. Українська драматична трупа М. Кропивницького в Одесі // Зоря. – 1892. – Ч. 1. – С. 19 – 20.
309. *Немченко В. І.* Марко Кропивницький і українське сценічне мистецтво для дітей // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 131 – 133.
310. *Нечуй-Левицький І. С.* Зібрання творів: У 10 т. – К.: Наукова думка, 1968. – Т. 10. – 589 с.
311. *Н.* Искусство и литература // Заря. – 1882. – № 8. – 12 января.

312. *Ніцше Ф.* Так казав Заратустра: Жадання влади. – К.: Основи: Дніпро, 1993. – 413 с.
313. *Новая* пьеса М. Л. Кропивницького // Елисаветградский вестник. – 1890. – № 19. – 24 января.
314. *Новиков А.* Архетип глитая в українській драматургії межі XIX – XX ст. // Українська мова і література в школі. – 2004. – №№ 7 – 8. – С. 58 – 62.
315. *Новиков А.* Вистави Марка Кропивницького на Слобожанщині // Слобожанщина. – 2001. – № 18. – С. 305 – 308.
316. *Новиков А.* Два портрети представника місцевої влади в українській драматургії другої половини XIX – початку XX ст. // Українська мова і література в школі. – 2005. – № 6. – С. 40 – 43.
317. *Новиков А.* Дитячий театр Марка Кропивницького // Рідні джерела. – 2000. – № 1. – С. 25 – 27.
318. *Новиков А.* Дитячі п'єси-казки Марка Кропивницького // Початкова школа. – 2001. – № 5. – С. 54 – 55.
319. *Новиков А.* Драматургія Марка Кропивницького і національна свідомість // Рідні джерела. – 2002. – № 4. – С. 9 – 12.
320. *Новиков А.* Затишок Марка Кропивницького // Київська старовина. – 2002. – № 3. – С. 161 – 163.
321. *Новиков А.* Звертаючись до духовного батька (Шевченківський контекст творчості Марка Кропивницького) // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2002. – № 3. – С. 76 – 80.
322. *Новиков А.* Маловідома сторінка з творчого доробку М. Кропивницького // Дивослово. – 2002. – № 6. – С. 5 – 7.
323. *Новиков А.* Марко Кропивницький і українське театральне мистецтво // Дивослово. – 2004. – № 2. – С. 14 – 17.
324. *Новиков А.* Кропивницький на Харківщині // Березіль. – 1995. – № 7– 8. – С. 163 – 171.
325. *Новиков А.* Марко Кропивницький у Затишку // Слобожанщина. – 1999. – № 12. – С. 64 – 72.

326. *Новиков А.* Народна пісня у творчості М. Кропивницького // Рідні джерела. – 2002. – № 1. – С. 9 – 11.
327. *Новиков А. О.* Марко Кропивницький і світова культура // Мова і культура. – К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2002. – Т. 4. – Ч. 2. – С. 16 – 23.
328. *Новиков А. О.* Марко Кропивницький і Харківщина. Розвідки, гіпотези, документи. – Харків: Майдан, 2000. – 184 с.
329. *Новиков А. О.* Марко Кропивницький і Слобожанщина // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету. Серія літературознавство. Випуск 2 (29). – Харків, 2001. – С. 84 – 89.
330. *Новиков А. О.* Марко Кропивницький на Харківщині. Розвідки, гіпотези, документи. – Харків: Харківський державний педагогічний університет, 1997. – 76 с.
331. *Новиков А. О.* Марко Кропивницький у колі друзів і знайомих // Південний архів (Філологічні науки). Зб. наук. праць. – Херсон: OLDI, 2000. Випуск 10 – 11. – С. 235 – 240.
332. *Новиков А. О.* Образ народного заступника в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття // Українська література в загальноосвітній школі. – 2005. – № 4. – С. 6 – 10.
333. *Новиков А.* Образ української жінки-страдниці в п'єсах драматургів театру корифеїв // Дивослово. – 2004. – № 7. – С. 55 – 58.
334. *Новиков А. О.* Слобожанський драматичний театр. Нариси історії. – Харків: ХДПУ, 2002. – 109 с.
335. *Новиков А.* “Скрутна доба” Марка Кропивницького // Українська мова і література в школі. – 2001. – № 3. – С. 81 – 83.
336. *Новиков А.* Тарас Шевченко в житті і творчості Марка Кропивницького // Рідні джерела. – 2001. – № 1. – С. 24 – 27.
337. *Новиков А.* Тема боротьби за високі ідеали мистецтва в п'єсах драматургів театру корифеїв // Українська література в загальноосвітній школі. – 2005. – № 10. – С. 11 – 15.

338. *Новиков А.* Тема національного відродження України в духовній спадщині М. Кропивницького // *Дивослово*. – 2001. – № 2. – С. 17 – 19.
339. *Новиков А. О.* Тема українського козацтва в творчості Марка Кропивницького // *Наукові записки Харківського державного педагогічного університету. Серія літературознавство. Випуск 1 (28)*. – Харків, 2001. – С. 121 – 126.
340. *Новиков А.* “Титарівна” Тараса Шевченка й Марка Кропивницького // *Українська мова і література в школі*. – 2004. – № 3. – С. 67 – 70.
341. *Новиков А.* Українська культура й російська ксенофобія. До питання національної драматургії другої половини XIX – початку XX ст. // *Дивослово*. – 2005. – № 6. – С. 52 – 56.
342. *Новиков А.* Українська мова як складова теми національного відродження в творчості М. Кропивницького // *Південний архів. Філологічні науки*. Зб. наук. праць. Вип. XVI. Херсон: видавництво ХДПУ, 2002. – С. 28 – 31.
343. *Новиков А.* Фольклорно-етнографічна основа української драматургії другої половини XIX ст. // *Українська література в загальноосвітній школі*. – 2005. – № 7. – С. 6 – 10.
344. *Новиков А.* Художній універсум Марка Кропивницького. – Х.: Майдан, 2006. – 352 с.
345. *Новое время*. – 1886. – № 3849. – 15 ноября.
346. *Новое время*. – 1886. – № 3850. – 16 ноября.
347. *Новое время*. – 1886. – № 3866. – 2 декабря.
348. *Новое время*. – 1886. – № 3890. – 28 декабря.
349. *Новороссийский телеграф*. – 1886. – № 3254. – 16 января.
350. *Новороссийский телеграф*. – 1886. – № 3259. – 21 января.
351. *Новороссийский телеграф*. – 1886. – № 3259. – 23 января.
352. *Новороссийский телеграф*. – 1896. – 21 ноября.
353. *Огоновський О.* Історія літератури руської [української]. – Ч. 2: Вік XIX: Поезія. Драма. – Мюнхен, 1991. – 965 с.
354. *Одесские новости*. – 1886. – № 485. – 21 августа.

355. *Одесский вестник*. – 1871. – № 252. – 14 октября.
356. *Одесский вестник*. – 1882. – № 260. – 2 декабря.
357. *Одесский вестник*. – 1884. – № 14. – 18 января.
358. *Одесский вестник*. – 1884. – № 268. – 6 декабря.
359. *Ожоган В. М.* Діалектні особливості мови творів М. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 168 – 170.
360. *Олесницький Є.* Кропивницький в Галичині // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 25 – 28.
361. *Олійник В. М.* М. Л. Кропивницький і пролетарські поети // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 114 – 117.
362. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений. В 12-ти т. – Т. 2. Пьесы (1856 – 1866). – М.: Искусство, 1974. – 808 с.
363. *Островский А. Н.* Полное собрание сочинений. В 12-ти т. – Т. 8. Пьесы (1878 – 1882). – М.: Искусство, 1977. – 431 с.
364. *Отчет* по опытному полю имени Н. А. Литошенко купянского сельскохозяйственного общества за 1915 год. – Купянск, 1915. – 172 с.
365. *Охріменко П.* М. Л. Кропивницький і Білорусія // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 202 – 210.
366. *Павленко.* Дві сім'ї – драматургічні малюнки з закутного життя в 4 діях Марка Кропивницького // Зоря. – 1894. – № 4. – С. 90.
367. *Павличко С. Д.* Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
368. *Памятник* М. Л. Кропивницкому // Театр и искусство. – 1910. – № 17. – С. 361.
369. *Паньківський С.* Образ учителя // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 114 – 122.

370. *Паньківський С.* У справжньому театрі // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 315 – 320.
371. *П – в Н.* Театр и музыка // Новости и биржевая газета. – 1890. – № 98. – 11 апреля.
372. *Перепелиця П.* Заарештована п'єса // Київська старовина. – 1994. – № 3. – С. 52 – 56.
373. *Перепелиця П.* За скупими рядками спогадів // Вітчизна. – 1990. – № 10. – С. 175 – 177.
374. *Перепелиця П.* З історії українського водевілю // Український водевіль. – К.: Мистецтво, 1965. – С. 3 – 25.
375. *Перепелиця П.* З пам'ятного сучасників про Марка Кропивницького // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 3 – 17.
376. *Перепелиця П.* Марко Кропивницький – діяч російської сцени // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 135 – 137.
377. *Перепелиця П.* П'єса, що давно не бачила рамп // Вітчизна. – 1970. – № 5. – С. 187 – 194.
378. *Перепелиця П.* Примітки // *Кропивницький М.* Твори в 6-ти т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1958. – Т. 1. – С. 546.– 576 с.
379. *Петров Н. И.* Очерки истории украинской литературы XIX столетия. – К., 1884. – 459 с.
380. *Пільгук І. І.* Драматургія М. Кропивницького // Література в школі. – 1960. – № 3. – С. 23 – 32.
381. *Пільгук І.* Життя і сцена. До століття з дня народження М. Л. Кропивницького (1840 – 1940) // Радянська література. – 1940. – № 5. – С. 158 – 175.
382. *Пільгук І. І.* Життя і творчість М. Л. Кропивницького. – К., 1960. – 40 с.

383. *Пільгук І. І.* Іван Карпенко-Карий (Тобілевич). Повість про українського драматурга, актора, режисера і театрального діяча. – К.: Молодь, 1976. – 295 с.
384. *Пільгук І.* Марко Лукич Кропивницький // Кропивницький М. Твори в 6-ти т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1960. – Т.1. – 1958. – С. 5 – 55.
385. *Пінкієв П.* Доля однієї п'єси М. Кропивницького // Літературна газета. – 1958. – № 43. – С. 3.
386. *Пісочинець Д.* Нове драматичне товариство М. Кропивницького // Зоря. – 1895. – № 8. – С. 179.
387. *Погрібний А. Г.* Сучасний конфлікт: синдроми і симптоми // Дніпро. – 1988. – № 3. – С. 132 – 142.
388. *Погрибный А. Г.* Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К.: Вища школа, 1981. – 200 с.
389. *Полотай А. М.* М. Кропивницький у спогадах Скитальця // Радянське літературознавство. – 1967. – № 6. – С. 71 – 77.
390. *Полтавчук В. Г.* У двобій з цензурою (До проблеми взаємовідносин мистецтва і влади) Побратими Українського Театру Корифеїв: (Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький): Тези доповідей та повідомлень регіональної наукової конференції 14 – 16 грудня 1990 року. – С. 29 – 31.
391. *Поляруш Т. І.* Функція антропонімів у п'єсах М. Л. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 165 – 167.
392. *Попович К. Ф.* Український театр у Кишиневі (Друга половина ХІХ – початок ХХ ст.) // Радянське літературознавство. – 1974. – № 9. – С. 80 – 85.
393. *Потапенко В.* Спогади про український театр // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 58 – 70.
394. *Потєха В. А.* Українська соціально-побутова драма (Проблема типології) // Радянське літературознавство. – 1979. – № 10. – С. 64 – 72.

395. *Потєха Л. І.* Фольклорні елементи у творах М. Л. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 177 – 178.
396. *Последние* минуты М. Л. Кропивницького // Южный край. – 1910.– 14 апреля.
397. *Правда.* – 1875. – № 16. – 30 серпня.
398. *Представление* в драматической труппе М. П. Старицкого // Одесский вестник. – 1984. – 3 января.
399. *Прибытие* тела М. Л. Кропивницького // Утро – 1910. – 13 апреля.
400. *Приймак Л.* Михайло Павлик – літературний критик і перекладач // Дивослово. – 2004. – № 6. – С. 56 – 59.
401. *Просалова В. А.* Народна казка як джерело творів для дітей М. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 52 – 54.
402. *Пустова Ф. Д.* Жанрова еволюція української драматургії XIX ст. у дослідженнях І. Франка // Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст. Збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 188 – 212.
403. *Пустова Ф. Д.* Іван Франко – історик української літератури. – К.: Вища школа. Головне видавництво, 1989. – 147 с.
404. *Путник.* Тенденциозна пьеса // Новое время. – 1901. – № 9246. – 29 ноября.
405. *Пушкин А. С.* Избранные сочинения в двух томах. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 2. – 686 с.
406. *Пчілка Олена.* Марко Кропивницький як артист і автор // Літературно-науковий вісник. – 1910. – Т. I. – Кн. VI. – С. 457 – 467.

407. *Пчілка Олена*. Марко Кропивницький як артист і автор // Літературно-науковий вісник. – 1910. – Т. LI. – Кн. VIII. – С. 241 – 253.
408. *Пчілка Олена*. Михайло Петрович Старицький (Пам'яті товариша) // Дивослово. – 2004. – № 7. – С. 65 – 69.
409. *Пчілка Олена*. Михайло Петрович Старицький (Пам'яті товариша) // Дивослово. – 2004. – № 8. – С. 70 – 74.
410. *Пчілка Олена*. Михайло Петрович Старицький (Пам'яті товариша) // Дивослово. – 2004. – № 10. – С. 74 – 77.
411. *Ревуцький В.* П'ять великих акторів української сцени: [М. Кропивницький, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський, Г. Затиркевич-Карпинська]. – Париж: 1-ша Укр. друк., 1955. – 94 с.
412. *Регушевський Є. С.* Відображення в культурно-мистецькій та літературознавчій термінології М. Л. Кропивницького його боротьби за народний театр // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 174 – 176.
413. *Рильський М.* Передмова // Йосипенко М. Марко Лукич Кропивницький. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. – С. 3 – 5.
414. *Рильський М.* Твори в трьох томах. – К.: Держлітвидав 1955. – Т. 1. – 483 с.
415. *Розвиток жанрів в українській літературі XIX – початку XX ст.:* Збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1986. – 296 с.
416. *Ростовцев М. А.* Кропивницький як педагог // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 132 – 133.
417. *Рубан Г. В.* Традиції етнографічно-побутової драми у творчості М. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 66 – 68.

418. *Рукописний альбом спогадів про М. Кропивницького* (Сподобівська загальноосвітня школа 1 – 2 ступенів ім. М. Л. Кропивницького, Шевченківського району, Харківської області (запис зроблено П. Козарем наприкінці 1950-х років).
419. *Рулін П.* Життя і творчість М. Л. Кропивницького // Кропивницький М. Твори. – К., 1929. – Т.1. – С. 4 – 122.
420. *Рулін П.* Котляревський і театр його часу // Рання українська драма. – [К.]: Книгоспілка, [1927]. – С. VII – LXXII.
421. *Рулін П. І.* На шляхах революційного театру [Збірник...] – К.: Мистецтво, 1972. – 354 с.
422. *Руський театр у Львові* // Зоря. – 1888. – № 20. – С. 340 – 343.
423. *С. А. І.* Наші драматурги. Кропивницький і Карпенко-Карий // Зоря. – 1896. – № 1. – С. 14 – 15.
424. *Сабінін Л.* Сорок п'ять років на українській сцені. Мемуари – К.: Мистецтво, 1937. – 196 с.
425. *Сабінін Л.* У своєму театрі // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 140 – 142.
426. *Садовський М. К.* Мої театральні згадки. – К.: Держ. вид. образотворч. мистецтва і муз. літератури, 1956. – 203 с.
427. *Саксаганський А. К.* Из прошлого украинского театра. – М. – Л.: Искусство, 1938. – 167 с.
428. *Саксаганський П. К.* По шляху життя. Мемуари – [Х. – К.]: Держлітвидав, 1935. – 231 с.
429. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Избранные сочинения. В 2-х т. – М.: Худож. лит., 1984. – Т. 1. – 447 с.
430. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений. В 20-ти т. – М.: Художественная литература, 1972. – Т. 13. – 814 с.
431. *Сарана О., Строков Л. М.* Кропивницький у Харкові // Прапор. – 1965. – № 6. – С. 97 – 100.

432. *Сахновский-Панкеев В. А.* Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – 232 с.
433. *Сахновский-Панкеев В. А.* М. Г. Савина и М. Л. Кропивницкий (Из истории русско-украинских театральных связей) // Театр и драматургия. Труды Государственного Научно-исследовательского института театра, музыки и кинематографии. – Л, 1959. – С. 427 – 433.
434. *Семенюк Г. Ф.* Українська драматургія 20-х років: Конфлікти, характери, жанри: Дис... д-ра філол. наук (у формі наукової доповіді): 10.01.02 / Київський державний університет імені Т. Шевченка, Київ, 1992. – 62 с.
435. *Середа В. Т.* Нечуй-Левицький та М. Кропивницький // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 106 – 108.
436. *С. – ий Н.* Бенефис М. Л. Кропивницького // Южный край. – 1883. – № 742. – 16 февраля.
437. *Сидоренко З.* Батько українського театру // Слово просвіти. – 2000. – Ч. 12 (78). – С. 14.
438. *Синельников М. М.* Із книжки “Спогади” // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 46 – 50.
439. *Сікоська І. М.* Марко Лукич Кропивницький – автор народних оперет // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 41 – 44.
440. *Скиталець.* Про співаків // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 126 – 127.
441. *Скляниченко Ю. Ф.* Стилзація та контамінація як засоби гумору в драматургії М. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 163 – 165.

442. *Слово*. – 1875. – № 82. – 10 серпня.
443. *Смоленчук М.* Болотяна вулиця, дім Зайковської... [Про перебування М. Л. Кропивницького в Кіровограді] // *Дніпро*. – 1968. – № 5. – С. 121 – 123.
444. *Смоленчук М.* Марко Кропивницький (Кілька спогадів) // *Дніпро*. – 1965. – № 6. – С. 119 – 124.
445. *Смоленчук М.* Марко Кропивницький і його рідний край. – К.: Мистецтво, 1971. – 78 с.
446. *Смоленчук Т. М., Смоленчук М. К.* Андріївна – родове гніздо Кропивницьких // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 7 – 10.
447. *Соболь В. О.* Мотиви та образи давньої літератури в творчості М. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 56 – 59.
448. *Солдатенков Т. Я., Бойченко Л. М.* Корифеї українського театру і Сумщина // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 23 – 27.
449. *Сохацька Є. І.* М. Л. Кропивницький на сторінках журналу “Зоря” // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 111 – 112.
450. *Спогади* про Івана Карпенка-Карого: Збірник. – К.: Мистецтво, 1987. – 184 с.
451. *С. Р.* Україна в произведениях ее новейших писателей // *Неделя*. – 1884. – № 8. – 18 февраля. – С. 268 – 271.

452. *Сріблянський М. М. Л. Кропивницький // Українська хата. – 1910. – № 12. – С. 763 – 764.*
453. *Ставицький О. Ф. Марко Лукич Кропивницький // Кропивницький М.Л. Вибрані твори. – К.: Дніпро, 1965. – 455 с.; 1967. – 512 с.*
454. *Станіславський К. С. З листа до А. Ю. Кримського // Братерство культур. Збірник матеріалів з історії російсько-українського культурного єднання. – К.: Держлітвидав УРСР, 1954. – С. 234.*
455. *Станішевський Ю. Корифей української оперети. – К.: Свенас, 1999. – 94 с.*
456. *Старицька-Черняхівська Л. Із спогадів “Відгуки життя (М. П. Старицький)” // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 80 – 82.*
457. *Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п’ять років українського театру (Спогади та думки) // Україна. – 1907. – Т. 4 (жовтень) – С. 44 – 95.*
458. *Старицька-Черняхівська Л. Двадцять п’ять років українського театру (Спогади та думки) // Україна. – 1907. – Т. 4. (листопад – грудень). – С. 280 – 346.*
459. *Старицький М. Твори: В 6 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 2: Драматичні твори. – 575 с.*
460. *Старицький М. Твори: В 6 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 3: Драматичні твори. – 527 с.*
461. *Старицький М. Твори: В 6 т. – К.: Дніпро, 1989. – Т. 4: Драматичні твори. – 688 с.*
462. *Старицький М. П. Поетичні твори; Драматичні твори. – К.: Наукова думка, 1987. – 576 с.*
463. *Стеценко Л. Ф. І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич) // Історія української літератури. У 8-ми т. – Т. 4. – Кн. друга. – С. 359 – 406.*
464. *Стешенко І. Історія української драми. – К., 1908. – 309 с.*
465. *Стороженко О. Твори: В 2-х т. – К.: Держлітвидав УРСР, 1957. – Т. 1. – 438 с.*

466. [Суворин А.]. Наши мейнингейцы // Новое время. – 1886. – № 3886. – 22 декабря.
467. Суворин А. Хохлы и хохлушки. – СПб.: Тип. А.С. Суворина, 1907. – 114 с.
468. Сумний С. Сторінки з минулого // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 191 – 193.
469. С – в Н. [Сумцов Н.]. Кропивницький Марк Лукич... // Новый энциклопедический словарь. – Т. XXIII. – [1915]. – С. 452.
470. Сумцов М. М. Л. Кропивницький // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 228 – 230.
471. Сумцов Н. Ф. К постановке памятника М. Л. Кропивницкому // Южный край. – 1914. – 23 апреля.
472. Сумцов Н. Ф. Параллели к повести Н. В. Гоголя “Вий” // Киевская старина. – 1892. – Т. 36. – С. 472 – 477.
473. Сумцов Н. Ф. М. П. Старицкий как драматург (Из области литературных споров) // Известия отделения русского языка и словесности АН. – 1908. – Т. 13. – С. 70 – 85.
474. Суслов О. Образ учителя // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 88 – 98.
475. Суслов О. Учитель // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 285 – 292.
476. Теорія драми в історичному розвитку. Хрестоматія / За редакцією та передмовою О. І. Білецького. – К.: Мистецтво, 1950. – 626 с.
477. Терещенко Г. В. Проблема психології селянина та його долі у драматургії Марка Кропивницького // Вісн. Луган. держ. пед. ун-та ім. Т. Шевченка. – 2000. – № 10. – С. 100 – 103.
478. Ткаченко А. О. Мистецтво слова. (Вступ до літературознавства). – К.: Київський університет, 2003. – 448 с.
479. Ткачук М. П. Зображення знелюднення особи за доби капіталізму в драмах М. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції,

- присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 44 – 46.
480. *Тобілевич Б. П.* Перше покоління корифеїв українського театру школи М. Л. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 4 – 7.
481. *Тобілевич С. В.* Життя Івана Тобілевича (Карпенка-Карого). – К., 1945.
482. *Тобілевич С.* Корифеї української сцени // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 50 – 52.
483. *Тобілевич С.* Мої стежки і зустрічі. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1957.– 476 с.
484. *Толстой Л. Н.* Собрание сочинений. В 22-х т. – Т. 11. Драматические произведения. 1864 – 1910. – М.: Худож. лит., 1982. – 503 с.
485. *Труд.* – 1881. – № 127. – 23 декабря.
486. *Труд.* – 1882. – № 12. – 28 января.
487. *Турган О. Д.* М. Л. Кропивницький і Микола Вороний // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 100 – 102.
488. *Українка Леся.* Зібрання творів: У 12 т. – К.: Наукова думка, 1977. – Т. 8. – 320 с.
489. *Українська* класична п'єса. – К.: Мистецтво, 1953. – Т. 3. – 608 с.
490. *Українська* література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті. В 5-ти т. – К.: Наукова думка, 1987. – Т. 1. Українська дожовтнева література і слов'янський світ. – 506 с.
491. *Українська* література в російській критиці кінця XIX – початку XX ст. – К.: Наук. думка, 1980. – 416 с.
492. *Украинская* одноактная пьеса XIX – начало XX века. – Л. – М.: Искусство, 1960. – 368 с.

493. *Українська радянська енциклопедія*: [В 12 –ти т.]. – К.: Головна редакція української радянської енциклопедії, 1977. – Т. 1. – 544 с.
494. *Український водевіль*. – К.: Мистецтво, 1965. – 171 с.
495. *Український драматичний театр. Нариси історії*. В 2-х т. – К.: Видавництво АН УРСР, 1967. – Т. 1. Дожовтневий період. – 516 с.
496. *Український драматичний театр. Нариси історії*. В 2-х т. – К.: Видавництво АН УРСР, 1959. – Т. 2. Радянський період. – 648 с.
497. *Уманов-Каплуновский В.* М. Л. Кропивницький и южнорусский театр // Исторический вестник. – 1906. – Т. 5. – С. 523 – 531.
498. *Уманов-Каплуновський В.* Пам'яті М. Л. Кропивницького // Спогади про Марка Кропивницького. – С. 148 – 152.
499. *Уманов-Каплуновський В.* Про М. Л. Кропивницького // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 231 – 238.
500. *Уманов-Каплуновский В.* Памяти М. Л. Кропивницкого // Исторический вестник. – 1910. – Т. 6. – С. 972 – 977.
501. *Уроки житейської мудрості*. Листи І. К. Тобілевича до своїх дітей // Вітчизна. – № 5. – 1991. – С. 167 – 175.
502. *Успенский Г. И.* Избранные сочинения. – М.: Худож. лит., 1990. – 462 с.
503. *Утро*. – 1907. – 24 марта. – № 102.
504. *Утро*. – 1907. – 25 марта. – № 103.
505. *Фабрианская В. А.* А. Н. Островский и украинский театр // Побратими Українського Театру Корифеїв: (Марко Кропивницький, Іван Карпенко-Карий, Михайло Старицький): Тези доповідей та повідомлень регіональної наукової конференції 14 – 16 грудня 1990 року – С. 28 – 29.
506. *Франко І.* “Вій”, “Шолудивий Буняка” и “Юда Іскаріотський” // Україна. – 1907. – Т. 1. – С. 50 – 55.
507. *Франко І.* Про театр і драматургію. – К.: АН УРСР, 1957. – 240 с.
508. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 24. – 448 с.

509. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 26. – 463 с.
510. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1980. – Т. 27. – 464 с.
511. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 29. – 663 с.
512. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – 595 с.
513. *Франко І.* Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – 684 с.
514. *Хализев В. Е.* Теория литературы. – М.: Высшая школа, 2004. – 405 с.
515. *Харьковские* губернские ведомости. – 1892. – № 242. – 22 сентября.
516. *Хом'як Т. В.* Ліричне начало в драматичних творах Марка Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 50 – 52.
517. *Хороб С. І.* Українська модерна драма кінця ХІХ – початку ХХ століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм): Монографічне дослідження. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 414 с.
518. *Хропко П. П.* Розвиток українського театру і драматургії в 70 – 90 роках ХІХ століття // Українська мова і література в школі. – 1978. – № 10. – С. 52 – 60.
519. *Чайченко В.* [Грінченко Б]. Дві книжки // Зоря. – 1890. – Ч. 24. – С. 378 – 379 с.
520. *Чарнецький В. К.* Прислів'я і приказки в п'єсах М. Л. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 157 – 158.
521. *Чарнецький Ст.* Артистичні замітки // Діло. – 1910. – Ч. 234. – 7 жовтня.
522. *Чарнецький Ст.* Артистичні замітки // Діло. – 1910. – Ч. 234. – 20 жовтня.
523. *Чарнецький Ст.* Золотий вік українського театру, – Львів, 1917. – 10 с.

524. *Чернов-Мацієвич Б.* Спогади про М.Л.Кропивницького // Марко Лукич Кропивницький. Збірник статей, спогадів і матеріалів. – С. 30 – 332.
525. *Чехов А. П.* Избранные сочинения. В 2-х т. – М.: Худож. лит., 1979. – Т. 2. – 701 с.
526. *Чижевський Д. І.* Реалізм в українській літературі. – К.: Просвіта, 1999. – 118 с.
527. *Чорній С.* Український театр і драматургія. – Мюнхен – Нью-Йорк, 1980. – 470 с.
528. *Чугуй О. П.* Драматургічне освоєння прози М. Гоголя корифеями українського театру // Вісник Харківського університету. – Харків: Вища школа. – 1988. – № 327. – С. 87 – 94.
529. *Шалуташивілі Н.* М. Л. Кропивницький в Грузії // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 37 – 39.
530. *Шаповал М. [Сріблянський].* Марко Кропивницький. Зерно і полова (Малюнки з сільського каламуту) у 4-х діях (“Літературно-Науковий Вісник”, кн. 1, р. 1910) // Українська хата. – 1910. – № 7. – С. 508 – 509.
531. *Шевченко З.* Вивчення драматургії Карпенка-Карого в 10 класі середньої школи // Українська мова і література в школі. – 2002. – № 8. – С. 25 – 27.
532. *Шевченко Й.* Сучасний український театр: Зб. ст. – [Х]: Держвидавництво України, 1929. – 104 с.
533. *Шевченко Й.* Українські драматурги: Театрально-критичні нариси про старі й нові п'єси, придатні для клубної та проф. сцени. – [Х.]: Укр. робітник, [1928]. – 134 с.
534. *Шевченко В. Ф.* Історичні драми М. Л. Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 85 – 87.
535. *Шевченко Т.* Кобзар. – К.: Дніпро, 1980. – 615 с.

536. *Шевченко Т.* Повне збір. творів у 6-ти т. – К.: Видавництво Акад. наук УРСР, 1963. – Т. 1. – 484 с.
537. *Шевченко Т.* Повне збір. творів у 6-ти т. – К.: Видавництво Акад. наук УРСР, 1963. – Т. 2. – 632 с.
538. *Шевченко Т.* Повне збір. творів у 6-ти т. – К.: Видавництво Акад. наук УРСР, 1963. – Т. 3. – 510 с.
539. *Шевченко Т.* Повне збір. творів у 6-ти т. – К.: Видавництво Акад. наук УРСР, 1964. – Т. 6. – 643 с.
540. *Шопенгауэр А.* Собрание сочинений. В 6 т. – М.: Тера-Книжный клуб: Республика, 1999. – Т. 1: Мир как воля и представление. – 1999. – 495 с.
541. *Шоу Б.* О драме и театре. – М.: Изд. иностранной литературы, 1963. – 640 с.
542. *Шрам К. [Иваненко К.]*. Украинская деревня по произведениям г.г. Старицкого и Кропивницкого // Степ. Херсонський белетристичний збірник. – Херсон. – 1886. – С. 271 – 312.
543. *Шубравський В.* Драматургія // Історія української літератури. У 8-ми т. – К.: Наукова думка, 1967. – Т. 2. – С. 375 – 399.
544. *Шубравська О. В.* Ідейно-естетичні функції пісні в п'єсах М. П. Старицького // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 6. – С. 55 – 62.
545. *Шумейко Л. Г., Погрібняк І. О.* Марко Лукич Кропивницький: Бібліографічний покажчик. – Кіровоград, 1977. – 13 с.
546. *Эмер. К* вопросу об организации народных трупп для театральных представлений // Русское богатство. – 1898. – № 7. – С. 80 – 88.
547. *Южный край.* – 1882. – № 640. – 3 ноября.
548. *Южный край.* – 1883. – № 726. – 31 января.
549. *Южный край.* – 1883. – № 856. – 19 апреля.
550. *Южный край.* – 1885. – № 1654. – 19 октября.
551. *Южный край.* – 1885. – № 1655. – 20 октября.
552. *Южный край.* – 1885. – № 1665. – 20 марта.
553. *Южный край.* – 1890. – № 3256. – 24 июня.
554. *Южный край.* – 1892. – № 3992. – 18 августа.

555. *Южный край*. – 1893. – № 4335. – 17 августа.
556. *Южный край*. – 1893. – № 4337. – 19 августа.
557. *Южный край*. – 1895. – № 4963. – 22 июня.
558. *Южный край*. – 1896. – № 5269. – 12 мая.
559. *Южный край*. – 1896. – № 5295. – 7 июня.
560. *Южный край*. – 1907. – № 9046. – 24 марта.
561. *Южный край*. – 1909. – № 9607. – 8 февраля.
562. *Южный край*. – 1909. – № 9608. – 10 февраля.
563. *Яворницький Д. І.* Как создавалась картина “Запорожцы” // Братерство культур. Збірник матеріалів з історії російсько-українського культурного єднання. – К.: Держлітвидав УРСР, 1954. – С. 430 – 442.
564. *Яловий Ф. З.* До питання про структурно-семантичні особливості мови п’єси М. Л. Кропивницького “Глитай, або ж Павук” // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 172 – 174.
565. *Ярмиш Ю.* У світі казки. Літературно-критичний нарис. – К.: Радянський письменник, 1975. – 144 с.
566. *Ярон С. Г.* Із книжки “Спогади про театр” // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 23 – 25.
567. *Ярош В. П.* Меморіальний музей М. Л. Кропивницького у Кіровограді: Путівник. – Дніпропетровськ: Промінь, 1990. – 46 с.
568. *Ярош В. П.* Родовід Марка Лукича Кропивницького // Творча індивідуальність М. Л. Кропивницького і розвиток української культури. Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М. Л. Кропивницького. – С. 1 – 4.
569. *Ярош В.* Стежками завіяними. Родовід Марка Лукича Кропивницького // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 199 – 205.
570. *Ярцев О. О.* Побачене й почуте. Малоросійський вересень (1887) // Спогади про Марка Кропивницького. Збірник. – С. 75 – 79.

571. *Яценко Т.* Проза О. Кобилянської – найяскравіша модель раннього українського модернізму (вивчення повісті О. Кобилянської “Людина” в 10 класі) // Українська мова і література в школі. – 2005. – № 3. – С. 17 – 21.